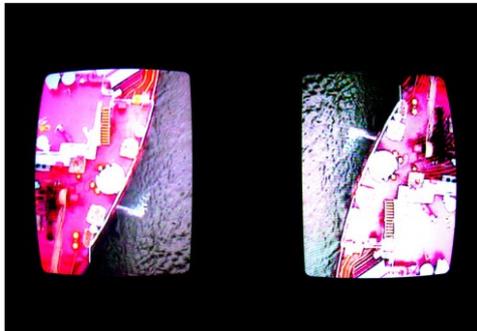


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE DOUTORADO
ÊNFASE EM POÉTICAS VISUAIS**

**ENTRE CINEMA E VIDEOARTE:
PROCEDIMENTOS DISJUNTIVOS DE MONTAGEM E
NARRATIVAS SENSORIAIS**



Marcelo R. Gobatto

Orientadora: Prof. Dra.. Icleia Cattani

Porto Alegre
2009

MARCELO R. GOBATTO

**ENTRE CINEMA E VIDEOARTE:
PROCEDIMENTOS DISJUNTIVOS DE MONTAGEM E
NARRATIVAS SENSORIAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais Do Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor em Poéticas Visuais.
sob a orientação da Prof. Dra. Icleia Cattani

Porto Alegre
2009

TERMO DE APROVAÇÃO

MARCELO R. GOBATTO

ENTRE CINEMA E VIDEOARTE: PROCEDIMENTOS DISJUNTIVOS DE MONTAGEM E NARRATIVAS SENSORIAIS

A banca examinadora reuniu-se para a avaliação da presente defesa de doutorado no dia 15 de outubro de 2009, sendo constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Icleia Cattani
Orientadora

Prof. Dr. André de Souza Parente
Escola de Comunicação - UFRJ

Prof^a. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia
Instituto de Artes - UFRGS

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Cattani
Instituto de Artes - UFRGS

Prof^a. Dra. Tânia Mara Galli Fonseca
Instituto de Psicologia Social - UFRGS

Aos meus filhos
Lorenzo e Nicola

Aos meus avós Maria e Oscar,
pelas lembranças e imagens deixadas

AGRADECIMENTOS

A Icleia Cattani pela confiança e por todo apoio.

Aos professores que participam da banca de defesa: Tânia Fonseca, Maria Amélia Bulhões, Maria Lucia Cattani e André Parente.

A todos os professores que acompanharam e apoiaram essa trajetória. Em especial à Eny Schuch, Mônica Zielinsky e Umbelina Barreto.

Ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Aos funcionários do Instituto de Artes e do Programa.

A CAPES, pelo apoio imprescindível.

Aos colegas da turma quatro do doutorado e às colegas de orientação, Juliana, Ane e Vivi, pelas trocas, sempre importantes.

A todos os amigos e alunos do Laboratório Experimental.

À Camila, Isabela, Rafaela, Manu, James, Lilian, Ali, Jorge, amigos sempre próximos.

Aos amigos e companheiros de trabalho nestes anos, Luciano Zanette, Fabio Mentz, Jessica Gidal, Janaína Bechler, Regina Jaeger, Lu Coc.

Aos amigos e companheiros das sessões de cinema pelas conversas que alimentaram este processo, Flávio Guirland, Dirnei Prates, Alice Dubina.

A Claudete Sieber e a Julia.

Ao Juliano Ambrosini e a Claudia Paim, pela amizade e trabalho compartilhados com alegria.

Aos meus pais, irmãos e minha sobrinha, por todo o apoio, carinho e compreensão.

RESUMO

A presente pesquisa parte da análise dos procedimentos implicados na criação de obras em vídeo e videoinstalações produzidas entre 2004 e 2008. A valorização dos aspectos sensoriais da imagem - como as descrições do espaço e da paisagem que aparecem em vários vídeos desse período – transforma as relações entre espaço e tempo nessas narrativas, que vão se caracterizando pelo aparecimento de espaços vazios e por uma crescente autonomia das imagens e dos sons. Na montagem, os intervalos entre as imagens, a descontinuidade, a dissociação entre a imagem e o som, as repetições/recorrências, são procedimentos que constroem uma lógica disjuntiva (inclusiva), paratática e ligada a um pensamento paradoxal (não-causal e não-racional). Nas videoinstalações a disjunção se apresenta com o uso de múltiplos televisores/projetores, criando novas ressonâncias entre as imagens.

As narrativas desses vídeos apresentam uma ambivalência entre imagens significantes e não-significantes e operam num regime sensório-temporal - marcado pelo tempo, pela montagem disjuntiva e pela potência pura das imagens.

Além da análise de nossas obras buscamos referências na filosofia de Bergson para entender a imagem além da representação e as relações entre corpo e consciência além da fenomenologia. Com o conceito de imagem-movimento forjado por Deleuze (que caracteriza nossa experiência de mundo) podemos mostrar como as imagens cinematográficas (e também a imagem-vídeo), liberadas de suas conexões habituais (sensório-motoras) vão entrar em relação com o tempo e o pensamento. Aproximamos os procedimentos observados em nossa prática com a experiência do cinema moderno em relação à função do espaço, às descrições puras, à autonomia das imagens e dos signos e às transformações da montagem.

Problematizamos também a questão da narrativa no âmbito da videoarte e na produção de filmes e vídeos experimentais, investigando as diferenças entre filmes narrativos e não-narrativos e discutindo os conceitos de narrativa e acontecimento. Analisamos os procedimentos de filmagem e montagem no cinema de Vertov, no *flicker-film*, no filme estrutural e nos filmes de arquivo. Apontamos também a imbricação entre os conceitos de imanência e vidência, buscando ressonâncias entre a filosofia de Deleuze, a poesia de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) e o cinema, no qual afectos e perceptos puros podem ser observados nos filmes de Oscar Fischinger, Joris Ivens e Stan Brakhage.

ABSTRACT

The present research is the analysis of the procedures involved in creating video works and video installations produced between 2004 and 2008. The appreciation of sensory aspects of the image - the descriptions of space and landscape that appear in several videos of that period - transforms the relationships between space and time in these narratives, which is characterized by the appearance of empty spaces and a growing autonomy of the images and sounds. In the editing, intervals between the images, discontinuity, dissociation of the picture and sound, repetition / recurrence are procedures that build a logical disjunction (inclusive), paratactic and connected to a paradoxical thinking (non-causal and non-rational). In the installations video disjunction is presented with the use of multiple televisions / projectors, creating new resonances between the images.

The narratives of these videos show an ambivalence between significant and non-significant images and operate in a sensory-temporal system - marked by time, by disjunctive montage and pure power of images.

Besides the analysis of our work we seek references in Bergson's philosophy to understand the image beyond the representation and the relations between body and consciousness beyond phenomenology. With the concept of image-movement forged by Deleuze (which characterizes our experience of the world) we can show how cinematic images (and also image-video), freed from their usual connections (sensorimotor) will enter into a relationship with time and thought. We approach procedures observed in our practice with the experience of modern cinema in relation to the function of space, the pure descriptions, the autonomy of images and signs and to change the montage.

We also problematize the question of narrative in the context of video art and production of films and experimental videos, investigating the differences between narrative films and non-narrative films and discussing the concepts of narrative and event. We analyze the procedures for shooting and editing in Vertov's films, flicker-films, structural films and found-footage films. We also show the overlap between the concepts of immanence and clairvoyant function, seeking resonance between Deleuze's philosophy, the poetry of Fernando Pessoa (Alberto Caeiro) and film, in which pure affections and perceptions can be seen in the films of Oscar Fischinger, Joris Ivens and Stan Brakhage.

Palavras-chave:

Narrativas sensoriais, montagem disjuntiva, disjunção, espaços vazios, tempo, descrições puras, opsignos, videoarte, cinema, vídeo experimental, videoinstalação, filme experimental.

Keywords:

Sensory narrative, disjunctive editing, disjunction, pure descriptions, video art, cinema, experimental video, video installation, experimental film.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Poéticas do tempo: as imagens e as relações entre movimento, tempo e espaço	
1.1 A experiência com o vídeo e a videoinstalação: do movimento ao tempo	21
1.2 2004-2007: Do tempo ao espaço, do espaço ao tempo	46
1.3 A nova imagem do cinema moderno: os opsignos.....	69
2. Do vídeo ao cinema: o tempo	
1.1 O vídeo, a imagem videográfica e o tempo.....	87
1.2 Bergson: o campo das imagens e a crítica da representação.....	93
1.3 Bergson, movimento, cinema: a imagem-movimento	108
3. Montagem e Procedimentos disjuntivos	
3.1 Procedimentos de montagem em Palavra proibida	121
3.2 A autonomia das imagens e dos sons no cinema moderno	134
3.3 Outros métodos de montagem: <i>avant-garde</i> e cine experimental	157
3.4 Em dois tempos: videoinstalação, tempo e disjunção	173
4. A narrativa no cinema, no vídeo e na arte contemporânea: Filmes narrativos x não-narrativos	
4.1 Imagens e narrativa na produção em vídeo de 1999/2008.....	183
4.2 Filme narrativo: o cinema e seus dispositivos.....	191
4.3 Cinema experimental/cinema narrativo: concepções de narrativa.....	201
4.4 Cinema experimental e filmes não-narrativos.....	212
5. Outras narrativas, outro olhar: os afectos	
5.1 <i>Intransitivo e Maria</i> : apontamentos	236
5.2 A poesia de Fernando Pessoa e a imanência.....	250
5.3 A imanência em Deleuze, a vidência	264
5.4 Da imagem-afecção aos afectos puros	270
5.5 Da afecção aos afectos puros: filmes de Brakhage e Ivens.....	278
5.6 Sensação, pequenas percepções, narrativas	288
Considerações finais	307
Referências Bibliográficas	312
Filmografia	321

INTRODUÇÃO

A presença do tempo em nossas vidas e o modo como o experimentamos vem sendo tratado em meus vídeos desde 2000, quando realizei a videoinstalação *Já não há + tempo*. Os corpos em movimento, os ritmos da cidade, a velocidade e a memória, são aspectos explorados desde então.

Em 2004 tive a oportunidade de participar da exposição *Articulações A-paralelas*, onde apresentei a videoinstalação *Palavra proibida*¹, onde a descrição de espaços vazios ocupa boa parte do vídeo. Em *Cangaço*, realizado no mesmo ano, o vídeo é marcado por uma série de *travellings* sobre uma paisagem deserta. O tempo que nas obras anteriores aparecia como resultado de uma variação dos movimentos, do ritmo imposto na montagem, ou da simultaneidade das imagens e sons, passa a apresentar-se de outro modo. *Complexos/vazios* (2004), obra realizada em conjunto com Claudia Paim e Luciano Zanette, com quem participo do grupo *POIS*, apresenta espaços vazios e compartilha das mesmas questões.

Desde a realização do projeto de pesquisa para o doutorado, em 2004, percebia que estes vídeos mais recentes apontavam alguns elementos importantes: os espaços vazios e desabitados, os planos gerais e fixos, imagens desterritorializadas, *travellings* marcados pela instabilidade e um distanciamento entre o som e a imagem. São procedimentos que dizem respeito, por um lado, ao modo como as imagens são captadas: ao uso recorrente da câmera fixa, aos planos longos e descritivos, às imagens

¹ A exposição realizou-se na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da UFRGS, e teve a curadoria da artista e professora Eny Schuch. Dela também participou o grupo SCIArts, equipe interdisciplinar composta por Fernando Fogliano, Milton Sogabe, Renato Hildebrand e Rosângela Leote, apresentando o trabalho Des-Espelho.

instáveis feitas com a câmera na mão, aos tempos mortos caracterizados pela ausência de ação.

São narrativas bastante fragmentadas, em que as justaposições de imagens descritivas, junto com as repetições, têm como papel criar contrapontos e ressonâncias entre as imagens. Nestas narrativas os sons não ilustram simplesmente o que é visto, e as imagens são pouco significantes e não conotam. Em *Palavra proibida* descrevemos situações e ações desconectadas entre si, sem a interveniência de uma história que as motive. A narração é composta de uma série de textos cujo tema é a interdição. Os sons criam imagens (sonoras) que também entram em ressonância com as imagens visuais.

Esses procedimentos nos fizeram perceber que a montagem apresenta uma operação disjuntiva, ao construir uma lógica não-causal, em que as imagens entram em relações divergentes no tempo (cria-se um intervalo entre uma imagem e outra, não há ordenação de ações e situações, e há ainda constantes repetições). A função do espaço não é tornar-se o lugar das ações, objetivo e localizado; não há continuidade e através das descrições percebemos as qualidades da imagem, em situações visuais e contemplativas.

O uso da câmera fixa, os planos longos que mostram um vazio onde nada acontece ou quadros vazios que em algum momento são preenchidos por um vulto que passa, tem a ver com a atitude de quem filma e uma relação com o real que se dá no tempo. No instante da filmagem há uma sintonia com o tempo que flui. A câmera capta sempre um acontecimento em seu “desenrolar” imprevisível, no presente do tempo, pois seu olho maquínico não tem memória.

Essa atitude durante a filmagem, a espera que algo aconteça, esse deixar que o mundo se faça frente à câmera, indica uma experiência com o real muito próxima de práticas do cinema documentário, e especialmente, de uma tendência de filmes documentais em que se busca o encontro e a descrição dos fenômenos do mundo, de uma forma singular e através de uma *mis-en-scène* cuja preocupação é captar o fenômeno em si, entrar na duração dando lugar ao acaso e à ambigüidade do real. Não há como controlar as entradas e saídas de quadro, a continuidade espacial ou a ação dos atores ou personagens. Este tipo de procedimento é encontrado em diversas cinematografias, e apresenta nuances presentes tanto nos filmes de Vertov como nos filmes de Jean Rouch, atravessando o neo-realismo e a *nouvelle-vague*. É a prática de

uma tendência do cinema documental – o cinema direto em suas várias escolas - que observa e não interfere na cena (a mosca na parede).

No entanto, não é apenas no cine documental que detectamos essa postura, essa ligação com o real, mas também em outros filmes modernos e contemporâneos. Quem filma, precisa estar atento, disponível. E Robert Bresson, cineasta francês, nos sugere isso na simplicidade de sua teoria construída sobre pequenas frases. Ele afirma, citando Corot: *Não é preciso procurar, é preciso esperar* (2005, p. 62).

Essa ancoragem do cinema no tempo (no presente) é algo que perpassa toda sua história. Nenhuma outra arte nos traz como ele, a imagem como experiência do mundo (ou de um mundo, criado por ele, um mundo real percebido em seu movimento e em sua mudança). Em *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovsky afirma a seu modo, essa característica do cinema, que nos dá uma experiência imediata do mundo:

Embora eu seja muito prudente ao fazer comparações com outras formas de arte, este exemplo específico da poesia parece-me muito próximo à verdade do cinema, com a diferença de que, por definição, a poesia e a prosa valem-se de palavras, ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo. (1990, p.77).

Uma observação direta da vida é o que traz a poesia ao cinema. Bill Viola, enfatizava o fato de que no vídeo, as cenas têm o seu tempo próprio, e que temos que respeitá-lo. A duração de um plano não é dada pelo artista, e sim pelo próprio acontecimento. Em filmes como *Chott-el-djerid* (realizado por Viola nos anos 70), Bill Viola investiga o olhar e a percepção, a paisagem nos é dada a ver e precisamos entrar em contato com ela, contemplar a imagem em seu tempo em sua dimensão quase abstrata, mas visível. A duração dos planos que mostra uma imagem em devir, o tempo fluindo através dela, reflete nosso envolvimento com o que está sendo filmado (*Filmar é ir ao encontro*, diz ainda Bresson). Este tempo está na obra de Ozu. E João Moreira Salles, no filme *Santiago* (2007), repete uma frase do cineasta Werner Herzog: “*O mais bonito é o que acontece depois de o plano terminar*”. São pequenos interstícios que surgem entre uma ação e outra, entre uma fala e outra, entre um espaço e outro. São os tempos mortos do cinema em que surgem os pequenos acontecimentos.

Aqui abrimos um parêntese, para dizer que durante a escrita deste texto vamos nos referir constantemente ao vídeo e ao cinema sem distinções, pois partimos da convicção de que o vídeo é cinema, uma forma do cinema. Ou dito de outro modo, o

cinema não se restringe a forma-cinema clássica (o cinema da sala escura), mas ao contrário, em pleno século XXI, vem encontrando outros dispositivos e outras maneiras de existir, saindo da sala escura, saindo dos museus e se expandindo: por outras mídias (como o digital), circulando pela internet ou em instalações interativas.

Em 2006, realizei *Maria*, que apresenta como nos vídeos anteriores a constituição de um espaço desterritorializado, o uso da câmera fixa e um ritmo lento. O procedimento descritivo e o olhar contemplativo fazem com que possamos prestar atenção nas pequenas mudanças que ocorrem em cada quadro. Na primeira cena de *Maria*, há o detalhe de um móvel, onde o sol bate. A cena é estática, porém, aos poucos percebemos a luz “balançando” nessa superfície. Sombras da luz que vem da janela e são refratadas pelas cortinas. Em outra cena, outra imagem fixa, há alguns vestidos em um guarda-roupa, e em um momento qualquer vemos um “fio” de pó, caindo. Toda primeira parte do vídeo é sugestiva, cheia de imagens que nos remetem a algo que ali acontece, apesar da ausência de ação ou de alguma figura humana. As cortinas balançando com o vento, as paredes vazias (ou quase), criam uma atmosfera, algo que nos impressiona, nos afeta sem termos consciência. Algo do invisível que penetra no visível, pelo sensível.

Nossa pesquisa se organizou a partir dessas reflexões e começamos por investigar o papel do espaço, especialmente no cinema moderno, que é onde aparece o espaço qualquer (um espaço vazio ou desconectado), que de algum modo se aproximam dos procedimentos que usamos em nossos vídeos.

No primeiro capítulo partimos de *Palavra proibida*, e discutimos a importância desses espaços vazios, dos planos longos e dos tempos mortos que apontam para uma crescente autonomia das imagens, que se tornam signos do tempo. Nesses vídeos a montagem é marcada pelos intervalos, pelos planos autônomos que mostram acontecimentos desconectados no tempo e no espaço: situações contemplativas e visuais, descrições puras que nos remetem a uma reflexão sobre as imagens do cinema moderno e suas rupturas com as narrativas convencionais.

O cinema moderno é afetado pelo tempo que transforma as narrativas convencionais e apresenta-nos outra função da montagem. Através da descontinuidade do espaço e do tempo nesses filmes, vemos como as imagens transformam-se em signos (*opsignos* e *sinsignos*), anunciando um outro sistema de agenciamento entre as imagens, sob o regime da imagem-tempo.

No segundo capítulo buscamos apresentar e discutir as teorias que nos ajudaram a refletir sobre a imagem, o cinema e a entender os procedimentos constitutivos de nossa prática artística. E o fizemos talvez de maneira excessiva (mas necessária em nosso processo de reflexão).

Desde o início de nossa pesquisa, ao abordarmos o papel do tempo no cinema, optamos por buscar referência nas teorias de cinema de Gilles Deleuze e consequentemente na ontologia da imagem empreendida em suas análises dos signos pelo qual ele percorre toda a história do cinema. Entendemos que Deleuze, diferentemente de outros autores (notadamente os ligados à semiologia), privilegia a imagem cinematográfica e as qualidades em si, independentemente de seu uso pela linguagem. Quanto às concepções acerca do tempo e da imagem que adotamos, e que norteiam nossas reflexões, buscamos a referência em Bergson. Ele é o filósofo que vai transformar a filosofia a partir de sua concepção de duração, fazendo a crítica da filosofia das formas de Platão, e que vai ultrapassar a fenomenologia, ao buscar superar as oposições entre corpo e consciência, sujeito e objeto. Na visão ontológica de Bergson e Deleuze a imagem está diretamente associada a nossa percepção do mundo e à matéria. A imagem deixa de ser a representação de uma ausência e se funda na presença, na modulação das coisas e dos objetos. No cinema, a percepção da imagem cinematográfica se aproxima da percepção natural, pois ele nos restitui o mundo como matéria (matéria-luz). Essa é a especificidade desse olhar maquínico, que com o vídeo e com a imagem digital apresenta certas variações, mas não deixa de se constituir como imagem do mundo.

Com Bergson e ao final com uma breve abordagem da filosofia de José Gil, buscamos uma outra noção de *experiência* (além da fenomenologia), para ancorar a experiência estética e artística a partir da sensação e das pequenas percepções (termo oriundo de Leibniz).

O terceiro capítulo está centrado na montagem, e parte da autonomia das imagens e sons do cinema moderno, para mostrar como a disjunção que caracteriza essas narrativas, marca também a experiência de montagem do cine experimental. Observamos como a disjunção entre sons e imagens, constitui um aspecto de uma série de procedimentos que afirmam uma outra lógica na relação entre as imagens - entre uma imagem e a seguinte. As partes não se coordenam mais pela associação causal e ordenada de ações e situações. A disjunção força o “pensamento a pensar”,

diferenciando das operações em que as imagens se encadeiam, concatenando-se em função de um todo que as une, seja pela junção de partes ou pelo seu conflito (a colisão dialética). Com o disjuntivo operando, cria-se um intervalo entre as imagens, aparecem os cortes irracionais e relações incomensuráveis, que provocam outras relações mentais - a imagem entra em contato com o pensamento.

As descrições puras que observamos em nossas obras, e que refletem a autonomia da imagem, a imagem como signo (puro) em sua potência, funcionam em sintonia com os procedimentos disjuntivos de montagem ou com a disjunção que opera nas instalações. São dois aspectos que se complementam, que ressoam entre si. A imagem e as relações de pensamento que ela provoca, sua possibilidade de trazer um “estranhamento” à nossa percepção habitual do mundo. Por isso, falamos da produção de imagens singulares, fora da lógica da representação.

A princípio não iríamos tratar da videoinstalação, pois nos interessava abordar a imagem e a narrativa e os procedimentos de montagem a partir das obras realizadas, independente de sua apresentação. Por outro lado, a produção realizada entre 2000 e 2004 inclui diversas videoinstalações, que já tinham sido abordadas durante a pesquisa de mestrado. No entanto, fomos percebendo que havia ressonâncias entre aspectos da narrativa e da montagem com as operações proporcionadas pela disposição da obra no espaço de exposição, como ocorreu com a instalação *Entrelugar*, realizada em 2007 – onde usávamos quatro canais de vídeo, dispostos dois a dois e que funcionavam em contraponto. A configuração dos vídeos remetia às polaridades e virtualidades da imagem, podendo ser qualificada como uma operação disjuntiva, na mesma medida que as operações presentes na montagem dos vídeos. Começamos a perceber outras obras de videoartistas e artistas do cine experimental, que usam fundamentalmente duplas ou múltiplas projeções, criando ressonâncias, e divergências entre tempos, e onde passamos a considerar a existência de uma disjunção temporal, no sentido de apresentar uma simultaneidade de tempos que provoca o deslocamento de sentidos na obra e que de algum modo estão presentes em outras instalações que realizamos.

Nosso objeto de investigação, nos capítulos seguintes (quatro e cinco), é a narrativa. Partimos da discussão do que seja a narrativa. Nosso objetivo desde o início se encontra numa encruzilhada. É comum associarmos a narrativa do cinema ao contar uma história. O aspecto narrativo de um filme sendo dado pelas ações e situações que se desenrolam (linearmente), pela presença de um enredo, de conflitos dramáticos. Ao

contrário, há a tendência em considerarmos qualquer obra em que haja a ausência de enredo ou de história como sendo um filme não-narrativo. O não-narrativo é também a forma de taxarmos as obras de vídeo e da videoarte, a obra de artistas, que privilegiam as qualidades plásticas, estéticas e formais da imagem.

Procuramos aprofundar a noção de narrativa, e ver as diferenças que se apresentam entre os filmes clássicos, modernos e contemporâneos, e os filmes do cine experimental e da videoarte.

Partimos do estudo de André Parente sobre a narrativa, para caracterizá-la como o acontecimento puro, que se dá no presente. Poderíamos diferenciar as narrativas em verídicas e não-verídicas, sendo as primeiras as que se aproximam do modelo clássico de narrativa apontado por Aristóteles, e em que os acontecimentos estão sempre ordenados no tempo, e o narrar é sempre ato de contar o passado, exercido por um narrador. Tais noções se expressam nas narrativas verídicas, no cinema clássico, no regime da imagem-movimento, pois sua forma de lidar com o tempo e com os acontecimentos refletem um pensamento causal, um tempo cronológico, ordenado, que determina o modo e os procedimentos de montagem, inclusive a continuidade e a transparência, marcas do cinema clássico. As narrativas não-verídicas nos remetem a uma concepção de acontecimento e de tempo, em que o devir é admitido. Há uma parte do acontecimento que se atualiza em um estado de coisas, em um vivido e outra que sempre escapa à sua atualização - sua parte sombria, virtual (“entidade que se forma sobre um plano de imanência que corta o caos”). A virtualidade do acontecimento é o que faz as narrativas apresentarem-se como não-verídicas, caracterizando o cinema contemporâneo, onde não há mais um sujeito e uma totalidade una. A narração é ato do presente.

Por estas razões, e pela necessidade de enfatizarmos e configurarmos o que seja o filme não-narrativo, analisamos diversas ocorrências de filmes não-narrativos no cine experimental, e seus procedimentos. A partir dessas observações, fomos mostrando a possibilidade de ver a narrativa sob outro olhar, chegando a um terceiro aspecto importante da pesquisa, a abordagem da sensação, da imagem-afecção e a passagem da afecção aos afetos puros, em um cinema em que é produzido um outro olhar.

No quinto capítulo é importante a abordagem do conceito de pequenas percepções e de atmosfera empreendido por José Gil, e da lógica da sensação de

Deleuze, que possibilita pensarmos em como acedemos aos afetos puros, às imagens em suas potências e qualidades.

Narrativas sensoriais seriam as narrativas que se encontram entre os filmes não-narrativos e as narrativas não-verídicas, com um outro regime de tempo e de percepção. Narrativas que só podem surgir na contramão dos filmes clássicos regidos por um sistema sensorio-motor, que exige a concatenação e ao encadeamento das imagens, formando um todo orgânico. As sensações anunciam e iniciam toda percepção, participando do dispositivo da forma cinema clássica e da sala escura. No entanto, o sensorial nas narrativas contemporâneas pode ser compreendido sob a lógica da sensação e das pequenas percepções. Tratar-se-ia então de um *regime sensorio-temporal*, onde o sensorio é liberado pelo tempo, e as narrativas se encontram além (ou aquém) da representação – indo das formas às forças. O sensorial, nesse sentido, é experiência do presente, experiência no corpo. E se dá pelo surgimento da sensação-pura, dos blocos de sensações que formam a imagem e que nos trazem afectos e perceptos puros. Em suma, há todo um sistema de sensações, que é percebido na imagem, e no qual trabalham as impressões mínimas, as percepções infinitesimais, dadas pela composição, pelas cores, pelos ritmos do filme.

As obras aqui analisadas, produzidas em nossa trajetória como artista, oscilam entre o pensamento e o sensível, o conceito e a sensação, entre o estético e o político, e se apresentam heterogêneas e heterodoxas, com uma diversidade de temas, modos e configurações. Seja como vídeo, videoinstalação ou filme documental, esses últimos trabalhos mantém essa ambivalência das imagens, que resistem a serem dominadas pela linguagem e a representação, e insistem em apresentar-se como signos puros. As narrativas transitam entre a potência registrada pela câmera, em seu olhar passivo e maquínico, e as significações, que podem ser engendradas pelas ligações e motivações que surgem através da montagem e em nossa percepção. Observamos essa ambivalência nas imagens de obras como *Memória Herida*, *Maria*, e *Olhares da cidade* e em suas respectivas narrativas.

Se o cinema, seja como filme ou videoinstalação, pode constituir-se como experiência do tempo e do pensamento, os procedimentos disjuntivos de montagem podem ter a função de nos estimular a pensar a partir de uma lógica paradoxal, onde os significados possam surgir a *posteriori* pelas relações que o pensamento tece; e o

sensorial liga-se a experiência de um tempo presente, que nos ancora no real e pode nos fazer perceber a realidade como devir e mudança intensiva.

Procuramos pensar nesse texto como o sensorial e o disjuntivo se implicam nesses vídeos e como implicam as narrativas. Pensando o sensorial como uma característica da imagem e o disjuntivo como método de montagem, abrem-se possibilidades para entendermos como a imagem produz sentidos e significações, nos aproximando dessas imbricações entre o corpo sensível e o pensamento. E de que modo o tempo opera essas transformações. Procuramos refletir como os procedimentos de registro da imagem e de montagem se estruturam em nossas obras em paralelo com os procedimentos do cine moderno, do cine experimental e do cine contemporâneo, contrapostos aos meios do cinema clássico.

1**Poéticas do tempo: as imagens e as relações
entre movimento, tempo e espaço**

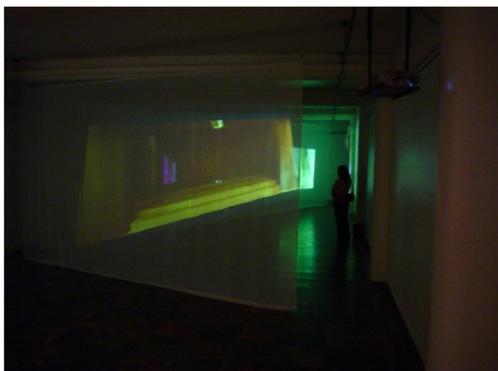
*Construa seu filme sobre o branco, sobre o silêncio
e sobre a imobilidade.*

*Não corra atrás da poesia.
Ela penetra sozinha pelas articulações (elipses).*

Robert Bresson

Palavra proibida

videoinstalação em 3 canais, 16 min., 2004



Exposição Articulações a-paralelas, Pinacoteca Barão de Sto. Angelo, ago 2004

1.1 A experiência com o vídeo e a videoinstalação: do movimento ao tempo

Palavra proibida: uma breve descrição, o tema do interdito

Nesta videoinstalação trabalhamos com as palavras de autores da literatura e da filosofia que foram interditadas em seu tempo. Palavras de Dante, Artaud, Beckett e Giordano Bruno. Interdições que repercutem na voz censurada da imprensa, do teatro e do cinema, durante os anos de ditadura militar que vivemos no Brasil.

A idéia de usar alguns textos proibidos surgiu do desejo de fazer um trabalho conjunto, de som e imagem, que abordasse (de maneira poética) a questão da censura e dos interditos da palavra. Uma alusão à ditadura militar no Brasil que ocorreu após o golpe militar de 1964 e que completava, em 2004, quarenta anos. Convidei o músico James Correa, para realizarmos este trabalho e tínhamos sempre em vista, ultrapassar a questão da censura vivida nestes anos, pensando nos interditos que são característicos e ainda funcionam em nossa sociedade. Com a instalação, tínhamos a possibilidade de usar textos, música e imagens e ainda explorarmos a ambientação do espaço para refletir sobre este tema.

Na obra, as vozes de dois atores que recitam os textos citados e a música criada especialmente para o vídeo, misturam-se com imagens que remetem a este período vivido em nosso país. Imagens de arquivo de jornais que publicavam nas páginas destinadas ao noticiário político receitas de bolo ou ilustrações de flores². E imagens de alguns roteiros de peças teatrais que tiveram em suas páginas o carimbo da censura. Não há na montagem, no entanto, o objetivo de ilustrar estes textos com imagens do período da ditadura que “*simbolizem*” proibições específicas ou que remetam a algum período em questão. A relação entre as imagens e a narração funciona contextualmente - o que as une é o tema.

Essas imagens formam uma primeira “dominante”, remetendo aos fatos que ocorreram durante a ditadura e aos “textos censurados” da época. Uma segunda dominante se constitui nas imagens de detalhes de máquinas tipográficas antigas, com

² Isso acontecia porque as redações e gráficas desses jornais eram rigidamente controladas por censores do regime, com base no Ato Institucional número 5, promulgado em 13 de dezembro de 1969. Esse tipo de estratégia foi usado por vários jornais, durante esse período.

suas peças usadas e envelhecidas. Imagens carregadas de certo lirismo e que remetem à história de tantas páginas impressas, às idéias e palavras que por essas máquinas tomaram forma. Imagens de uma resistência. Mas que são também imagens expressivas que evocam memórias distantes, impessoais.

Em outra “dominante” temos estas imagens que aparecem destituídas de *valor simbólico* ou de *valor de representação*. São simplesmente imagens descritivas de espaços vazios: um pátio interno, salas, corredores. Interiores com inúmeras portas que possuem pequenos orifícios por onde se olha o interior, instrumento de controle... Há uma mesa, que poderia ser usada para escrever, que também está vazia. Há grades por todos os lados. Sensação de esgotamento. E imagens vagamente abstratas: da luz que penetra nestes ambientes, superfícies e texturas sobrepostas. Movimentos giratórios da câmera que criam vertigem. Tudo formando uma dança de luzes e linhas. E por vezes indicando a ausência de um corpo que nunca aparece. São imagens que falam por si. Penso que se trata de termos escolhido imagens que construíssem esse contexto de interdito, essa sensação grave de solidão, com a qual os elementos da instalação corroboravam.

Nessa narrativa, que é de certo modo, apreensiva e melancólica, há na palavra a única possibilidade de transformação, de mudança. Palavras, que apesar de proibidas, atravessaram e influenciaram gerações de homens, mudaram destinos e criaram esperanças. São vozes que não se calaram. E que escutamos como um sussurro (ou talvez como um grito). Na instalação, os textos formam uma quarta dominante, sonora. Uma narração que não se cola diretamente às imagens, pois não há situação que a evoque. Toda relação do texto com as imagens opera no sentido de criar contrapontos, sugerindo associações ao longo do vídeo, sem que, no entanto, as imagens ilustrem a palavra.

As palavras tornam-se signos da resistência. Como os homens-livros de *Fahrenheit 451*, o filme de François Truffaut, que viviam em uma comunidade clandestina onde cada um escolhia um livro, e o lia em voz alta para memorizá-lo, única forma de preservar a literatura e lutar pela liberdade em uma sociedade autoritária onde a polícia exterminava os livros proibidos. Comunidade de homens-livro e homens-livres. Em um dos textos do vídeo, ouvimos as palavras de Giordano Bruno:

Somente uma coisa me fascina: aquela em virtude da qual me sinto livre na sujeição, contente no sofrimento, rico na indulgência e vivo na

morte. Aquela em virtude da qual não invejo os que são servos na liberdade, sofrem no prazer, são pobres nas riquezas e mortos em vida, porque trazem no próprio corpo os grilhões que os prendem, no espírito o inferno que os oprime, na alma o erro que os debilita, na mente o letargo que os mata. Não há, por isso, magnanimidade que os liberte nem longanimidade que os eleve, nem esplendor que os abrilhante, nem ciência que os avive.

Palavra proibida: a videoinstalação

Palavra proibida é uma videoinstalação, e evidentemente será percebida no espaço de uma sala de exposição de uma forma diferente do que aconteceria em uma sala de cinema, onde o espectador fica imóvel. Com a instalação, o espectador pode caminhar pela sala, e ver (ouvir e sentir) o trabalho de vários ângulos. As imagens aqui, vistas em duas projeções sobre um pano transparente, são refletidas e ao mesmo tempo se refratam (atravessam o pano em função de sua transparência). Com isso, as imagens se sobrepõem na sala, e vemos algo como “sombras” que se projetam diretamente nas paredes, além da imagem refletida no pano, que possui mais nitidez. O som percorre a sala e se espacializa.

A instalação, com diversas camadas, de imagens e sons, cria uma atmosfera grave e austera, potencializando o aspecto sensorial das imagens e da narrativa, obtido por uma montagem rítmica e visual, mas também, através da valorização das imagens descritivas de espaços vazios, com os tempos mortos e os planos feitos com a câmera fixa, que solicitam a passividade e a reflexão por parte do espectador. Essa atmosfera é intensificada com a ambientação do vídeo na sala escura, gerando um estado de contemplação e também de dúvida (pela indeterminação das imagens e seus significados), que reverbera nos sons, na música e nos textos ouvidos.

Nos enquadramentos e agenciamentos entre as imagens dos vídeos há uma tendência a romper com a lógica do sujeito baseada no olhar monocular e na perspectiva geométrica (e a *décadra* é um efeito disso). Pois na instalação há também uma série de recursos que visam à desestabilização do olhar. Desestabilização que pode ser entendida aqui como interdição, no sentido da “opacidade” que ela possa implicar ao espectador.

No espaço da exposição onde foi exibida a videoinstalação, a sala retangular foi dividida ao meio no sentido diagonal, por um tecido branco, leve e transparente. Na entrada da sala, outro corte do mesmo tecido foi colocado fechando o espaço. Nestes

tecidos eram feitas as projeções de dois módulos de vídeo. A instalação funcionava com a sala escura e, com a projeção dos vídeos nestes tecidos transparentes criava-se uma leveza da imagem, imagem-luz que era transportada pela sala, encontrando nestes panos a resistência (a superfície) que nos possibilita a percepção da imagem. A imagem atravessava ainda estes panos indo refletir-se nas paredes do próprio ambiente. Criavam-se assim várias camadas de imagens na sala, e de imagens reiteradas. Nestas paredes, no entanto, a imagem já ganhava outra “forma” em relação à imagem dos tecidos, pois se criavam, com as diferenças de distância e de ângulo em relação ao projetor, diferenças de foco e intensidade entre as imagens percebidas. Nas paredes, as imagens tornavam-se levemente anamórficas (oblíquas); com menos intensidade de luz (pois a luz já havia encontrado a resistência do tecido) e ainda desfocadas (pois o foco do projetor estava no tecido).

Através destes artifícios na projeção das imagens-vídeo, que faz com que estas imagens se dupliquem (ou às vezes multipliquem, encontrando várias superfícies), e ao mesmo tempo nos dificulte a visão conforme a posição que ocupamos na sala, criamos certa opacidade das imagens que não se dão a ver com facilidade. É preciso observar que este dispositivo é muito diferente do dispositivo do cinema, ou seja, da sala escura onde a imagem é projetada às nossas costas, e onde há uma imagem única projetada em uma única direção. Projetada de um ponto fixo para um espectador fixo, reproduzindo o olhar centralizado da pintura renascentista. Nesta instalação, temos vários pontos onde ancorar o olhar, e o espectador se desloca, tendo de cada ponto do espaço uma visão particular do conjunto destas imagens. Não existem as condições específicas e especiais que provocam a identificação do espectador com o filme, ou com o que acontece no filme. Diríamos também, que os efeitos provocados pelos enquadramentos do vídeo, que provocam certo estranhamento, são reiterados na instalação. A multiplicidade de imagens na sala, em função da transparência da superfície onde são projetadas, aumenta também este estranhamento e a ambiguidade a que eles remetem.

O que a instalação propicia é que em nossa percepção destas imagens, seja valorizado o aspecto sensorial das imagens, sua textura, luminosidades, cores desbotadas. As imagens reiteradas, suas múltiplas projeções, a leveza do pano, criam uma ambientação, em que o espectador, é confrontado a estas imagens como signos, espaços vazios e objetos, que já não estão submetidos ao seu aspecto narrativo (ao

desenrolar de um acontecimento), e sim, criam relações entre si, possibilitam a criação de outros sentidos, entre as imagens percebidas e os sons, os textos proibidos.

Entendo que a sala de exposição, repleta de imagens, ganha outra espacialidade, onde o espectador deve estar atento ao tempo das imagens, ao tempo do que acontece, e aos sentidos que se abrem. Não é o tempo do cinema (o tempo diegético e ordenado das narrativas convencionais), mas um tempo que depende da experiência do espectador. É o que Parente afirma:

Já o cinema de exposição, cinema de museu ou cinema de artista tem mais a ver com a espacialização da imagem e a interrupção do fluxo temporal, seja do filme, seja do espaço da instalação. As instalações são imagens organizadas no espaço expositivo, quando na verdade no cinema, mesmo no cinema de atrações e no cinema expandido, as imagens são organizadas no tempo (seja o tempo diegético, seja o tempo do espetáculo/happening). No primeiro caso, não há mais seqüencialidade. A seqüencialidade é contingente, ou dada pelo percurso singular de cada visitante/observador (2008, p. 38).

Observamos que no vídeo as descrições funcionam em detrimento de um fluxo narrativo, que é suspenso em determinados momentos. Há no vídeo e na instalação a valorização do aspecto sensorial e uma experiência proposta ao espectador que funciona no sentido de criar outro tempo na percepção, são imagens projetadas simultaneamente, que solicitam nossa atenção e nossa contemplação.

As instalações e a noção de dispositivo na prática do vídeo

Se há um dispositivo funcionando em *Palavra proibida*, ele se mostra plenamente na videoinstalação, através da reconfiguração do espaço de exposição. A sala retangular é dividida diagonalmente, e são estendidos panos quase transparentes, onde são projetadas as imagens. Os dois canais de vídeo aparecem simultâneos nesses panos, e “suas sombras” são vistas nas paredes – as imagens que atravessam o pano refletem-se nas paredes da sala. A simultaneidade das imagens e os sons que ouvimos, cria um outro tipo de associação entre tudo o que vemos e ouvimos. A reconfiguração da sala propõe ao espectador caminhar por ela e encontrar um melhor lugar para vê-las, perceber suas diferenças. Ao final da sala há também um terceiro vídeo, colocado em uma tevê.

É importante definirmos com precisão o que entendemos por “dispositivo” aplicado aqui especificamente em relação à videoinstalação no campo da arte e como podemos aplicá-lo em relação ao nosso trabalho. Utilizamos uma noção de dispositivo

conforme definida por Anne Marie Duguet na sua análise de obras em vídeo e videoinstalações realizadas nos anos sessenta (período do aparecimento do vídeo no campo das artes), e que foi basicamente tratada em minha dissertação de mestrado³. De significado complexo, o dispositivo é tanto o que é disposto (em uma obra), quanto o como é disposto e o que “acontece” nesta obra. O dispositivo é o que mexe com os nossos “sentidos” (em especial na videoinstalação, onde além do olhar e das sensações visuais lidamos com sensações sonoras, e sensações de tempo e espaço, entre outras), mas também com o sentido da obra.

Para Duguet, no contexto dos anos 60/70, “a imaginação de dispositivos de captação/produção da imagem e do som aparece então como um paradigma essencial ao vídeo”. Ela afirma também que “a noção de dispositivo é aqui central: ao mesmo tempo máquina e maquinação (no sentido da mecânica grega), todo dispositivo visa à produção de efeitos específicos” (1988 p. 226). As videoinstalações se colocam no campo do cenográfico e os dispositivos criam novas situações para o espectador. Um jogo: jogo do olhar, da percepção, jogo entre a cenografia, a arquitetura e as imagens. Mas Duguet enfatiza que não são apenas os dispositivos que trabalham no sentido de “*implicar o espectador na obra*” ou de mexer com a sua percepção. A própria fita – as imagens e o seu conteúdo - estão também trabalhando aqui. Utilizar dispositivos, recorrer à cenografia do espaço ou à construção de um outro espaço são procedimentos ou operações que devemos entender no conjunto do trabalho. A técnica ou a cenografia não constituem a obra em si, mas também não são neutras. Os dispositivos (na instalação), sejam quais forem, constroem a obra junto com as imagens - com o que está sendo visto.

Nos anos 70, vemos em alguns trabalhos citados por Duguet, como *Mem* (1975) e *Interface* (1972), ambos de Peter Campus, ou em *Present Continuous Past*, (1974) de Dan Graham, os dispositivos sendo usados por estes artistas para um questionamento do próprio estatuto da imagem, utilizando para isto a imagem eletrônica. O dispositivo - entendido assim como máquina e maquinação -, pode então ser pensado como um sistema complexo, onde o artista coloca o espectador para refletir ou se defrontar com questões acerca da imagem e da própria representação. O espectador entra na produção da obra: é experiência sensível, sinestésica e é experiência do pensamento.

³ Dissertação apresentada em agosto de 2003, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, com o título: **Cronovideografias: temporalidades da imagem videográfica e da videoinstalação.**

Podemos ver hoje o termo dispositivo sendo atualizado por alguns pesquisadores, utilizando-o para uma reflexão sobre as práticas audiovisuais, que podem ser estendidas às obras que se inserem no circuito de arte contemporânea. Cezar Migliorin analisando a obra *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cao Guimarães, entende o dispositivo como uma estratégia narrativa, estratégia que precede e forma a obra. Uma estratégia “capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo” (2007, s/pág.). Como ele mesmo explica, e de fato acontece no referido trabalho “o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo” (ibid.). O trabalho de Guimarães se insere, dentro de uma abordagem no campo do documentário, no que Silvio Darin chama de um modo interativo de representação, onde há uma “intervenção ativa” do cineasta no “mundo”. O filme paradigmático para este caso é sem dúvida *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin. Consuelo Lins, em seu artigo *Rua de Mão Dupla*, considera também que a estratégia do filme de Cao Guimarães “é a elaboração de uma “maquinação”, uma lógica, um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça, assim como na construção de uma “maquinaria” para produzir concretamente a obra” (2007, s/pág.).

Novamente aqui temos estes dois elementos descritos anteriormente por Duguet: a obra como máquina e maquinação. Estratégia de produção da imagem (o que não é visto), o que nos faz ver e também o que nos é dado a ver (o visível). A referência de Consuelo trabalha o conceito de dispositivo de Michel Foucault, que é aplicado aos dispositivos de poder, em textos dos anos 70. Como a autora afirma “Redes, ou relações, que se estabelecem entre discursos, instituições, espaços, técnicas, regras, o dito e o não-dito de uma época específica, produzindo “mundos”, “sujeitos”, “objetos” – eis o que Foucault define como dispositivo” (s/pág.). Definição complexa, que joga o dispositivo para um conjunto de relações.

Trajetória: a produção de videoinstalações e a experiência do tempo

A experiência com a produção de videoinstalações iniciou-se em 2000, quando ao final do curso de graduação em desenho, o vídeo que estava realizando, transformou-se em uma videoinstalação. Cabe observar, que este projeto tinha como ponto de partida realizar um vídeo, que trataria sobre o tempo e a vida contemporânea. A primeira edição deste vídeo, chamado de *Já não há + tempo*, consistia em um único vídeo, de cerca de 10 minutos. Após um primeiro momento em que o apresentei para as professoras que

participariam da avaliação final do trabalho, surgiram algumas questões, em relação à forma como o som estava sendo utilizado (colado com as imagens, ilustrando-as) e à sua estrutura: um fluxo de imagens, situações e sequências simplesmente justapostas. Resolvi então, mexer na estrutura do trabalho, e separar algumas abordagens. Com bastante dificuldade e muitas dúvidas, é claro. Nesse processo foi fundamental a orientação da professora Umbelina Barreto e os comentários da Elaine Tedesco. Ao estruturar o vídeo em módulos, fui mergulhando em cada um deles, buscando um sentido que estava nas imagens, no assunto, mas também na forma como ia sendo “trabalhado”.

Acredito que em função dos procedimentos de montagem (os módulos) e desta tendência a valorizar os significados da forma e da estrutura dos vídeos, eles foram se encaminhando naturalmente para uma solução nova no momento de sua apresentação. Ai invés de exibi-lo em uma tela retangular, num confortável “ambiente de cinema”, com os módulos colocados em sequência, resolvi, junto com a orientadora, apresentá-los simultaneamente, em monitores separados. Acredito que a estrutura do vídeo ajudou a buscar essa solução como instalação.

Já não há + tempo é uma obra importante em minha trajetória, e foi também resultado de um processo extenso de pesquisa e experimentação com a imagem. As questões formais (e as soluções encontradas) estão articuladas com a questão do tempo que é descrita pelas imagens (as diversas experiências de tempo em nosso cotidiano) e há uma imbricação importante entre forma e conteúdo. Os vídeos trabalham sobre os ritmos variados que encontramos na vida e na arte, a multiplicidade, a simultaneidade, velocidade, a espera, a memória, a virtualidade e através da montagem e da instalação, os mesmos temas vão sendo trabalhados e investigados.

A narrativa, construída de forma elíptica e descontínua, e os encadeamentos (justaposições) das imagens ou entre as imagens e sons, indicam uma forma de trabalhar, que vai se efetivar nas produções seguintes. A partir dessa obra, muda a minha relação com o vídeo, e a experiência e o aprendizado adquirido até então na produção de audiovisuais, dá lugar a uma fase de experimentações. Na montagem, são usados procedimentos que não visam à construção de uma narrativa onde os fatos devam estar ordenados ou concatenados. Faço uso então de repetições e sobreposições de imagens; o som é trabalhado de forma autônoma e estrutural, sem que se cole às imagens, ilustrando ou dramatizando algo. O vídeo é organizado em quatro módulos,

que enfatizam cada um, um tema e uma estética, quebrando a “organicidade” de montagem. No início de cada módulo aparecem ainda alguns créditos, textos que introduzem alguma idéia poética sobre o vídeo, referindo-se ao tempo, a inscrição do tempo no espaço, o tempo da arte, etc..

Em minha formação como artista, nesse período (2000), é raro o contato com obras de videoartistas, sendo poucos os trabalhos que tinha acesso na época. No entanto, conhecia algumas obras de Éder Santos, em função da dissertação de mestrado da colega Ana Maio que investigou a produção desse artista⁴. Entre elas, algumas foram marcantes e são, sem dúvida, obras importantes dentro da produção da videoarte no Brasil, pelo início dos anos 90. *Essa coisa nervosa* (1991), que tem uma estrutura montada em módulos e influenciou de algum modo a construção de *Já não há + tempo* (cuja primeira montagem consistia em um vídeo *single-channel* de 10’); e *Janaúba* (1993), outro filme marcante, que recria algumas cenas do antológico filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto, e cuja relação com o tempo e os procedimentos de montagem (como as repetições de imagens) foram inspiradoras para o que estava realizando na época. Tive também contato com alguns filmes de Lucas Bambozzi, através do Festival de Inverno do Atelier Livre, em Porto Alegre. Conheci alguns vídeos de Rafael França, e o vídeo *Passing* (1991) de Bill Viola, outro filme importante. Eram poucas, mas excelentes referências.

Na instalação de *Já não há + tempo*, os quatro módulos do vídeo são mostrados simultaneamente. O espectador tem a possibilidade de ver a obra no seu conjunto, conforme a sua posição na sala de exposição, ou aproximar-se, vendo cada vídeo em separado. No ambiente, as trilhas sonoras, os sons e ruídos dos módulos, são também escutados simultaneamente. É essa experiência de um tempo simultâneo, presente na instalação, no qual a nossa percepção é defrontada com uma multiplicidade de sons e imagens, que constrói o trabalho e cria seu sentido. O objetivo era falar do tempo e da sua presença na vida cotidiana e da percepção de diversos tempos na contemporaneidade: as diversas velocidades a qual nos submetemos, os tempos rápidos da tecnologia convivendo com os tempos lentos das coisas simples; a espera; o tempo dos corpos em movimento, seus ritmos; a pulsação dos corpos e a pulsação do universo.

⁴ MAIO, Ana Z. F.. **Me empresta teus olhos para ver Essa Coisa Nervosa**. 1999. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.

Falar da memória, do esquecimento, e das imagens e vivências que se confundem no tempo, que não tem data... Falar de tudo isso, sem uma narração, sem um texto, sem um roteiro.

As imagens do conjunto têm um forte apelo visual. Especialmente no primeiro módulo, onde vemos o movimento de uma bicicleta em detalhe, utilizando um *zoom* digital em que se percebe o grão da imagem. O grão eletrônico, o pixel, em seu movimento contínuo e repetido. Neste trabalho, são as imagens que criam os sentidos: imagens sobrepostas, justapostas, contrapostas, para serem vistas de uma só vez, simultaneamente.

Já não há + tempo é uma experiência importante em minha trajetória. Onde a montagem por módulos, resolve o problema da ordenação: não há ordem no que é mostrado, os módulos poderiam estar em ordens diferentes e não perderiam o significado. Onde a instalação reforça a abertura de suas possíveis leituras, transforma a percepção dessas imagens e, sobretudo, cria essa simultaneidade presente em nossa “percepção”. Assim, é possível valorizar as imagens e os aspectos formais de montagem, como o ritmo, a cor, a textura e, por outro lado, é possível valorizar a percepção do tempo: a simultaneidade que é apontada na narrativa e em sua montagem é reproduzida estruturalmente na instalação.

Anteriormente à *Já não há + tempo* realizei um trabalho em conjunto com o arquiteto Fernando Fuão e o fotógrafo Eduardo Aigner: o projeto *Canyons: da Avenida Borges de Medeiros ao Itaimbezinho*. Durante alguns meses realizamos incursões em Porto Alegre, na avenida Borges de Medeiros e no *cânion* do Itaimbezinho, interior do RS. Dessas saídas de campo, produzi cerca de 15 pequenos vídeos, com duração média de um minuto cada, abordando as peculiaridades e as semelhanças entre cada universo. Estes vídeos, junto com fotos e textos, formaram um livro e um cd multimídia, em que era possível a navegação aleatória a partir de alguns temas: escarpas, precipícios, atmosfera, águas, tonalidades, natureza, trincheira urbana, fluxos. *Canyons*, sendo um de meus primeiros trabalhos autorais, já exigiu a estruturação de seus vídeos em módulos, vídeos independentes, sem ligação lógica entre cada um deles e o seguinte. Desde então, já estava submetendo os vídeos que realizava a uma estrutura “circular”, multilinear, em que a ordenação não era necessária, em que as narrativas eram fundadas a partir da imagem, do ritmo e em alguns deles, de séries: séries de janelas, série da

águas, série de panorâmicas... Uma outra estrutura de montagem. Se em cada um deles é buscado um trabalho de composição de cores, linhas ou formas, e se na montagem é buscada uma estrutura rítmica, no seu conjunto os vídeos não exigem “continuidade” em seus assuntos, ou nas situações mostradas.

Se nós abordamos com um pouco mais de detalhe a estrutura de *Canyons*, é porque, em função de sua finalidade (um aplicativo multimídia) era possível trabalhar com essa liberdade de criação. Os significados que os vídeos possam ter, estão nas próprias imagens e no que eles revelam: um mosaico de situações que dizem respeito a uma associação poética entre dois “lugares”. E estes significados, passam pela recepção dos vídeos, das fotografias e pela leitura dos textos e informações. De algum modo, essa experiência em realizar um trabalho com essa dinâmica, influenciou diretamente a realização de *Já não há + tempo*. Em relação à captação das imagens, *Canyons* e suas diversas incursões pela cidade, o modo de deixar a câmera parada e buscar essas imagens singulares, a partir da observação; a câmera na mão; os *travelings* de dentro de um carro em movimento são aprendizados de *Canyons* trabalhados em *Já não há + tempo*, e que aparecem em trabalhos posteriores.

A partir dessa experiência com *Já não há + tempo*, seguem-se uma série de videoinstalações que vou realizar, durante a época do mestrado, de 2001 a 2003. Entre esses trabalhos destacam-se *Cronovideografias I e II* (2002), *No tempo, impossibilidades* (2002), *Quedas* (2003) e *Luminescências* (2003). Trabalhos que são seguidos num período seguinte pelas videoinstalações *Palavra Proibida* (2004), *Entrelugar* (2007) e *Experimento Corpo um* (2008).

Em todos estes trabalhos, a instalação procura trabalhar com a sensibilização (e temporalização) do espaço de exposição e criar contrapontos entre a imagem e o som (*Palavra Proibida, Entrelugar*), entre claridade e escuridão (*Cronovideografias 2*), entre a imagem e seus múltiplos (*Cronovideografias I*), entre o movimento e o não-movimento (*Luminescências*), entre o corpo e o espaço (*Experimento Corpo I*). A imagem-vídeo está integrada e cria uma tensão no espaço de exposição (*Palavra Proibida, No Tempo, Experimento Corpo um*). Estas videoinstalações têm em comum o fato de provocarem uma experiência sensorial no espectador, seja através das narrativas desses trabalhos, seja na configuração do vídeo como instalação. Sensorialidade abordada de formas diferentes, em cada trabalho.

Cronovideografias

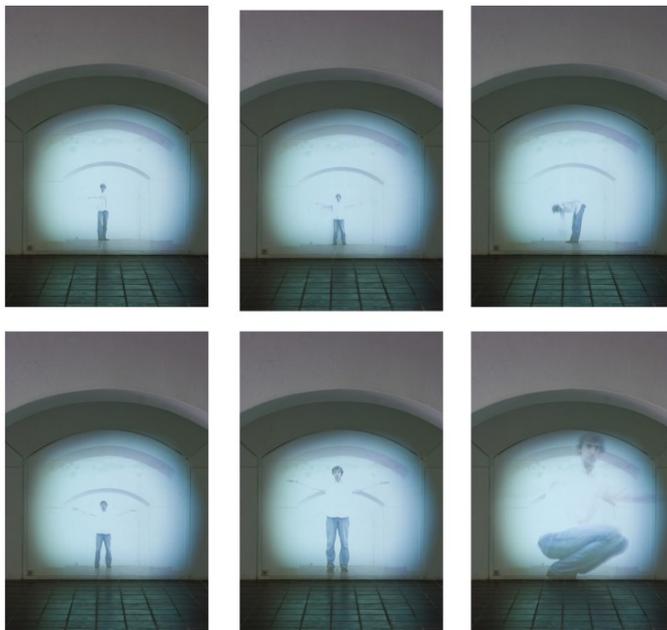
videoinstalação (01 canal), 1m45s, 2002



Exposição Museu da UFRGS, 2002
Projeção espetáculo Estados corpóreos, Percursos -Galeria do Dmae, out 2007

Experimento corpo I

videoinstalação, 6 min., cor, 2008
Exposição Casa-Corpo - Galeria DMAE

***No tempo - impossibilidades***

videoinstalação, 1'45" cor, 2002
Salão de Arte Contemporânea, MAC Paraná



2000-2003: variações do movimento

O período entre 2000-2003, após a realização de *Já não há + tempo*, em que estava realizando a pesquisa de mestrado, foi um momento em que dediquei à pesquisa mais específica sobre o vídeo e suas relações com o tempo. Foi também o período em passei a aprender a edição digital, e em que comecei a editar meus próprios trabalhos, apesar de ainda, em alguns, até hoje, contar com a colaboração efetiva de Juliano Ambrosini, responsável pela edição de vários trabalhos, e com quem, a partir de *Olhares da Cidade* (2006) tenho realizado outros vídeos em conjunto.

Nesse período, os trabalhos mais importantes foram as videoinstalações *Cronovideografias* e *No tempo*. *Cronovideografias* é um trabalho extremamente simples, em que o vídeo é montado a partir de uma série de fotografias de Edward Muybridge, *Mulher – chutando*. É de certo modo, uma pequena homenagem à Muybridge e à Marey, de onde vem o título, alusão às cronofotografias. A montagem faz a síntese dos movimentos analisados por Muybridge, colocando as poses em sequencia e criando a sensação de movimento. O vídeo é marcado pelas texturas de cada foto, que são diferentes e adquirem um valor plástico que é realçado no vídeo, e um tratamento na edição que acrescenta no preto e branco das imagens, os tons básicos das cores de impressão. Além disso, ao invés da simples junção das 12 poses fotografadas, que caracterizam um instante qualquer e ordinário do movimento, todas com a mesma “duração” e colocadas em sucessão ordenadamente (como no cinematógrafo), o movimento é “trabalhado”: as poses, no decorrer do vídeo, são editadas em tempos diferentes, e o movimento por isso é ralentado, é suspenso ou acelerado. Vão sendo trabalhados os intervalos e as variações do movimento. Em vários momentos as poses vão sendo “desordenadas”, o movimento vai e vêm. Os ritmos que são construídos são variados, múltiplos. O vídeo que tem uma duração curta (45”) foi apresentado pela primeira vez em uma exposição no Museu da UFRGS⁵, em uma instalação em que usava um cubo de vidro em frente ao projetor, e alguns cortes de

⁵ A videoinstalação *Cronovideografias* foi exibida pela primeira vez na Sala Multimeios do Museu da UFRGS em 2002, em mostra individual, onde foi exibida novamente em 2003 na exposição coletiva *A Universidade da Fotografia*. Em 2003 participou ainda da reabertura do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo do Instituto de Letras e Artes da UFPel. Participou, já com a trilha de Fábio Mentz, do espetáculo de música *Cantigas* (2003) e do espetáculo multimídia *Estados corpóreos* (2009) que junta dança, vídeo e música ao vivo.

vidro que funcionavam como espelhos e faziam a imagem da “Mulher” se multiplicar pela sala, em projeções de diferentes tamanhos, influenciando a percepção do espectador, e do espaço-tempo da sala de exposição. *Cronovideografias* foi exibido recentemente em um espetáculo multimídia que participamos com uma trilha composta especialmente para o vídeo, em que o músico Fabio Mentz trabalha em consonância com as variações do movimento, trabalhando diferentes tempos que vão sendo sobrepostos, e criam um contraponto com as imagens.

No tempo, de subtítulo “*inpossibilidades*”, foi criado durante uma oficina no atelier de formas do Instituto de Artes da UFRGS, também em 2002⁶. No próprio espaço onde as imagens foram gravadas, o vídeo foi projetado ao final dos encontros, criando uma duplicação do espaço. *No tempo* é um vídeo importante que reforça o trabalho com o tempo e o movimento de *Cronovideografias*. A diferença é que neste vídeo as imagens foram captadas. Coloca-se também a questão do corpo do artista, já que ele é filmado a partir de uma ação que realiza no espaço: o subir e descer de uma escada. Uma ação simples, como a ação da “*Mulher chutando*” de Muybridge, e que remete (e essa referência fui obter depois) ao vídeo *Passagens* nº 01 (1974) de Anna Bella Geiger, onde a ação de subir escadas é repetida várias vezes constituindo uma narrativa sem início ou fim. O trabalho de Geiger faz parte de uma série de vídeos realizados em São Paulo por uma geração pioneira de artistas que trabalharam com vídeo no Brasil no início da década de 70.

Em *No tempo*, a narrativa é marcada pela sobreposição dos movimentos e dos gestos do corpo, criando uma expressividade em que o tempo se inscreve no espaço, como que criando uma “topologia do tempo”, como afirma Arlindo Machado com relação a algumas obras da década de 60 e 70. Vídeos como *Pas de Deux* (1967), de Norman McLaren ou *Fourth dimension* (1988), de Zbigniew Rybczynski e suas anamorfoses cronotópicas⁷. Anamorfoses que remetem, por outra via, às influências do pensamento do início do século XX na arte. Seja com as teorias da relatividade de Einstein ou os conceitos de Bergson sobre a duração, com sua aplicação nas obras dos futuristas e do que se chama fotodinamismo.

⁶ *No tempo - Inpossibilidades* foi criado durante a realização de uma oficina de vídeo com os alunos da professora Maria Ivone dos Santos, no Instituto de Artes UFRGS, em 2002, e posteriormente participou do 60º SALÃO PARANAENSE, em dezembro de 2003, no MAC – Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, fazendo parte de seu acervo.

⁷ Sobre essa questão, ver MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. 1988, p. 58-74.

Em *Quedas* (2002), trato também de um tempo paradoxal, onde os procedimentos usados na montagem são muito próximos de *No tempo*: repetições de imagens (e dos movimentos dos personagens) e a fragmentação. Há uma ação (uma mulher que sobe uma escada) que nunca termina⁸. As variações do movimento, que descrevemos em *Cronovideografias*, e suas explorações de ritmos variados, criam um tempo diferido, e provocam outra percepção do tempo. Os fragmentos de movimento que vão sendo reencadeados é um procedimento que é repetido nesses outros vídeos: *No tempo*, *Quedas* e *Luminescências* (2003). É na forma como são apresentados em uma sala de exposição, que se dão as diferenças, e é onde são explorados outros aspectos, como a sensorialidade e multiplicidade das imagens.

Uma poética de um tempo paradoxal

Nesses trabalhos realizados entre 2000 e 2003, onde o movimento deixa de ser submetido a uma sucessão ordenada, há o aparecimento de outro tempo, um tempo múltiplo, baseado em uma pluralidade de ritmos, como em *Cronovideografias*. Um tempo desconectado do movimento, não mais determinado pela sucessão de um antes e um depois. Um tempo que se mostra nas paradas, nas acelerações, mudanças e variações de ritmo, e um tempo sem direção.

Para entendermos esse tempo, podemos pensar na poética de um tempo paradoxal. Peter Pál Pelbart vai afirmar que o paradoxo no pensamento corrói a idéia de tempo e de sentido. Há algo no pensamento que é da ordem do impossível. Mas de um impossível que não impede de pensar, pelo contrário: o impossível ou impensável é o que nos faz pensar, pensar o impensado. Para Pelbart,

Assim como cabe à linguagem dizer o indizível que, no entanto só ela pode dizer, assim como compete à memória roçar o imemorial que, no entanto só ela pode lembrar, assim como cada faculdade deve atingir o seu limite (sentir o insensível, imaginar o inimaginável...), também cabe ao pensamento pensar o impensável que, no entanto só ele pode pensar. (1998, p.64).

⁸ *Quedas* (Falls) foi realizado para participar do I **Multiple-x – festival de música e arte eletrônica**, em 2002. O convite de seus realizadores, James Correa, Eduardo Bichinho e Antônio, consistia em criar um vídeo a partir da música do compositor irlandês Fergal Dowling. Na apresentação do vídeo, a projeção principal ocorreu em um plástico que estava sobre o palco, e havia ainda duas televisões laterais, onde era exibido um segundo canal de vídeo, duplicado.

O impensável do pensamento, não é do domínio do real ou do possível, e torna-se impossível porque está submetido ao domínio do virtual. É através dele, de seu impoder, de sua virtualidade, que somos forçados a pensar. As aporias do tempo, seus paradoxos, se encontram nesse domínio - e o tempo deve ser pensado através desses paradoxos. Desse modo, essa virtualidade não é negativa e sim constitutiva. O paradoxo, ao corroer a idéia de sentido é atravessado também pelo tempo, corrói também a idéia de tempo, e faz emergir outras temporalidades, expressas na noção de acontecimento. Para Pelbart,

O bom senso é o bom sentido, o sentido correto, a direção única das coisas na sua sucessão sensata, que vai do anterior ao posterior, do passado ao futuro (por isso é previsível). (...) o bom senso orienta a flecha do tempo sempre a partir do presente (1998, P.65).

O paradoxo, mais do que nos levar a uma mudança de direção na flecha do tempo (ou à sua inversão), abole o princípio de uma mão única, de um tempo que flui do passado ao futuro ordenadamente. E o mais importante, abole uma noção de presente em que este seja um instante, inextenso, que se encontra entre um passado e um futuro. O paradoxo afirma a existência de um tempo multilinear, com a existência de várias direções concomitantes, instalando-se nessa “*disjunção incessante e infinita, sem negá-la, obturá-la ou superá-la, mas antes a deixando escancarada*” (id., p. 65). O tempo flui em vários sentidos, concomitantemente, criando uma “temporalidade centrífuga e multilinear” e o paradoxo faz o presente se instalar nessa divisão infinita do instante.

Através do paradoxo se afirmam “*várias direções concomitantes, vai-se de imediato a vários sentidos simultâneos*”. Essa idéia de multiplicidade e simultaneidade está reforçada em *Cronovideografias* na sua instalação, com o uso de anteparos para a imagem e sua projeção múltipla pela sala. O que Pelbart afirma e tem relação com o tempo destes trabalhos é que o paradoxo se instala “*nessa disjunção incessante e infinita, sem negá-la, obturá-la ou superá-la, antes a deixando escancarada*”. O tempo flui em vários sentidos, concomitantemente, criando uma “temporalidade centrífuga e multilinear”. O paradoxo coloca em xeque a noção de presente, pois faz o presente se instalar nessa divisão infinita do instante, como afirma Pelbart.

Nos trabalhos citados acima, apesar da simplicidade narrativa (há a descrição de uma simples ação), há a afirmação desse tempo desconexo (com certo *non-sense*, como em *Quedas*). Sempre mostrando o desvio de um tempo cronológico para um tempo

“abstrato”. Se à primeira vista podemos colocar a questão de tratar-se de um tempo não linear, esta questão pode ser discutida de dois modos diferentes. Os termos linear e não-linear são usados para caracterizar dois tipos de edição em vídeo. O sistema analógico, onde as imagens eram editadas de fita para fita, com a colocação das cenas de modo ordenado e *linear*, do início para o fim (uma única direção), não sendo possível mudar esta ordem sem que fosse necessário começar toda a edição de novo, desde o seu início. O linear é sinônimo de contínuo. E o sistema digital, que é denominado de não linear, e cuja característica é o acesso aleatório às imagens, pois estas imagens e as cenas podem ser inseridas em qualquer ordem, e alteradas ou substituídas a qualquer momento. A montagem é feita sobre um *timeline* (linha de tempo) e seu método é descontínuo e aleatório. O processamento das imagens pelo computador, a possibilidade de modificação do corte, da duração de cada plano, da modificação e correção de cor ou contraste, possibilita uma flexibilidade e maleabilidade da imagem, que é processada de maneira próxima à de nossa consciência. O modo não-linear é assim denominado por essa forma de acesso às imagens e porque não há necessidade de editar as cenas seguindo uma ordem contínua e ordenada.

No entanto, o tempo que é resultado dessa montagem e que é expresso no filme, não é necessariamente um tempo não-linear. No cinema narrativo convencional, que pode ser aproximado ao modelo do filme clássico, a característica fundamental é a continuidade narrativa. Ismail Xavier nos mostra que a montagem, no desenrolar da história do cinema, apresenta uma *descontinuidade elementar*, que é resultado da combinação de duas imagens justapostas. Na medida em que uma ação ou situação (contínua) é “registrada” sob dois pontos de vista diferentes, quando uma imagem é substituída pela outra há obrigatoriamente esta descontinuidade. E ela é intrínseca à montagem deste cinema que se origina em Griffith, e que começa criar uma dinâmica de filmagem e de montagem baseada na alternância de pontos de vista (que rompe com a visão única do teatro), resultando em uma narrativa que em si é fragmentada. No entanto, esse cinema desenvolve um método, chamado de decupagem clássica, que opta por neutralizar essa descontinuidade, operando sempre com a continuidade da ação e dos movimentos dos personagens, aliada a uma continuidade psicológica. Uma continuidade espacial e temporal que é organizada e tem como objetivo proporcionar a identificação do espectador e nos dar a impressão de realidade. A decupagem clássica, aprimorada ao longo do tempo, trabalha com a naturalização do filme, com um

acontecimento ordenado no tempo e com uma história que tem princípio, meio e fim seguindo a estrutura da dramaturgia aristotélica⁹.

Temos assim, no cinema essa descontinuidade elementar, neutralizada no cinema clássico pela decupagem. No cinema moderno, no entanto, os cineastas vão romper com a decupagem clássica, e teremos narrativas marcadas pela descontinuidade dos acontecimentos, das ações e das histórias. Essa descontinuidade espaço-temporal marca também a produção de cinema experimental, e com o surgimento do vídeo, e da edição não-linear, caracteriza boa parte da produção contemporânea, da videoarte ao filme experimental.

A questão é saber se a mudança de tecnologia determina uma mudança de método, o que não concordamos. Em nosso entender, as mudanças tecnológicas acompanham as mudanças de um “pensamento coletivo”, mudanças culturais que refletem o que acontece com o homem. Nesse sentido, a reflexão sobre o cinema é análoga: como Deleuze, nós entendemos que não é pelo fato do cinema operar pela descontinuidade e fazer desfilar mecanicamente as poses imóveis de cada fotograma, que faz com que ele seja percebido como um falso movimento, pois nós percebemos o movimento médio e aparente, assim que os fotogramas são postos em movimento. O que importa, assim, não é o meio pelo qual as imagens são dadas a ver, mas sim como funciona nossa percepção. O que não quer dizer que não haja diferenças entre os meios, pois cada meio, seja a película, o meio eletrônico ou o digital, apresentam características estéticas próprias.

A noção de presente citada acima, nos leva à Deleuze e nos reporta a seus conceitos acerca da imagem e do cinema, fundadas em Bergson. Sobre isso Zourabichvili afirma:

De uma ponta a outra de sua obra, Deleuze insiste na coexistência ou na contemporaneidade de duas temporalidades fundamentalmente heterogêneas: o encadeamento cronológico de nossos trajetos ou de nossas efetuações num presente englobante e o passado virtual ou a eternidade paradoxal (Aion) dos devires que lhes correspondem. Bergson mostrara a que impasse leva o hábito de conceber o presente e o passado numa relação de sucessão, o passado sucedendo ao presente que ele não é mais, ou precedendo o atual como antigo presente: pois o

⁹ Ver XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico – opacidade e transparência**, capítulos I e II. 1984.

presente só pode ser então uma entidade estatística que não passa, a qual, porém imaginamos substituída incessantemente por outra. Convém, então, assumir até o paradoxo a evidência de que o presente passa: se ele passa estando ao mesmo tempo presente, é que o presente é contemporâneo de seu próprio passado. (2004, p.20).

Por um paradoxo, pelo qual o presente é deixando de ser, Santo Agostinho, que nos lega a noção de uma duração psicológica, pois analisa o tempo através da percepção que temos dele, afirma em *Confissões*, a existência de três tempos: o presente do passado, o presente do presente o presente do futuro¹⁰. A noção de presente citada por Pelbart (de um presente que passa, mas que ao mesmo tempo se mantém “presente”), funda na filosofia de Deleuze o conceito de **crystal do tempo**, aplicado em seus livros sobre cinema, quando ele nos fala de um regime cristalino da imagem: um presente que se desdobra ao mesmo tempo em passado e futuro, numa *disjunção incessante*. Nas palavras de Deleuze,

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: uma vez que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que diferem um do outro em natureza, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas das quais uma se lança para o futuro e a outra cai no passado.

É preciso que o tempo se cinda em dois jatos dissimétricos, um dos quais faz passar todo o presente, e outro conserva todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, é ela, é ele que se vê no cristal. (1990, p. 108-109)

Essa noção de imagem-cristal fundamenta a noção de imagem que forma o circuito atual-virtual, num desdobramento do real em que “*o atual e o virtual não cessam de se intercambiar*”, como afirma Zourabichvili. Para ele, “*O desdobramento do real é assim um desdobramento do tempo*” (2004, p.18). E é na filosofia de Bergson que Deleuze tem o ponto de partida para criar estes conceitos. Para Bergson, temos a valorização da memória, mas memória do mundo. Passado, mas passado em geral,

¹⁰ Ver Santo Agostinho. *Confissões*, Livro XI, capítulo 20. Em outro capítulo, Santo Agostinho expressa suas dúvidas em relação e afirma: “Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse a passado, já não seria tempo, mas eternidade. Logo, se o presente, para ser tempo, só passa a existir porque se torna passado, como é que dizemos que existe também este, cuja causa de existir é aquela porque não existirá, ou seja, não podemos dizer com verdade que o tempo existe senão porque ele tende para o não existir?” (*Confissões*, XI, 14). É outra concepção de tempo, mas que expõe os paradoxos a que nos sujeitamos ao refletir sobre o tempo, e em especial sobre o presente.

passado da humanidade¹¹. Nos *Ensaio, Bergson* demonstrava que a duração é subjetiva, e constituiria a nossa vida interior. Mas ao longo de sua obra posterior, passando por *Matéria e memória* e *A evolução criadora*, ele definitivamente afirmará a duração psicológica como uma das variações da duração real (de um todo que dura), e então ele irá afirmar:

a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso (...). O tempo não é interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos ou mudamos. (Deleuze, 1990, p.103).

Esse conceito de tempo (como duração real) só é passível de ser entendido no contexto de sua obra a partir dos conceitos de movimento e totalidade – de um todo movente que constitui a essência da realidade, e ao qual todo movimento (e toda mudança) lhe é interior.

A partir dessas considerações, podemos afirmar que na arte e no cinema é possível pensarmos outro regime de tempo (que não o de um tempo cronológico e instrumental). Agamben, filósofo de tendência marxista e respeitado intérprete da obra de Walter Benjamin, propõe que há uma relação intrínseca entre história e tempo, e afirma a necessidade de uma mudança da visão de tempo tradicional. Para ele o tempo está indissociavelmente ligado à história. Ele afirma que

cada concepção de história é sempre acompanhada por uma determinada experiência de tempo que está implícita nela, que a condiciona e que trata precisamente se de revelar. Do mesmo modo, cada cultura é antes de tudo, uma experiência de tempo, e não há cultura nova sem a transformação dessa experiência. Por isso, a tarefa original de uma autêntica revolução não é simplesmente “*mudar o mundo*”, senão também e, sobretudo, mudar o tempo (2005, p. 131).

Agamben afirma que na modernidade, o pensamento político só deu atenção à história, inclusive o marxismo, sem se preocupar uma concepção de tempo que estivesse em sintonia com o pensamento histórico. Sempre houve uma defasagem entre

¹¹ Cf. Deleuze: “as grandes teses de Bergson se apresentam assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva” (1990, p.103).

história e tempo. Na contemporaneidade, no entanto, esse tempo não pode mais estar baseado em um modelo mecânico e determinista. Bergson e Deleuze nos sugerem um modelo de tempo baseado no devir e na liberdade, e toda concepção de subjetividade, como processo, deriva desta concepção de um tempo paradoxal, um tempo aberto à mudança e ao devir, e que se inscreve em nossa experiência.

Se a filosofia de Bergson pensa em uma nova cosmologia, é porque entende que o todo do universo é um todo movente. O movente, significando não um cosmos ou um corpo em movimento, mas sim um todo que é o próprio movimento, e cujo princípio fundador, cuja origem não pode estar fora dele, é, portanto, também movimento. O universo é marcado pela mudança: nascimento, vida e morte, transformação. Mudança que é gerada por um movimento uno e indivisível, que participa do todo (da duração), compreendendo em seu interior os diferentes ritmos da vida e dos seres (diversas durações). Somos a própria mudança, ou como diria Borges “o tempo é o fogo que nos devora, eu sou o tempo”. Somos interiores ao tempo. Para Bergson, o erro da filosofia antiga é pensar o tempo a partir da imobilidade (do eterno e imutável), e representá-lo sempre no espaço, como se fosse divisível. Os filósofos antigos partem de uma concepção de mundo, uma cosmologia, em que “o fluir da duração” seria a sua imperfeição, um déficit, uma qualidade negativa (pois não seria mais que uma privação da eternidade). E o tempo, por eles representado, “não é mais do que um espaço ideal onde supomos alinhados todos os acontecimentos passados, presentes e futuros”. Esses filósofos são incapazes de pensar na “imprevisibilidade” e em uma “novidade radical”, pois para eles os efeitos só podem ser deduzidos das causas. Acreditam que “o futuro está dado no presente, que ele é teoricamente visível, que conseqüentemente, não trará nada de novo” (Bergson, 1984, p.105). Para Bergson a duração é vista como uma evolução criadora, sempre aberta à novidade e a imprevisibilidade.

[Esses filósofos] parecem não fazer idéia alguma de uma ação que fosse inteiramente nova (ao menos interiormente) e que não preexistisse de forma alguma, nem mesmo como puro possível, à sua realização. E tal é, entretanto, a ação livre. Mas para percebê-la assim, como de resto para figurar qualquer criação, novidade ou imprevisibilidade, é preciso recolocar-se no plano da pura duração (id., p.106).

De algum modo, se lembrarmos que alguns críticos e pesquisadores vão apontar efetivamente no princípio da década de 60, que na arte e no cinema o tempo passa a ser o referencial maior, operando uma mudança profunda nesses campos, não podemos

deixar de observar que isso de deva, em nosso entender, a uma maior aproximação da arte com a vida, e com a própria experiência do artista. E é isso que apontam Anne Marie Duguet (nas artes), Ropars-Wuilleumier (no cinema), e de certo modo, é também a experiência e o encontro com o outro (e com o real) que vai marcar uma transformação no campo do documentário. A aproximação entre esses campos hoje deve ser pensada nesses termos. E a filosofia de Bergson, por seu empirismo e imanência, é a filosofia que coloca o tempo e a experiência em primeiro lugar, como tentamos demonstrar em breves linhas.

Cangaço

vídeo (01 canal), 07min., 2004

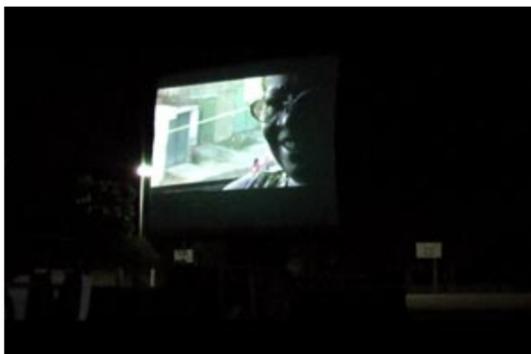


Projeção vídeos bastardos vol., 1, Espaço D, 2006

Projeção lançamento cd Porto 60, Auditorium Tasso Corrêa, set. 2004

Olhares da cidade

vídeo, 20 min., cor, 2007



Lançamento - Escola Grande Oriente - Rubem Berta, maio 2007

1.2 2004-2007: Do tempo ao espaço, do espaço ao tempo

Espaço e tempo

Em alguns trabalhos que venho realizando de 2004 pra cá, como *Palavra Proibida*, *Cangaço*, *Maria* ou *Olhares da cidade*, a ênfase no movimento e seus ritmos, de trabalhos anteriores, é substituída pela valorização do espaço, de um espaço que não é mais apenas o lugar onde se inscreve o movimento, mas de um espaço que se torna, em si, signo do tempo. O espaço é o lugar onde se percebem ausências: na paisagem vazia (de *Cangaço* e em algumas imagens de *Palavra proibida*), ou nos interiores sem corpos (de *Palavra proibida* e *Maria*). Ou então, no espaço da cidade, espaço habitado, mas que ao invés de ser o lugar onde se desenrolam simplesmente as ações ou situações cotidianas, é o lugar pelo qual percebemos as temporalidades que o constituem e que atravessam a vida dos personagens: é o espaço como lugar de passagem, lugar de memórias, lugar de fluxos que se sobrepõem.

Nesses vídeos, com exceção de *Olhares da Cidade*, o espaço é mostrado fragmentado pelos enquadramentos e reenquadramentos que nunca o mostra em seu conjunto, e na montagem, os planos se sucedem de forma descontínua, enfatizando a fragmentação desse espaço. Os desenquadramentos operados no vídeo suscitam também uma suspensão não-narrativa, na medida em que provocam o estranhamento do espectador.

Por todos estes aspectos, observamos que as imagens e os sons passam a ter autonomia dentro da narrativa, que vai se caracterizando pelas descrições, por imagens contemplativas em lugar da ação e das situações sensório-motoras. O espaço vai se tornando signo, pois as imagens passam a ser independentes de sua significação, e em conjunto com os desenquadramentos e a fragmentação da montagem, enfatizam a qualidade e a expressão das imagens.

Há o uso recorrente de planos feitos com a câmera fixa e de duração estendida, onde aparecem os tempos mortos e lentos. Imagens contemplativas que exigem nossa atenção e provocam a percepção de outro tempo. Tempo que invade o espaço e faz trabalhar a memória que evoca sensações e associações, independentes das ligações

entre as imagens, pois surgem das potencialidades desse espaço e dessa imagem, de sua superfície, de suas qualidades plásticas e táteis.

Em *Palavra Proibida* e em *Maria*, podemos perceber em alguns planos apenas a luz, o movimento do vento ou pequenos sons que preenchem o espaço e nos ligam a duração das coisas, a outro tempo. São imagens que solicitam a nossa contemplação. São imagens nos solicitam uma experiência sensível, abrindo nosso corpo ao domínio das sensações, e das afecções.

Maria: a presença

Maria, vídeo realizado entre 2006 e 2007, apresenta também uma poética em que o espaço é “desterritorializado”. São primeiros planos e planos médios que de maneira poética tratam da presença de uma personagem que não é nunca mostrada, senão em fotos, ao final do vídeo. *Maria*, em sua estrutura narrativa, fragmentada e operando por associações visuais e formais, privilegia a imagem e o som em seus aspectos sensoriais.

Em *Maria*, apesar das semelhanças, a construção do sentido não está ligada a um tema como em *Palavra proibida*, cujas imagens remetem ao contexto das interdições, que são afirmadas nos textos que compõe a trilha sonora do filme. Em *Palavra proibida*, a narrativa funciona de forma alegórica, por contrapontos, não havendo uma significação fechada, nem simbólica, mas imagens e sons que podem criar um sentido relativo à interdição da palavra e das liberdades, mesmo que esse sentido possa receber interpretações diversas. Em *Maria*, a descrição de um lugar através de inúmeros detalhes, de objetos ou móveis, compõe apenas o retrato impessoal de uma personagem desconhecida (uma Maria).

Em sua primeira imagem, *Maria* mostra a luz. Luz refletida num móvel que está situado em um espaço qualquer. Um espaço que não identificamos muito bem. Em um quase silêncio, escutamos apenas alguns ruídos que se estendem por todo o vídeo. As imagens que se seguem descrevem o interior de um quarto e de uma sala: um espaço mostrado sempre “vazio”. Vamos aos poucos percebendo signos que nos remetem a esta ausência, mas também a uma inexplicável presença. Os pequenos detalhes que vão descrevendo este espaço - os móveis, as paredes e objetos pessoais-, criam uma referência, uma interrogação e sugerem um lugar outrora habitado. Espaço e objetos que

possuem uma memória afetiva, e que aos poucos nos vai envolvendo e nos remetendo a toda sorte de lembranças.

Em *Palavra proibida*, o espaço qualquer é um espaço impessoal, pois quase não existem objetos que possam pertencer ou ter pertencido a alguém. A exceção são alguns móveis, algumas marcas deixadas nas paredes ou vestígios de escritos. Ao contrário de *Maria*, onde principalmente os retratos nas paredes ou nos porta-retratos, indicam que aquele lugar pertenceu a alguma pessoa que ali habitava. No entanto, *Maria* torna essas marcas impessoais, por um outro movimento, que desloca a significação desses objetos, de uma lembrança pessoal, para uma “memória coletiva”, uma memória geral. Poderiam ser lembranças de muitas outras Marias. Há, no entanto, em *Palavra proibida*, um acaso que aproxima os dois vídeos. De certa forma, o universo das memórias de *Maria*, impregnado nos retratos, nas paredes daquele lugar, está presente em *Palavra proibida*, não nas imagens, mas em um texto de Beckett que é lido pelos atores. É um escrito disperso, cuja fonte não foi identificada. Mas que fala das paredes vazias, e da lembrança exata de cada lugar onde estavam outrora os retratos da família, sumidos há tanto tempo. No texto de Beckett, silencioso e melancólico, alguém descreve com nostalgia esse lugar onde ficavam os retratos:

Fica de pé olhando para a parede vazia. Outrora coberta de quadros. Retratos de... ele quase que disse entes queridos. Sem quadros. Sem vidraças. Presos na parede com percevejos. De todo tamanho e feitio. Caíram um atrás do outro. Foram-se. Todos rasgados e espalhados. Espalhados por todo o chão. Não todos de uma vez só. Não foi nenhum acesso de... nenhuma palavra. Arrancados da parede e rasgados em pedacinhos um a um. Ao longo dos anos. Anos de noites. Nada na parede agora senão os percevejos. Nem todos. Alguns caíram com os golpes. Alguns ainda pendendo uma nesguinha (...)

Em *Maria*, os pequenos detalhes deste lugar são mostrados quase todos em primeiros planos. Planos que não chegam a revelar completamente o ambiente. A imagem nos descreve um espaço que não chega a ser “individualizado”, não sabemos exatamente a que casa este quarto pertence, nem a quem, e nem onde ele se localiza. O espaço vazio – é também um espaço qualquer, descontextualizado.

Num segundo momento do vídeo, a ausência é sugerida também na cama de solteiro, e nos retratos em cima de uma cômoda, pelos quais se revela a história (memória) de alguém. São fotos de família, fotos antigas. Ausência anunciada, talvez, na luz que emana neste ambiente. Luz branca, paredes sob cortinas brancas. Todos os signos deste branco que anunciam um devir, acontecimento prestes a nos surpreender.

A cortina que balança ao sabor do vento, a luz que treme nas sombras que se formam na parede, anunciam uma passagem...

Em todo o vídeo, essa sensação de espera, essa busca atenta do olhar, por um detalhe, minúsculo detalhe, que nos revele alguma presença. Em todas as imagens apenas a presença-ausência de alguém que se foi ou de algo que se perdeu. Em cada detalhe, uma intensidade que remete a todos os momentos anteriores, a todas as vivências experimentadas, naquele quarto, naquela sala, e que os liga a todos os momentos não vividos, mas possíveis. Nos retratos, enfim, um encontro repleto de lembranças. Lembranças que remetem a um ente querido, a um antepassado, mas que se misturam na memória do mundo, como diz Bergson, como lembrança pura. Memórias de tantas avós e de tantas vidas parecidas.

Não é por acaso o nome Maria. Ele remete a muitas “Marias”, possíveis Marias, que guardam (ou um dia guardaram) em seus quartos, imagens de *Cristo no Monte das Oliveiras* ou do *Sagrado Coração de Maria*, os bibelôs e os antigos retratos de família.

Aos poucos, no vídeo, além dos ruídos, começamos a escutar vagamente uma música, nostálgica, que repete uma velha canção de amor, escrita no ano em que nasci: “*Contigo aprendi, que existe luz na noite mais escura*”. A mesma luz que banha estas imagens. “*Contigo aprendi; que posso ir-me amanhã mesmo deste mundo; as coisas boas, eu contigo já vivi*”. Nostalgia repleta de alegria, de uma vida vivida intensamente. Na imagem, dois porta-retratos, colocados lado-a-lado, onde vemos os retratos de um casal. Quem são eles? Não sabemos, mas toda narrativa do vídeo flui para esse encontro, esse momento, em que as imagens e o som abrem-se para muitas possibilidades, para muitas histórias que podem ser lembradas ou imaginadas.

Olhares da cidade: a descrição do espaço e os tempos lentos

O documentário *Olhares da Cidade* foi realizado em 2006-2007, e é posterior a videoinstalação *Palavra proibida*. Os dois têm em comum imagens que apresentam um espaço tomado pelo tempo. Espaços vazios por onde passivamente sentimos o tempo escoar ou espaços fragmentados, por onde a vida se inscreve em seu devir, com seus tempos mortos e tempos lentos.

O vídeo apresenta uma narrativa entrecortada e conduzida pela fala dos personagens, pessoas que foram entrevistadas em suas casas e em seu espaço de

trabalho e que nos apresentam suas trajetórias de vida, o lugar onde vivem e falam da sua relação com a cidade. As falas vão sendo cruzadas durante a narrativa.

O documentário traz a experiência do encontro de cinco olhares sobre a cidade, olhares vindos de vários lugares: de uma moradora da COHAB Rubem Berta, na zona norte da cidade; de um morador de rua, habitante do centro; de uma senhora que mora no interior do Rio Grande do Sul (entre a serra e o mar) ; de um senhor que viveu em Porto Alegre entre os anos 30 e 40, e por fim, de um músico, que mora na zona norte e trabalha no centro da cidade.

O filme surgiu de um projeto de 2004, onde está presente o desejo de realizar um filme sobre Porto Alegre, mas que buscasse um outro olhar, periférico, de dentro para fora, diferente dos filmes que em geral se realizam sobre a cidade e que trazem um olhar totalizador. Filmes em que geralmente se dá importância para captar depoimentos de pessoas conhecidas, personalidades, e que tentam definir a cidade a partir de um conhecimento genérico e comum, *o olhar da história, o olhar do já sabido, do consenso*. Em *Olhares da cidade*, procuramos sair deste formato e entrevistar apenas pessoas comuns, cujas trajetórias de vida ficam evidenciadas no filme. *Olhares* particulares sobre a cidade.

No filme mostramos esse encontro de diferenças que se faz na vida cotidiana, nas formas de habitar o espaço e o tempo da cidade. Estes olhares impregnados de urgências e de memórias, se misturam à paisagem das ruas e das vivências de cada um, sentimentos e percepções que fazem também emergir um outro olhar, uma outra cidade (ou outras cidades).

Através da fala e das imagens de cada personagem, se produz um tempo lento que pulsa ao lado da velocidade aparente da cidade. Tempo humano, da paisagem e do silêncio. Em *Olhares da cidade* procuramos enfatizar o tempo em que vivem os personagens, e imprimiu-se na narrativa um tempo lento, pois os personagens são todos de certo modo, periféricos: ou moram na periferia da cidade, ou como Tio Haraldo e Nega, moram no interior do estado. Seu Salvador, que mora no centro – mora na rua e seu caso é específico, como veremos. Esta idéia de uma lentidão associada à classe social ou à condição econômica das pessoas, de uma velocidade diferente nas classes sociais, é a idéia desenvolvida pelo geógrafo Milton Santos. Para ele, mesmo nas grandes metrópoles, nos enganamos se pensamos que vivemos todos sob o signo da velocidade. Enquanto muitos têm a condição de se deslocar na cidade por vias super-

rápidas, em carros igualmente velozes, ou de estar conectados ao mundo pelo telefone e a internet, facilitando o acesso à informação, há por outro lado toda uma parcela da população das grandes cidades que se desloca pela cidade de outra forma, seja a pé, ou com carroças, por exemplo. Há uma velocidade dos mercados, do capitalismo e outra da periferia. A cidade tem assim seus trânsitos e suas velocidades particulares, dependendo do momento, ou do grupo a que estamos nos remetendo.

Buscamos captar o olhar de pessoas diferentes, que vivem em lugares e de formas diferentes em uma mesma cidade. Seu Salvador e Dona Maria são os exemplos mais fortes. Ela mora na periferia, no Rubem Berta, zona norte da cidade, no bairro mais populoso de Porto Alegre. Especificamente na COHAB Rubem Berta, em que ela, como a maioria dos moradores estão ali e têm hoje seus apartamentos graças à “ocupação” ocorrida no ano de 1987. Conseguida na luta, com a força dos movimentos sociais. Hoje, continua sendo um bairro pobre, sem maiores opções de lazer ou de atividades culturais e com um acesso mínimo à educação. Dona Maria, não vai ao centro quase nunca, sua vida se concentra ali.

Em contraponto a ela, temos seu Salvador, que mora no centro da cidade, na praça Otávio Rocha. No entanto, é um morador de rua, e sua casa é a praça. Salvador, como Dona Maria, praticamente não se desloca dali. Seu dia-a-dia se desenvolve ao redor dos muros da praça. Seja por que depende das pessoas que o ajudam e o conhecem, ou seja, porque precisa estar ali para não perder a sua “casa”, Salvador dificilmente sai do entorno da praça. Sua vida, e a cidade, se resumem àquele espaço, como para Dona Maria, a cidade se resume ao Rubem Berta e seu cinturão de prédios.

O que interessa refletirmos aqui é de que forma esses tempos lentos se expressam no vídeo. Invoco aqui as primeiras linhas de Cinema 2: a imagem-tempo, de Deleuze, quando ele cita Bazin, o grande e controverso crítico do cinema nos anos 60, que já ressaltava a necessidade de invocar critérios estéticos e formais para definir o neo-realismo italiano, além de seu conteúdo social. Para Bazin, havia uma nova realidade a ser decifrada “*dispersiva, elíptica, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes*” (Deleuze, 1990 p.9), e um novo tipo de imagem, na qual o plano-sequência tendia a substituir um cinema da montagem e da representação. Deleuze aponta a precisão da observação de Bazin, mas discorda de suas conclusões, quando este sugere que o neo-realismo produzia um cinema “mais-real”. Para Deleuze, o transtorno e a mudança desse cinema estavam se dando no pensamento, em um nível

mental: o conjunto das imagens-movimento do cinema, exigindo novos signos e levando as imagens para além do movimento. Deleuze, desde então operou uma revisão na teoria do cinema, e a partir daí criou o conceito de imagem-tempo, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo. O que interessa retermos agora é esta idéia, de que podemos definir ou investigar uma obra audiovisual não só pelo seu conteúdo, mas pelas características da imagem, das relações e reações provocadas por elas em seus encadeamentos. Reações no nível da afecção e do pensamento.

A situação de cada personagem não se desenvolve apenas nas suas falas. Os planos, enquadramentos e as formas de encadeamentos destas imagens provocam também “sentidos” para a narrativa do filme. Mais adiante, veremos como André Parente define as narrativas não-verídicas, que fazem parte do regime da imagem-tempo, observando apenas que temos aqui uma narrativa descritiva (no meu entender) e que os processos narrativos são sempre processos imagéticos, simultânea e consubstancialmente, que é como os entendemos de acordo com a teoria de Parente. As imagens não se subordinam a uma narrativa, acontece o contrário: as narrativas se criam a partir ou junto com as imagens. Em *Olhares da Cidade* as imagens do universo de cada personagem, tentam descrever seu micro-mundo, o espaço de cada um deles. Buscam tentar descrever o olhar de cada um desses personagens e isso é feito a partir de planos aparentemente “fotográficos”, mas que por sua “duração” tornam-se cinematográficos: são planos que duram, planos longos, criando um tempo lento, ou de outra forma, planos onde o tempo se inscreve e subsiste. Imagens do tempo. Pequenos acontecimentos e pequenas percepções que se apresentam ao espectador independente de uma história ou das falas dos personagens.

Há uma série de imagens de seu Salvador que se constituem numa descrição do lugar em que ele vive e de sua relação com este espaço e com a cidade. A relação de Salvador com o outro (e com a cidade) é sempre permeada pelos “muros” da praça. E os muros estão aparecem de modo bastante presente no filme, sempre separando e delimitando, por um lado “a casa” de seu Salvador (a praça), por outro afirmando a distância que o separa da sociedade em função dele ser um morador de rua e sofrer uma série de preconceitos, o que é expresso em seus depoimentos (isso aparecem mais claramente na versão longa do filme, que não foi finalizada). Os muros estão ali, e Caco Souza (o diretor de fotografia) enquadra por várias vezes Salvador com algum outro objeto em primeiro-plano, de forma sutil. Imagens que remetem a uma interdição e a um

distanciamento do personagem – distanciamento que aparece socialmente na sua condição de morador de rua, discriminado, desprotegido, quase invisível. Por outro lado, estas imagens tomadas do interior da praça, que delimitam o seu espaço físico e social, reforçam o tempo lento de seu Salvador, de seu cotidiano, no qual, em pleno centro da cidade, ele consegue ter uma muda de árvore, e compara, muitas vezes, esse cotidiano com a vida do interior. Um tempo lento que se encontra em oposição ao tempo mais veloz do outro lado do muro.

Outra característica do filme, que expressa uma situação própria do cinema moderno, é o fato dos personagens estarem caminhando e se deslocando em várias imagens que vemos. No cinema moderno, desde o neo-realismo italiano, os personagens deixam os estúdios e vão para as ruas, como é o exemplo clássico do filme “*Ladrão de Bicicletas*” de De Sica – é a forma da balada/perambulação descrita por Deleuze. Em *Olhares da cidade*, esta não é uma das principais características (formais) do filme, mas entendo que um cinema onde as ações e situações se mostram indeterminadas, com laços frágeis entre si. O fato de os personagens aparecerem *andando* sugere um deslocamento contínuo das situações que eles vivem, o andar pela cidade (pela sua cidade, seu bairro, seu canto) mostra o espaço da cidade como lugar habitado, onde aparecem as contradições e dissonâncias que fazem parte desses cotidianos. O deslocamento de cada personagem em seu território, como forma de habitar essa cidade é claro no caso de Nivaldo, personagem que mora no Bairro Elizabeth, na zona norte, e que atravessa a cidade para trabalhar no centro. Mostramos este seu deslocamento e através dele como é o seu dia-a-dia e principalmente como é a sua percepção da cidade. Por ser deficiente visual, ele nos conta como se movimenta, como reconhece os lugares, fato que nos interessa por refletir sobre sua experiência do olhar (um outro olhar), de um olhar tátil. Nivaldo declara no filme que “*o sentir é mais amplo do que o ver*”, e que por ele não ter a visão, desenvolveu os outros sentidos. Ele nos fala ainda que a memória é fundamental na sua percepção do mundo.

Espaços vazios e tempos mortos

As imagens de *Palavra proibida* são, em sua maioria, descritivas. Aparecem diversos planos de lugares vazios, situações onde não há ação, e onde no máximo, percebemos um vulto que cruza a tela rapidamente. Imagens onde predomina a ausência dos corpos, de ação. Muitos destes planos têm também uma duração longa (alguns com cerca de dois minutos).

Estes lugares que aparecem no vídeo não têm uma função propriamente diegética, palco de ações ou situações onde se desenvolva uma trama particular. O lugar é antes um universo a ser explorado, em seus detalhes e particularidades. Podem interessar as texturas das paredes e portas, a arquitetura, as linhas, ou os objetos que ali encontramos. Situações que possam também nos mostrar a passagem do tempo. As memórias que um espaço carrega, as lembranças que ele pode suscitar. Ou a mudança que podemos presenciar nele, como por exemplo, nas imagens do móvel girando. Signos do tempo e de um devir que se efetuam no espaço. Um dos textos da instalação, de Beckett, nos mostra o espaço como lugar por onde o tempo passa em seu devir, dimensão no qual percebemos essa passagem, o espaço como signo do tempo:

Então fica ali em pé olhando para a parede vazia. Outrora sabia os nomes de cada um. Ali ficava o pai. Naquele vazio cinzento. Ali a mãe. Ali no outro. Ali juntos. Sorrindo. Dia do casamento. Ali todos os três naquela mancha cinzenta. Ali sozinho. Ele sozinho. E assim por diante. Agora não. Esquecidos. Sumidos há tanto tempo. (...)

Em *Maria*, vídeo posterior, nós temos outro exemplo de como a memória se encontra no espaço, ou de como as imagens, imagens quaisquer, enquadrando detalhes pouco percebidos do espaço cotidiano, detalhes triviais e banais, traz a tona imagens-lembranças e pequenas percepções que produzem sentido, por si próprias, independentes de um discurso ou uma concatenação narrativa. A descrição toma o lugar da narrativa (dessa narrativa que conta ações ou acontecimentos). O espaço, ao invés de ser o lugar de um acontecimento, é tomado como matéria, objeto a ser descrito e a ser visto de modo diferente, por suas qualidades e não por suas conexões.

Há também as descrições de interiores em *Palavra proibida* e, especialmente, as descrições de paisagens em *Cangaço*, que podem também revelar a passagem do tempo. A câmera fixa ou mesmo o *traveling* sobre a paisagem (com duração prolongada), a tornam signo do tempo, onde a intensidade do devir e da mudança se insinuam, e por vezes onde se misturam. No espaço da paisagem, a imagem por si também significa, cria sentidos a partir da nossa contemplação e das sensações que provocam. Sem a necessidade de roteiro, de estória, de fábula. Por vezes, temos apenas o contraponto da música, como em *Cangaço*.

Essa ênfase descritiva nas imagens é acompanhada de uma narrativa que lida com planos longos e com tempos mortos.

Os tempos mortos na linguagem do cinema referem-se antes de tudo aos filmes narrativos clássicos, onde essa expressão designa os momentos do filme em que não há ação, podendo ser um intervalo entre uma ação e outra ou entre duas situações. De qualquer maneira, nesse cinema, os tempos mortos são os momentos em que a narrativa apresenta imagens que não tem importância para a trama, mas que tem como função dar ritmo ao filme, criando um “intervalo” que é importante para a montagem, auxiliando no corte entre duas imagens. Os tempos mortos, que podem ser breves ou longos, passam a ter outra importância no cinema moderno, onde o que conta já não é mais a continuidade narrativa ou a continuidade espaço-temporal. Nos filmes neo-realistas italianos, na *nouvelle-vague* francesa, e especialmente em algumas cinematografias de autores como Antonioni, Rossellini, Agnes Varda, Resnais, Bresson ou Tarkovsky, os tempos mortos inserem-se num conjunto de procedimentos, que desconstruem a narrativa e a decupagem clássica, e criam outros laços com o real, transformam a *mis-en-scène*, apresentando uma nova imagem. São procedimentos que podemos ver ainda em cineastas contemporâneos, como Abbas Kiarostami, Chantal Akerman e Tsai Ming-liang, entre outros. Filmes em que o tempo flui sob as imagens e as coloca à deriva.

A função dos tempos mortos no cinema convencional está ligada à distensão da narrativa, na qual eles operam criando um intervalo entre uma ação e outra. No cinema moderno, os tempos mortos estão ligados à crise da imagem-ação e ao surgimento das situações óticas puras, são imagens que não dependem mais das conexões entre uma imagem e outra para criarem sentido, são imagens autônomas. No cine experimental, os tempos mortos seguem esse estatuto da imagem do cinema moderno, o espaço é valorizado, pois não depende mais das ações que se desenrolem nele, é um espaço que se torna signo também, com a diferença que no cinema experimental há filmes que prescindem da narrativa.

Assim, os tempos mortos aparecem também nos filmes experimentais e na videoarte, sob outra forma. Filmes em que esses tempos onde há a ausência de ação, onde o drama é suspenso, deixam de ser um “momento” de distensão da narrativa e mostram-se como simples acontecimento, visual e descritivo. Nos filmes de Andy Warhol da década de 60, como *Empire* (1964), *Sleep* (1963) ou *Eat* (1964), há uma clara intenção do autor em contrapor-se à narrativa convencional e trabalhar no limite da percepção do espectador.

Em *Empire*, apesar da imagem feita com a câmera fixa e da quase ausência de montagem, pois os únicos cortes do filme são os necessários para juntar as imagens de um rolo de filme em outro, temos um filme essencialmente cinematográfico e não-narrativo. O filme nos mostra uma imagem-movimento, um bloco de espaço-tempo, onde podemos perceber o movimento aparente, onde um instante qualquer, que caracteriza o cinema, pode ser visto em suas nuances, em sua duração alongada, e onde podemos ver a imagem do prédio do Empire State Building, do crepúsculo à noite já avançada. Contemplamos no filme as pequenas diferenças de luz e de contraste que surgem na imagem. Na sua exibição, o filme que foi rodado em 24 quadros por segundo, é propositalmente exibido em 16 quadros por segundo, o que desacelera as imagens e aumenta a duração total de exibição para cerca de oito horas. O filme de Warhol não é um filme para salas de cinema, trabalha com outras estratégias, e sua produção está inserida dentro do contexto dos anos sessenta, e do contexto do movimento do novo cinema americano, que se opõe às formas tradicionais de produção e circulação dos filmes e, além disso, é um filme que torce as fronteiras do cinema narrativo e de seus dispositivos (a transparência, a identificação, a sala escura). Mas *Empire* é essencialmente cinematográfico. E há ainda os filmes de Michael Snow, como *Região Central ou Wavelength*, onde os tempos mortos se aliam a um espaço indiferenciado, como se fora a primeira visão de um novo mundo.

Os espaços vazios se tornam especialmente importantes em *Palavra proibida*, e apresentam uma imagem que estabelece uma diferença em relação a trabalhos anteriores, cuja montagem estruturava-se em função do ritmo ou do movimento (como *Cronovideografias* e *No tempo*). Em *Já não há + tempo*, onde há um inventário de situações e sensações do tempo, de ritmos e durações, aparecem já alguns planos marcantes que mostram ou a paisagem (a imagem da árvore com a cidade por trás) ou cenas do interior da estação de trem, em planos longos e com a câmera fixa. A partir de *Palavra proibida*, aparece outra poética do tempo, não mais o tempo que se torna independente dos movimentos, mas de um tempo que se inscreve no espaço e nos corpos.

Em *Palavra proibida*, os espaços vazios, os interiores e alguns objetos que aparecem, trazem em si o silêncio. Imagens que pedem para serem contempladas, que exigem um tempo de espera, e que são simultaneamente confrontadas com os textos que

são ouvidos. O silêncio das imagens em contraponto com o movimento das palavras e a música. As imagens que enquadram um espaço qualquer neste vídeo, por vezes um espaço vazio, trazem a virtualidade de um acontecimento a se fazer (como o móbile a girar, já citado), e trazem uma ausência: a ausência dos corpos que já habitaram estes lugares. Lugares onde resta apenas a mesa vazia, a cadeira encostada em um canto, as paredes riscadas... Signos que provocam um estranhamento que vai produzir sentido, quando colocado em paralelo ao tema e ao núcleo da instalação: a interdição da palavra, interdição dos corpos e da liberdade. A palavra resiste, o silêncio e o vazio fazem apenas ecoar no ar (no vento) e nessa atmosfera, as vozes que não se calam.

Em *Palavra proibida*, são recorrentes também os planos feitos com a câmera na mão, andando pelo espaço e onde percebemos movimentos (de câmera) instáveis e incertos (por corredores e lugares também vazios); enquadramentos oblíquos (não-frontais) e assimétricos; imagens desfocadas, onde aparece algum objeto em primeiro plano, como temos o exemplo das grades. Grades que, de certo modo, “interditam” a visão. Este conjunto de procedimentos utilizados em relação ao enquadramento e aos planos remetem ao tema da instalação - os interditos da palavra -, e cuja montagem, através da repetição de planos *insistentes*, retira a força sobre os significados destas imagens e provoca um deslocamento de sentidos, abrindo a novas “interpretações” e a novas sensações. Esses deslocamentos geram também uma instabilidade do olhar, que em todo momento é remetido a um fluxo constante de imagens.

A montagem produz uma narrativa fragmentada, onde as relações entre uma imagem e outra, entre uma imagem e a seguinte, não são lógicas e causais. Os espaços vazios aparecem como uma descrição que interrompe o fluxo narrativo (a conexão entre um fato e outro, entre uma imagem e outra), imagens que trazem a percepção de um tempo crônico, quase perturbador, e que cria outra relação entre as sensações experimentadas. Subsiste a narração presente no filme, as imagens conectadas com os atores que lêem os textos proibidos, a palavra que resiste.

Enquadramentos/desenquadramentos

Podemos considerar muitos planos de *Palavra proibida*, em especial os planos oblíquos, como insólitos ou obsedantes, por fugirem à regra de um enquadramento simétrico e harmônico e assim associá-los ao que Pascal Bonitzer chama de

*décadrage*¹², termo que podemos traduzir por “desenquadramento”. Função ou procedimento que estaria presente do cinema à pintura, passando pela fotografia. Bonitzer define este conceito em um artigo onde reflete sobre a questão do quadro e do surgimento do termo “enquadramento” (*cadrage*), respondendo a um procedimento fotográfico próprio do instantâneo. Para Bonitzer, a *décadrage*, como “efeito”,

só é possível sobre a base da transformação da função do quadro, reinterpretado, pela fotografia e pelo cinema, como “cadrage” (enquadramento) arbitrário e nômade (ou *décadrage*) sobre uma realidade qualquer, uma realidade esvaziada de toda a significação plena (1995, p.68).

Bonitzer principia sua análise da *décadrage* na pintura, onde expõe algumas variantes que nos indicam qual a “nova função” que o quadro pode adquirir. Ele associa a *décadrage* a todo pensamento moderno que busca um novo modelo de sujeito e de consciência, e que repercute na pintura com o aparecimento de uma nova dimensão possível da representação (em relação ao ocidente): a dimensão do vazio (presente, por exemplo, nas obras de Hoper, Cremonini e Bacon). O desenquadramento “perturba” a relação do espectador com o quadro. O espaço simbólico e visual da pintura clássica é extremamente codificado, espaço percebido a partir das regras da perspectiva e do ponto de vista único, “centralizado”, que mantém o espectador do “lado de fora” da cena. Com o desenquadramento opera-se a descentralização do quadro, em que a “distância curta” e a “*obliquidade do ponto de vista trazem o espectador para o interior do tableau*”. A operação de esvaziar o centro de todo objeto significativo e focalizar as bordas promove uma desnaturalização do olhar. No centro do quadro, onde na representação clássica há uma presença simbólica, não há mais “nada”. Conforme Bonitzer “*O olho habituado (educado?) à imediatamente centralizar, ou ir ao centro, não encontra nada e reflui à periferia, onde alguma coisa ainda estremece, e está a ponto de desaparecer*” (ibid., p. 84).

No entanto, podemos pensar que a *décadrage* tem também a função de potencializar o nosso olhar, e os acontecimentos que possam vir a se instaurar no quadro, sejam gestos, vozes, ou então acontecimentos puramente visuais, linhas, cores e texturas que venham romper essa imobilidade do olhar. O vídeo nos seus primeiros

¹² Ver BONITZER, Pascal. **Pintura e Cinema: Décadrages**. E sobre o conceito de *décadrages*, ver também: AUMONT, Jacques. **A imagem**, p. 164-168; id., **O olho interminável**, p. 109-137 e DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 a imagem-movimento**, p. 13.

anos, e a TV, tem essa função tátil, além da visual, já descrita por McLuhan. O vídeo rompe, nesse sentido, com o sistema de representação que o cinema clássico ainda reproduzia, conforme as observações de Arlindo Machado em seus estudos sobre a especificidade do vídeo¹³. Para Bonitzer “*O espaço sem matriz política, nem religiosa, da representação moderna, é igualmente tomado de lacunas, de solicitações do invisível e do oculto*”, onde as *décadrages* “*fazem do tableau o lugar de um mistério, de uma narração interrompida e suspensa, de uma interrogação eternamente sem resposta*” (ibid., p.80).

O desenquadramento funciona também no sentido de produzir uma sensação de frustração no espectador, seja no sentido de criar um enigma em relação à narração, ou trazer mesmo um certo horror. Enfatizando o seu sentido alegórico, Bonitzer afirma que “*a décadafrage é uma perversão*”, ao afirmar que por seu lado irônico ou sádico:

A arte do desenquadramento, o deslocamento de ângulo, a excentricidade radical do ponto de vista que mutila e vomita os corpos para fora do quadro e focaliza sobre as zonas mortas, vazios, partes inúteis do cenário, é irônico-sádica (como é claro nas pinturas de Buzzati). (ibid., p.83).

O desenquadramento “corta” os corpos, mostrando-os fragmentados e os empurra para a periferia, para as bordas do quadro, como se exercesse certa repulsa ao “vivo”. Tais características são evidentes na obras de alguns pintores contemporâneos como Buzzati, Cremonini e Bacon.

Ao tratar da *décadrage* no cinema, Bonitzer cita como exemplo as obras de Straub, Duras e Antonioni, cujos “*enquadramentos insólitos e frustrantes*” introduzem no cinema algo como uma suspensão não-narrativa. Essa “*cenografia lacunar*”, como chama Bonitzer, não se destina mais a constituir uma “*imagem total onde se armazenam os elementos fragmentários*”, conforme sustentava Eisenstein. Os planos vazios, os enquadramentos angulosos, os objetos e suas durações suscitam uma insistência do olhar, e criam uma tensão não-narrativa, uma pausa, que nos interroga sobre a função do próprio cinema (Bonitzer). O desenquadramento, ao invés da fragmentação pode ter um efeito multiplicador, e nesse sentido gera novas possibilidades de agenciamentos entre as imagens, como ocorre no cinema de Godard.

¹³ Arlindo Machado em seus estudos sobre a especificidade do vídeo analisa estas relações entre vídeo e cinema. Ver MACHADO, Arlindo. Capítulo 4 - As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In.: **Pré-Cinema e Pós-Cinemas**, 1997. P. 220-234.

Além da função de descentralizar o olhar, e dos efeitos sobre a narrativa do filme, há outro aspecto importante suscitado pelo desenquadramento, tanto quanto pelo “quadro vazio”. Segundo Deleuze, a *décadra*ge, este enquadramento arbitrário e nômade, constitui os “*espaços fora do quadro*”, designando esses “*pontos de vista anormais que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou com um ângulo paradoxal, e sim, remetem à outra dimensão da imagem*” (1985, p. 26). Trata-se de planos que excedem a narrativa, no sentido de que não se justificam em função de um desenvolvimento dramático da narração ou dito em outras palavras “*não se justificam do ponto de vista das exigências da ação ou da percepção*” (id., 1990, p.138). Deleuze aponta como exemplos os planos “cortados” de Dreyer em Joana d’Arc, as zonas mortas de Ozu, os espaços desconectados de Bresson. Um cinema que excede o visível e tem uma função legível (legibilidade que para Deleuze que não se refere à leitura semiológica do filme como enunciado). Imagens que geram o fora de campo, ou o extracampo, conforme Deleuze, sentidos que estão além do que vemos nas imagens.

O quadro vazio e o extracampo

O quadro vazio é objeto das análises de Noel Burch¹⁴, um dos grandes teóricos dos anos 60 e que empreende uma análise formal rigorosa sobre o cinema. Ele começa um dos capítulos de seu livro introduzindo a noção do espaço “fora-da-tela”: “*para compreender a natureza do espaço no cinema, pode ser útil considerar que se trata, efetivamente de dois espaços: o que existe em cada quadro e o que existe fora do quadro*” (1992, p.37). O espaço do campo ou do quadro é efetivamente o que se vê na tela. Já o espaço fora de campo, pode ser considerado o não-visto, tudo o que é virtual e que pode vir a atualizar-se no campo. É também chamado de espaço *off*.

Burch analisa no filme *Nana* (1926), de Jean Renoir, a questão do espaço-fora-da-tela: “*Este filme (...) coloca como condição essencial ao seu desenvolvimento plástico, a presença de um espaço-fora-da-tela, cuja importância é igual à do espaço-da-tela.*” (ibid., p.38). Neste filme, que é praticamente todo constituído por planos fixos, em grande parte das suas seqüências os planos iniciam ou terminam por uma entrada ou saída de quadro dos personagens. Nestes intervalos, o quadro é sempre deixado vazio, por alguns instantes. Para Burch, “*é principalmente o quadro vazio, que atrai a atenção para o que se passa fora da tela, uma vez que mais nada, em princípio,*

¹⁴ Ver BURCH, Noel. Capítulo I – parte 2: *Nana* ou “Os dois espaços”. In.: **Práxis do cinema**, 1992, p. 37 a 52.

prende o olhar ao quadro propriamente dito”. Como observa Burch, quanto maior a duração deste quadro vazio, maior a tensão que se cria entre esses dois espaços, sendo que o espaço fora-da-tela termina por atrair a atenção do espectador. “Fora da tela” há sempre algo da ação que não vemos ou uma fala que não escutamos, algo prestes a acontecer.

A importância de *Nana* está em ser um filme da década de 20 em que sistematicamente é usado o quadro vazio e no qual o ritmo da montagem é dado por estas entradas e saídas de quadro, diferentemente do que acontece com os filmes narrativos do cinema americano da época, voltados à ação. O vazio no quadro cria uma ressonância entre os planos, e entre as ações que são desenvolvidas, e é fundamental para a estrutura rítmica do filme. Burch analisa também como o quadro vazio é um elemento marcante na estética de três outros cineastas: Ozu, Bresson e Antonioni. Nas obras desses diretores, os espaços vazios estruturaram a narrativa e os *raccords* (transições) de tempo e espaço, de uma maneira particular.

Por ora, seria importante aprofundarmos a noção de fora-de-campo suscitada pela função do quadro. Há algumas diferenças de abordagens e de terminologia entre os autores que estudam o campo e o fora-de-campo. Para Aumont o fora-de-campo é a parte do espaço que é um prolongamento do espaço visível que vemos no quadro, sua parte invisível. Para ele “*O fora-de-campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário, etc.) que, não estando incluídos no campo são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer*” (Aumont, 1995, p. 24). O fora-de-campo é “comum” ao cinema, pois seria tudo o que envolve a cena e que pode interferir nela (o que está enquadrado) a qualquer momento: a voz que se houve fora do quadro, um fragmento dos objetos ou corpos que não estão enquadrados por inteiro, um personagem que entra na cena, a parte não vista de um ambiente: o que um movimento de câmera, ou uma mudança de plano pode vir a mostrar. No cinema narrativo e diegético, o desenvolvimento temporal da história determina a “*passagem permanente do campo para o fora de campo, portanto sua comunicação imediata*”. (ibid., p. 25). Em relação à decupagem do filme devemos observar como nos ensina Burch, que há uma série de *raccords*¹⁵, seja de olhar, de

¹⁵ Burch observa que o *raccord* é usado comumente para indicar mudança de plano, mas na verdade o *raccord* “refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos”.

direção ou posição, que vão determinar a forma que este fora-de-campo se insinua em função da montagem. Fora-de-campo, importante lembrar, que inclui também o som, e não só as imagens no filme.

Na questão de terminologia, fora-de-campo é o termo mais comum, enquanto Deleuze usa o termo extracampo. Já o termo fora-de-quadro, é definido por Aumont num sentido mais estrito (diferenciando-se do fora-de-campo), como o espaço da produção do filme, “*onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção, e metaforicamente, todo o trabalho de escrita*”. Para ele o quadro define-se pela sua característica de artefato, o que é produzido no filme, enquanto o campo está ligado a toda ilusão decorrente da cena (a representação).

Nesse sentido há de se observar que para Aumont as considerações sobre o espaço fílmico, o campo e o fora-de-campo, só tem sentido na análise do “cinema narrativo representativo”, filmes que “*de uma maneira ou outra contam uma história situando-a num universo imaginário que eles materializam pela representação*” – um universo diegético. (ibid., p. 26)

Poderíamos apontar a função do fora-de-campo em filmes como *Nick's movie* de Win Wenders, onde a relação de interação que se estabelece entre o filme e a sua filmagem, expressa nas imagens em vídeo realizadas pelo assistente de Ray que se colocam em contraponto com as imagens em película feitas pela equipe de Wenders, mostrando a potência do extracampo e a sua influência sobre a narrativa e suas relações com o real. No filme o que é encenado e o que faz parte do encontro entre Ray e Wenders, encontro em que o acidental e o acaso conduzem ao inesperado (à fala, ao gesto, às reações inesperadas). Dois diretores fazendo o filme, mas também trocando suas últimas palavras, suas últimas impressões sobre o mundo. Não é possível afirmarmos o que é “encenado”, o que foi combinado entre eles, pois o que realmente acontece no filme e durante a filmagem foge a qualquer controle. O limite entre o real e a ficção é borrado, e mais do que isso, ultrapassado.

Essas diferenças de concepção sobre um fora-de-campo refletem uma diferença mais profunda em relação à concepção do espaço e o tempo no cinema, e do próprio

Para uma análise extensiva da questão dos *raccords*, sua definição e suas formas, ver BURCH, Noel. Capítulo I – parte 1: Como se articula o espaço-tempo. In.: **Práxis do cinema**, 1992, p. 23-36.

cinema. Na introdução de *Práxis do cinema*, Burch afirma que o vocabulário do cineasta ou do crítico reflete significativamente o que ele pensa sobre o cinema. O que parece ser bastante pertinente. O vocabulário e os termos que usamos criam conceitos e influenciam nossa maneira de pensar. Temos que considerar que Burch é rigoroso neste sentido. Ao tratar do espaço, ele vai definir o espaço da tela, o espaço do visível como o “espaço concreto”, às vezes também chamado de espaço real, ao passo que o espaço que está fora-da-tela, vai ser denominado por ele como “espaço imaginário”. Pelo que se deduz em seus comentários sobre o espaço no cinema em seu livro, podemos ver que para ele, o espaço que ele chama concreto é o “*espaço real, imediato e constantemente compreensível*” (ibid., p. 30), e que é concebido pelos cineastas com o intuito de oferecer um espaço contínuo e unitário ao espectador. Ilusão ou convenção que para o espectador é “concreta” – o espaço torna-se concreto na tela, a partir de sua percepção (fenomenológica). O fato de chamar de imaginário o espaço fora-da-tela, decorre de um rigor pragmático do autor, uma necessidade didática de diferenciar os dois espaços, calcado na diferença entre o que é visível no filme e o não-visível, entre o percebido e o não percebido. De toda forma, entendemos que este espaço, chamado “imaginário” por Burch, significa ainda um espaço real, mesmo que ainda não atualizado no campo e, portanto, da ordem de um virtual (que não é atual, mas é real).

Já Aumont, parte de outra compreensão e entende o “espaço fílmico” como um espaço “sempre” representado, portanto, sempre imaginário, seja o do campo, visível ou este invisível, fora-de-campo. O espaço para Aumont é sempre o espaço de uma imagem plana (bi-dimensional) e limitada pelo quadro, análogo ao quadro da pintura. A imagem fílmica (e o espaço fílmico por decorrência) funciona em analogia com o real e, portanto, temos a percepção de um “espaço real” apenas em função da “impressão de realidade” causada pela imagem. Espaço que é uma construção simbólica, baseada nas leis da geometria e da perspectiva, onde opera o quadro-limite¹⁶, com seu caráter discursivo, e que se refere, sobretudo, à superfície (superfície real), base das análises de Arnheim sobre os efeitos da centralização. E a outra função do quadro, onde o espaço é remetido ao quadro-janela¹⁷, é onde opera a ficção (a profundidade fictícia), o diegético.

¹⁶ Aumont define três funções do quadro no cinema: o quadro-objeto, quadro-limite e quadro-janela. Ver **O Olho interminável**, 2004, p. 109-137.

¹⁷ O quadro como janela do mundo, é uma metáfora que sugere que há por trás da janela, um mundo a se ver, que se abre aos nossos olhos. No entanto, para Alberti, que foi quem a promoveu, esta metáfora tem um significado mais preciso: esse mundo, sobre qual a janela se

Um espaço sempre imaginário, pois sempre colocado no regime da representação (e não da imanência e do real), pois o espaço real é um espaço sempre dado, espaço kantiano, homogêneo e independente da nossa percepção ou da nossa experiência. Assim, em Aumont, tanto o espaço do campo ou do fora-de-campo são assim espaços imaginários:

desse modo, embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de espaço fílmico ou cena fílmica (1995, p. 25).

Em nossa opinião, o importante é entender como no cinema o quadro instaura o fora-de-campo, diferentemente do que a pintura o faz. No cinema temos a imagem-movimento, imagem que não é mais transcendente (como as formas imutáveis, as poses da pintura), e outra imagem do pensamento (que não a imagem platônica), onde o quadro mantém-se aberto para o mundo, abrindo-se para a produção do novo, de novos sentidos. A imagem como um corte móvel da duração, pode produzir sentidos a partir das sensações, dos afectos e perceptos a que remete, e dessa forma, são essas imagens e signos que nos “forçam a pensar”, e pensar a partir do campo, o que também está fora - o extracampo, com toda sua amplitude de possibilidades.

Assim, o enquadramento produz o fora-de-campo, que pode ser visível ou não. Para entendermos as funções do quadro e do campo podemos deixar de lado as questões formais e de composição suscitadas, e partir da diferença estabelecida por Bazin. Ele estabelece as relações entre a pintura e o cinema, com base na análise do célebre filme *Van Gogh*, de Alais Resnais, realizado em 1948. Nele, Resnais opera uma *cinematização* sobre as imagens do artista, transformando em filme e narrativa o que antes era apenas pintura. Resnais, nas palavras de Aumont, “*abriu o espaço das telas pintadas*”, dotando-as de um “*fora inimaginável, de um fora-de-campo*” (2004, p.111). Para Bazin, a obra de Resnais faz com que a composição do quadro (na pintura de Van Gogh) torne-se secundária, pois o mais importante é observarmos a função que a moldura exerce no sentido de “*salientar a heterogeneidade do microcosmo pictural e do macrocosmo natural no qual o quadro vem a se inserir*” (1991, p. 173). Bazin

abre, é o mundo do símbolo, pois para ele, como observa Aumont a esse respeito, “*os símbolos, para ele, já estavam no mundo por graça divina*” (2004, p.115). Na concepção da *perspectiva artificialis* de Alberti, o ponto de fuga central, ao invés de corolário de um ideal humanista, é em seu entender, “o rei dos raios” – o raio divino – expressão do próprio Alberti, conforme Aumont.

estabelece então as diferenças entre o quadro pictórico e o quadro fílmico, entre *cadre* e *cache* (no francês, traduzidos por quadro e máscara). O quadro pictórico é centrípeto, enquanto no cinema, a tela é centrífuga. Na pintura, nosso olhar fecha-se sobre o interior do quadro, sobre seus elementos, sua matéria. No cinema, ao contrário, nosso olhar volta-se para além das bordas da imagem, e solicita o fora-de-campo, abre-se para o não-visto. Nas palavras de Bazin:

Os limites da tela não são - como o vocabulário técnico daria por vezes a entender -, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo (id.).

O cinema, em sua essência, imagética e narrativa, opera com um corte sempre móvel do real, e nos oferece à percepção sempre o prolongamento dessa imagem no exterior do quadro. Esse prolongamento ocorre através da mobilidade da câmera, dos reenquadramentos possíveis da imagem e da própria montagem. O uso do termo máscara (*cache*, oriunda de *acher*: esconder) refere-se à máscara como instrumento, um filtro usado na fotografia ou no próprio cinema, sobre a película, e que esconde parte da superfície da imagem. Ao contrário da moldura fixa da fotografia, a máscara móvel. Ao contrário da moldura como limite da representação, a máscara sobre a superfície do real. Duas operações completamente diferentes¹⁸.

Deleuze problematiza o fora-de-campo, que ele denomina extracampo. Sua definição é precisa: “*o extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê*” (1985, p. 27). Se considerarmos a assertiva de Bazin, de que haveria dois tipos de quadro, um centrípeto e outro centrífugo, isso significaria que esses sistemas comportariam ou não um extracampo, dependendo desse enquadramento. Pois para Deleuze, o quadro centrípeto, mesmo voltado para dentro, não suprime o extracampo: “*todo enquadramento determinará um extracampo*” (ibid., p. 28). Haveria ao contrário, dois aspectos do extracampo, sempre latentes em todo quadro. O enquadramento, conforme Deleuze define-se como um sistema. Ele “*é a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem*”, sejam personagens, cenários ou objetos. Esse sistema obtém um conjunto sempre formado por outros elementos ou partes, que por sua vez formam subconjuntos. Estas partes são também imagens. E podemos evocar a compreensão de

¹⁸ Ver DELEUZE, 1985, p. 27.

Pasolini, que ao definir o cinema como língua da realidade, chama de *cinemas* todos os objetos presentes na imagem (a exemplo dos fonemas na língua)¹⁹. No entanto, não se trata de traçar algum paralelo aqui com a linguagem, pois o próprio Deleuze observa que se o quadro tem um análogo ele é antes o sistema informático do que o linguístico. Trata-se de reforçar a característica na qual um conjunto é capaz de formar um sistema que se inclui em um outro sistema sempre maior, ao infinito. Assim, mesmo o sistema fechado é também comunicante, pois qualquer conjunto deve ligar-se a um conjunto maior. É assim com a matéria, sempre divisível, cujas partes entram em conjuntos variados, e estão sempre sujeitas a se subdividir. Para Deleuze “*o primeiro sentido do que chamamos extracampo*” consiste em que “*se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, que por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo*” (id.). Haveria um conjunto destes conjuntos, que constituem um “*universo ou um plano de imanência ilimitado*”.

O quadro, como sistema, tem assim esta característica de se prolongar em outros conjuntos, pertencendo a um “conjunto de conjuntos” que, no entanto, não se confunde com o *todo*. Pois o *todo*, por natureza, não é um conjunto e não tem partes: ele é justamente como o fio que atravessa todos os conjuntos, e que faz com que se comuniquem e se prolonguem um nos outros, ao infinito.

É importante diferenciarmos o todo e o conjunto:

os conjuntos são fechados, e tudo que é fechado é artificialmente fechado. Os conjuntos são sempre conjuntos de partes. Mas um todo não é fechado, é aberto; e não tem partes, exceto num sentido muito especial, pois ele não se divide sem mudar de natureza a cada etapa desta divisão. (Deleuze, 1985, p.20).

O todo é da ordem do tempo, da duração: “*O todo é o aberto, e remete mais ao tempo ou até ao espírito do que a matéria ou ao espaço*” (ibid., p. 29). E isso é fundamental compreendermos, na medida em que o que caracteriza a imagem do cinema é o movimento, mas como uma imagem-movimento (e não simplesmente a imagem do móvel, um corpo que se desloca...). O que vemos é essa captura da imagem

¹⁹ Pasolini aborda a questão do cinema como língua da realidade no texto “A língua da Realidade”. Ver **Empirismo Herege**, 1982, p. 161-183. Sobre os *cinemas* ele afirma: “Posso dar a todos os objetos, formas ou atos da realidade permanentes que integram a imagem cinematográfica o nome de *cinemas*, exatamente por analogia com “fonemas” (ibid., p. 165).

como movimento e como matéria (luz). O real que percebemos no cinema não é o molde, duplo do mundo, mas a modulação da matéria, o real que se constitui como presença (e não representação).

Em sentido estrito não haveria imagens ou quadros que se diferenciem por produzir ou não um extracampo. Haveria dois aspectos diferentes do extracampo, dependendo do “*modo de enquadrar*”. Um aspecto refere-se ao prolongamento desses conjuntos entre si, um através do outro, característica do quadro que se abre ao exterior e que excede os seus limites. É a acepção mais simples, a função em que o quadro remete ao que “existe alhures, ao lado ou em volta”, ao que está em torno do campo. O segundo aspecto é de ordem eminentemente temporal e refere-se aos quadros voltados para o seu interior, onde mesmo assim há uma relação com o todo, pois mesmo um sistema fechado, nunca o é de modo absoluto. Há um todo, ao qual esses sistemas fechados se integram, um fio que os liga à duração (do todo). Para Deleuze, este é “*um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível*” (*id.*).

Esses dois aspectos se misturam constantemente, e cumprem em maior ou menor grau essas duas funções em virtude da espessura do fio que liga o quadro a outros conjuntos. O extracampo remete ao virtual, seja às relações com os conjuntos próximos, que é sempre atualizável no filme (da ordem do visível, relações espaciais), seja nas relações com o todo, que são relações de ordem temporal, podendo, por exemplo, atualizar-se em relações mentais ou espirituais, tais como em filmes de Hitchcock e Dreyer, respectivamente.

Essas funções do extracampo estão ligadas ao modo de montagem do filme, que organiza as relações e junções entre as partes, entre um campo e outro, entre um espaço e outro. Nos filmes clássicos, de forma distinta, o todo do filme pode apresentar-se como um todo orgânico ou dialético, como em Griffith ou Eisenstein.

O espaço videográfico

Seria importante também fazermos algumas considerações sobre a questão do espaço no que se refere ao vídeo e a imagem eletrônica.

Dubois, refletindo sobre as diferenças entre o cinema e o vídeo, pergunta se “o espaço *off* videográfico, se ele existe, é do mesmo tipo que o do cinema?” (2004, p. 75). O autor busca as diferenças entre o cinema e o vídeo e discute se é apropriado usarmos

um mesmo vocabulário para os dois casos, já que na prática vários problemas aparecem. Dubois opõe ao espaço unitário e homogêneo da representação do cinema, um espaço múltiplo e heterogêneo do vídeo, “ao olhar único e estruturante o princípio de agenciamento significativo e simultâneo das visões” (id., p.84). O autor cita obras de Nam June Paik, como *Global Groove* (1973), com seus efeitos eletrônicos de incrustação da imagem, onde há a sobreposição de planos e pontos de vista de uma mesma imagem. Ele trata esses procedimentos referindo-se a “imagem como composição”.

Com certeza, ao discutir as obras em vídeo - principalmente no que toca aos primeiros anos da videoarte e da utilização em profusão dos efeitos e possibilidades de manipulação da imagem eletrônica -, os conceitos do cinema e da sua linguagem remetem a uma problematização da noção de espaço. Não apenas o vídeo transtorna as noções do espaço euclidiano, quebrando com a profundidade de campo e a noção de perspectiva, como nos aponta para outro tipo de espaço. Um espaço háptico, em que não é apenas o olhar que é mobilizado e sim todos os nossos sentidos. É o que McLuhan já observa ao tratar das modificações da cultura visual e do advento da tevê: “*O modo tátil de perceber é imediato, mas não especializado. É um envolvimento total e sinestésico de todos os sentidos*” (1969, p. 376).

No entanto, esse espaço háptico não é uma novidade que surja com o vídeo. Essa característica torna-se evidente com o advento do vídeo e seu uso por vários artistas. É um espaço que se contrapõe ao espaço simbólico, da representação clássica, herdado da renascença, e todas as suas leis ópticas. Mas, se considerarmos, apenas a história do cinema, encontraremos, por exemplo, nas animações de Len Lye, na década de 30, o mesmo efeito de incrustação e sobreposições de imagens, que produzem um outro espaço, não regido pela profundidade de campo ou as regras da perspectiva. É um espaço não-diegético, de filmes que não corresponde a uma narrativa representativa, mas ainda assim são filmes narrativos. A narrativa não se reduz a uma subordinação ao mundo diegético, como veremos mais adiante, há outras formas de narrativas que surgem no cine moderno e no cine contemporâneo.

1.3 A nova imagem do cinema moderno: os opsignos

Os tempos mortos e os espaços vazios

Maria, Cangaço e Palavra proibida são vídeos que têm em comum narrativas onde predominam espaços vazios e tempos mortos, caracterizados por planos longos, desenquadramentos, imagens desfocadas, e instáveis (com a câmera na mão ou em *travellings* na estrada). Operações que resultam numa suspensão ou interrogação das narrativas e da significação destes objetos ou lugares.

Esse olhar sobre o cotidiano, sobre lugares comuns, olhar descritivo de interiores ou paisagens, é característico do espaço-tempo dos filmes modernos. O *espaço qualquer*, que é definido por Deleuze como o espaço desconectado ou o espaço vazio – é um espaço que opera sob o signo das imagens óticas puras – imagens que rompem com os vínculos sensório-motores presentes em situações cotidianas, vividas por nós. Deleuze descreve a nova imagem do cinema, como a imagem que surge no pós-guerra, a partir do neo-realismo italiano, em filmes como *Roma, cidade aberta* (1945), *Alemanha ano zero* (1947) ou *Europa 51* (1952), dirigidos por Rossellini; *Ladrões de bicicleta* (1948) e *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica.

Esse *espaço qualquer* não está mais ligado a um sistema de reconhecimento do mundo. Trata-se de um espaço não situado - não revelado pelos enquadramentos e cujas partes não se conectam, não se juntam na narrativa para determinar uma continuidade (espacial e do todo). É um espaço que não é regulado pelas ações de algum personagem ou de uma situação. Trata-se de um lugar qualquer, cujas qualidades se sobressaem em detrimento da sua extensão ou localização. Um espaço “quase” abstrato.

No cinema moderno esse tipo de imagem rompe com um regime de representação, e surge uma *nova imagem* capaz de produzir uma “imagem direta do tempo”. O aparecimento destas situações óticas e sonoras puras (que substituem as situações sensório-motoras) é importantes para entendermos como a partir do cinema moderno, temos paralelamente em outros “campos” do cinema, como na videoarte e no cinema experimental, filmes fundados no tempo. Em que a imagem tem um novo estatuto: são imagens que não se encadeiam mais num todo, e tem valor por si, pelas sensações e afecções que podem provocar.

O tempo não é mais o resultado ou a síntese dos movimentos, ou então de um todo que o produz (como no cinema clássico). Nos filmes modernos há uma mudança

nas narrativas, que rompem com um cinema cuja essência era a transparência da linguagem, e onde a montagem e a decupagem operavam para que não se percebessem os cortes e as mudanças de planos. Cinema cujas convenções de montagem, convergiam para uma decupagem que afirmava a unidade das ações e a continuidade espacial e temporal, onde o tempo sucessivo é ordenado, orientado e surge apenas como decorrente do movimento. Um cinema orgânico, como em Griffith ou dialético como em Eisenstein. É com cinema moderno que o tempo passa a ser o operador de mudanças estéticas e narrativas fundamentais.

Conforme Deleuze, haveria dois regimes de imagem no cinema. O regime da imagem-movimento, onde temos uma imagem indireta do tempo, e o regime da imagem-tempo, no qual temos uma imagem auto-temporalizada, uma imagem direta do tempo. A abordagem de Deleuze, sobre a imagem cinematográfica, ultrapassa as teorias do cinema que tendiam a considerá-lo apenas no seu aspecto semiológico, como um discurso totalizador, tomando o filme como um enunciado. E ultrapassa as abordagens psicanalíticas, que tendem a examinar a imagem no cinema apenas como uma cópia, senão de uma realidade exterior, de uma realidade interior. Com a filosofia de Deleuze e sua taxonomia dos signos que sustenta uma teoria sobre o cinema, podemos entender e aprender que o cinema cria mundos e produz subjetividades, através da percepção das suas imagens. E que essas imagens poderiam ser mais que apenas imagens mentais que representassem um estado de coisas e que se articulassem segundo um sistema de reconhecimento do mundo - um sistema sensório-motor, onde predominam os clichês, as imagens já vistas, interiorizadas, como acontece no regime da imagem-movimento. Nesse outro regime, o tempo distende as relações, exige a nossa passividade, a sensibilidade, e surge uma outra imagem mental. O pensamento é forçado a pensar, como queria Artaud, a pensar o impensado, pois vê o intolerável, o insuportável, ou o que nos toca de outra forma. Imagens que nos fazem crer novamente em um mundo: não o mundo das totalidades, mas um mundo em *devir*. *Devir* que se instala no cinema, nas imagens, nas narrativas, na subjetividade que se forma, abrindo-se a outra dimensão, temporal, onde há mudança e devir, multiplicidade e diferença. Este cinema apresenta imagens *difíceis*, imagens que nos fazem refletir sobre o mundo (refletido em nós) e trazem em seu processo o encontro com *outro*, com a *diferença*, com as *singularidades*. São imagens que não precisam ser experimentadas. Do cinema moderno ao cinema

contemporâneo, passando pelo cine experimental e pela videoarte e todas as suas vertentes, há todo um cinema onde o tempo promoveu uma mutação nas imagens.

A imagem-movimento

O regime da imagem-movimento seria o regime dominante no cinema clássico, sistema no qual a montagem e a decupagem tem um papel fundamental, pois é a partir delas que o movimento nas imagens (plano) e o movimento que surge da relação entre elas (montagem), produzem uma imagem indireta do tempo – a imagem-movimento. É o cinema da montagem, onde o tempo é resultado dos movimentos. Tempo ordenado de uma narrativa sucessiva, conforme o antes e o depois, onde os fatos e acontecimentos se encadeiam e se estruturam a partir da continuidade e da causalidade das situações. Por isso falamos de situações sensório-motoras, pois as ações e situações derivam uma da outra e se conectam; as ações provocam reações, e criam situações previsíveis. Os movimentos da imagem, e os movimentos criados pela relação das imagens na montagem, são movimentos “normais”, provocam sensações conhecidas que ativam nossas reações. Onde as sensações estão reguladas pela ação e o movimento (ou os regulam).

É o típico cinema americano da imagem-ação, cujas convenções de montagem são estabelecidas a partir de Griffith, e que já são dominantes por volta de 1915. Mas este cinema caracteriza-se também por ser um cinema orgânico, onde as partes estão imbricadas com o todo, e devem sempre confirmar esse todo, numa dupla relação, como explica Deleuze: “*Com efeito, quando a imagem é um movimento, as imagens não se encadeiam sem se interiorizarem num todo, que se exterioriza ele mesmo em imagens encadeadas*” (1992, p. 81). Esse circuito imagem-todo caracteriza um cinema racional, seja o cinema da imagem-ação americano, seja o cinema de Eisenstein, que também se caracteriza como um cinema orgânico, apesar de toda sua especificidade e de suas propostas – o cinema do soco, do choque, baseado no conflito entre as imagens, e em uma montagem dialética; um cinema do pensamento, como expresso na proposta de um cinema intelectual. Mas os modelos de Griffith e de Eisenstein seguem ainda o modelo do todo, que segundo Deleuze, é sempre uma totalidade aberta, que “*supõe que haja relações comensuráveis ou cortes racionais entre imagens, na própria imagem, entre a imagem e o todo* (id., p.82)”.

Em contrapartida, o regime da imagem-tempo rompe com este modelo ao fazer emergir “*todo tipo de cortes irracionais, de relações incomensuráveis entre imagens*”

(id.). Este é o cinema por excelência dos *falsos-raccords*, do rompimento com a continuidade espaço-temporal nas narrativas. Um cinema de onde emergem as situações óticas e sonoras puras, onde o som libera-se da imagem, e onde a imagem ganha autonomia, temporal e espacial.

A crise da imagem-ação – outra imagem do pensamento

Esse sistema substitui as situações sensório-motoras de um antigo realismo, que entra em crise, comprometendo os “encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação” (Deleuze, 1985, p. 253). A partir dessa crise, surge a necessidade de uma nova imagem, e a “a alma do cinema exige cada vez mais pensamento” (ibid.). Deleuze aponta uma mutação nas imagens, o surgimento de imagens que nos forcem a pensar, que criem relações entre si. E busca na terceiridade de Peirce, o entendimento para esse processo. A afecção e a ação estariam respectivamente ligadas a primeiridade e a secundidade. Na primeiridade, as qualidades. Na secundidade, as ações, que põem dois termos em relação. Já a terceiridade

(...) inspira não ações, e sim "atos" que compreendem necessariamente o elemento simbólico de uma lei (dar, trocar); não percepções, e sim interpretações que remetem ao elemento do sentido; não afecções, e sim sentimentos intelectuais de relações, como os sentimentos que acompanham o uso das conjunções lógicas "porque", "apesar de", "a fim de", "portanto", "ora", etc. (id., p.243)

Na terceiridade uma relação é sempre exterior a seus termos, pois implica algo que os ultrapassa, não sendo apenas o resultado mecânico de uma oposição. Para que a terceiridade ocorra, os signos precisam ser “interpretados”, as relações precisam ser relações que ultrapassem o habitual, e exijam raciocínio, forcem-nos a pensar... Haveria assim, duas espécies de relações. As relações naturais, que pressupõe relações habituais entre as imagens, relações previsíveis em que se passa de uma imagem a outra por analogia, como da imagem de um retrato para o seu modelo ou relações que geram significações, que já estão “coladas” à imagem. E as relações abstratas, que produzem o “sentido”, e onde “comparam-se duas imagens que não estão naturalmente unidas no espírito” (id., 244). As relações naturais são limitadas, esgotam-se logo, pois são relações lógicas, e formam séries, enquanto as relações abstratas formam um todo.

Nos filmes de Lubitsch e Hitchcock, encontramos um tipo de imagem-relação, que já introduz o mental na imagem. Mas são relações que não chegam a criar uma imagem-mental. Como Deleuze observa,

sem dúvida a imagem-afecção já comportava o mental (uma pura consciência). E a imagem-ação também o implicava, no objetivo da ação (concepção), na escolha dos meios (julgamento), no conjunto das implicações (raciocínio). Com mais razão ainda, as "figuras" introduziam o mental na imagem (ibid.).

Mas, se através da imagem mental, pode-se ultrapassar o regime da imagem-movimento, devemos entender essa imagem como tendo no mental o seu objeto próprio, específico, capaz de criar suas próprias relações. A imagem-mental não seria uma imagem abstrata demais ou que remetesse a um pensamento puro, ou pensamento de um personagem. Para Deleuze:

Quando falamos de imagem mental queremos dizer outra coisa: é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens (id. p.244).

A crise da imagem-ação afeta a imagem e as narrativas. As imagens deixam de refletir um mundo conhecido (interiorizado nos clichês), oferecendo à percepção outro real possível em que as imagens tornam-se signos "puros", os blocos de espaço-tempo passam a tecer relações com o pensamento. O espaço pode tornar-se signo e o tempo deixar de ser uma consequência do movimento. Deleuze, ainda no livro *Cinema 1 – a imagem-movimento* aponta que a crise da imagem-ação suscita o surgimento de uma nova imagem e anuncia: "precisamos de novos signos" (id., p.253). Nesse cinema em crise já se observam certas características que vão levar ao novo regime de imagem e às situações óticas e sonoras puras: "*a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a balada-perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô*" (ibid., p.257). Os filmes apresentam situações dispersivas e lacunares, com as elipses entre as imagens adquirindo outro sentido. Os acontecimentos já não se prolongam uns nos outros, segundo um antes e um depois, e os espaços e suas partes ganham autonomia e já não se juntam em nome de uma unidade. As elipses deixam de ser apenas um efeito narrativo, um efeito de montagem (a elipse estrutural) que subtrai os momentos não-essenciais e garante a continuidade de uma situação que é previsível. O espaço torna-se um signo e as elipses passam a pertencer às situações. Conforme Deleuze

O acaso torna-se o único fio condutor, como no *Quinteto*, de Altman. Ora o acontecimento tarda e se perde nos tempos mortos, ora chega rápido demais, mas não pertence aquele a quem acontece (até a morte...). E há íntimas relações entre estes aspectos do acontecimento: o dispersivo, o direto ao se dar, e o não-pertinente (id., p.254).

O que acontece no cinema moderno não é simplesmente uma transformação da narrativa, ou como querem muitos teóricos, que estas transformações apontem para uma evolução da linguagem cinematográfica. Um cinema da representação perde sua hegemonia, na medida em que os criadores já não se contentam em mostrar imagens “reconhecíveis”, imagens já vistas (clichês) e que não nos afetam mais. Deleuze afirma que “*é impossível se contentar em dizer que o cinema moderno rompe com a narração. Isto é apenas uma consequência, o princípio é outro*”, pois o que acontece é que principalmente com os filmes do neo-realismo “*a ligação sensório-motora foi rompida*” (1982, p.68). E foi rompida porque as percepções já não se prolongam em ações, pois as situações que os personagens passam a viver são situações extraordinárias ou cotidianas demais...

O espectador passa a se defrontar com as descrições, como observa Deleuze, imagens óticas e sonoras, onde os personagens que antes reagem às situações em que se encontravam (e através desse sistema favoreciam a identificação psicológica do espectador com essas situações) passam a ser afetados por uma impotência motora²⁰. Há um contexto histórico e social, que faz com que as certezas e o ímpeto positivo do início do século, sejam substituídos pela dúvida, pela falta de crença num mundo destruído pelas guerras. Os personagens de Rossellini, como o menino de *Alemanha ano zero*, ou a burguesa de *Europa 51*, ou ainda, alguns anos depois, a personagem neurótica de *Deserto Vermelho* (de Antonioni), passam por situações insuportáveis, situações limite. Nesses filmes, o intolerável que afeta as imagens e os personagens, gera em contrapartida um aumento da potência de ver e de ouvir. Os personagens são tomados por uma visão interior, uma vidência, como acontece com a personagem de Ingrid Bergman em *Europa 51*. Após a morte do filho, transforma-se a sua relação com o mundo e com os espaços que a circundam, como a fábrica, a escola, o conjunto habitacional. O reconhecimento automático do mundo é substituído por essa vidência. De forma análoga, é o que acontece também na literatura com a obra de Beckett, onde

²⁰ Deleuze aborda detidamente o surgimento das situações óticas e sonoras puras no cinema no primeiro capítulo de **Cinema 2: a imagem-tempo**, 1990, p. 9-37.

há a necessidade do silêncio, de personagens que não querem expressar mais nada. As imagens já não são as mesmas, nem os sujeitos que as experimentam. Em Proust, de *Em busca do tempo perdido*, temos outras ligações entre os personagens, com encadeamentos frágeis e séries que se repetem. Algo se transforma nas artes e no cinema, e essa transformação está ligada a uma outra forma de percebermos, onde o tempo é o elemento chave, pois não mais nos aparece como representação, e sim em “estado puro”, tempo da duração e aberto aos devires que se apresentam diretamente a nós.

As descrições puras

No sistema sensório-motor, as imagens se prolongam uma nas outras, são associadas numa linha horizontal, onde funcionam os mecanismos da nossa percepção habitual. No filme de Rossellini esses espaços tornam-se imagens pouco denotadas - o que interessa não é a objetividade do que elas representam, a sua significação. Funciona aí um outro tipo de reconhecimento onde as percepções já não se prolongam em ações ou reações. Através da descrição que é efetuada, percebemos outros traços e valores dos objetos descritos; há outro movimento, que não apenas o de reconhecimento. Deleuze observa que há dois tipos de descrição, a descrição orgânica (“quando se diz que uma cadeira é feita para sentar”) e outra física-geométrica ou inorgânica, como acontece com as descrições em *Europa 51*, onde a fábrica torna-se um “abstrato visual e sonoro, bem pouco denotado concretamente” ou como em *Tempo de guerra* (1963), onde “Godard faz de cada plano uma descrição que substitui o objeto, e dará lugar a outra descrição, a tal ponto que em vez de descrever organicamente um objeto, ele nos mostra puras descrições, que se desfazem assim que se delineiam” (1990, p. 60). Essas descrições constituem as imagens óticas e sonoras puras e ao contrário das descrições orgânicas - onde percebemos nessa imagem (nesse clichê) apenas o que nos interessa - as partes das quais remetem a uma significação, com a percepção se prolongando em ação ou reação. Ao contrário, as imagens óticas puras (as descrições puras) “elevam a coisa a uma singularidade essencial”, e as associações que provocam não se esgotam, e remetem sempre a outras descrições. Deleuze afirma que este

é um cinema de vidente. Como diz Robbe-Grillet, a descrição substituiu o objeto. Ora, quando se está assim diante de situações óticas e sonoras puras, não é apenas a ação e portanto a narração que desmoronam, são as percepções e as afecções que mudam de natureza, porque passam para um sistema inteiramente diferente do sistema sensório-motor próprio ao cinema clássico. E mais, já não é o mesmo tipo de espaço: o

espaço, tendo perdido as suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado (1982, p.68).

E evoca Bergson para observar que num sistema de reconhecimento atento essas imagens óticas não se prolongam em movimento, como no sistema sensório-motor, e podem entrar em relação com uma “imagem-lembrança”, suscitada por essas relações. No entanto, além destas imagens-lembranças, que remeteriam ainda a um estado de coisas, a imagem ótica pura poderia dar lugar á relações marcadas pela indiscernibilidade entre “real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual” (id., p. 61). A imagem entraria em um circuito mais amplo, mais rico, que atingiria esse ponto de indiscernibilidade, através de relações circulares e complexas. As descrições puras entrariam em contato com “imagens vindas do tempo e do pensamento”²¹.

As situações óticas e sonoras se contrapõem ao sistema de imagens do realismo tradicional, onde a “situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique” (Deleuze, 1990, p.14). Por isso, quando observamos que o espaço qualquer (os espaços esvaziados ou desconectados) caracteriza o cinema moderno, isso significa que a narrativa se transforma, e é a descrição, que vai tensioná-la. Precisamos pensar em outras “narrativas” e em outro tipo de descrição.

A definição mais tradicional da descrição, de acordo com Genette é a “*representação de objetos e personagens*”, ao passo que a narração consistiria na “*representação de ações e acontecimentos*” (Barthes, 1973, p. 262). Na teoria do romance, Genette distingue ainda, a descrição da época clássica (descrição ornamental), da descrição do romance realista (descrição significativa) que “*revela e justifica a psicologia dos personagens*” (id., p.264). Haveria uma oposição entre a narração e a descrição, mas de qualquer modo, é preciso reavaliar esta oposição e ver de que forma podemos pensar na descrição tendo um outro papel nos filmes narrativos, como um procedimento existente sob um regime das “*narrativas não-verídicas*” (assim definidas por André Parente), próprias a um cinema moderno e contemporâneo. Para Genette, “*os textos puramente descritivos representam objetos em sua única existência espacial, fora*

²¹ Cf. Deleuze, 1990, p. 62. São relações que ele estabelece entre o circuito atual-virtual das imagens óticas e sonoras puras e as teorias de Bergson. Sobre o reconhecimento atento, ver BERGSON, Henri. **Matéria e memória**, 1999, p. 111-122.

de qualquer acontecimento e de qualquer dimensão temporal” (ibid., p.263). Para Genette, enquanto a narração remete aos aspectos “temporal e dramático da narrativa”, a descrição é “capaz de suspender o tempo”, ampliando a espacialidade. Genette coloca as duas formas sob dois tipos de discursos, sendo a narração sempre responsável pela sucessão temporal. Talvez possamos pensar esta suspensão do tempo dentro de um outro regime da imagem que não o do reconhecimento sensório-motor (onde deve haver história).

Ao invés de opormos descrição e narração, e considerando que Genette observa que a descrição efetua essa suspensão temporal, uma interrupção em uma narrativa ordenada (e sucessiva), podemos pensar com Deleuze, em um outro tipo de descrição, não-orgânica, capaz de tornar a imagem um signo e criar novas relações entre as imagens.

Como *descrição pura*, as imagens óticas e sonoras constituem novos signos, e por trás deles, uma nova subjetividade se anuncia, na medida em que a imagem do cinema constitui-se como nova imagem do pensamento, e abre a novas percepções: “como não é mais induzida por uma ação, como também não se prolonga em ação, a situação ótica e sonora não é, portanto, um índice, nem um synsigno. Falaremos de uma nova raça de signos, os *opsignos* e os *sonsignos* (Deleuze, 1990, p.14).

O *opsigno* é um signo que não se liga mais a uma situação motora, e se alterna entre um pólo objetivo e outro subjetivo; entre as situações cotidianas, como em Antonioni, e as situações-limite. Podem ser as lembranças de infância, sonhos ou fantasmas que se apresentam simplesmente como imagens visuais ou sonoras, em personagens que se vêem agir, como em Fellini, ou as “constatações”, as imagens visuais de Antonioni, que são descrições de estados interiores, de situações consumadas entre seus personagens. A descrição visual substitui as ações e situações em que prevaleceria o sistema sensório-motor - as ações e reações dos personagens, o encadeamento das situações. De qualquer forma, perde-se a distinção entre o subjetivo e o objetivo, na medida em que esses *opsignos*, já traçam um regime de indiscernibilidade, que é característico das narrativas do cinema moderno. Estamos sob um princípio de indeterminabilidade, onde não é mais necessário saber o que é imaginário ou real, físico ou mental, em uma situação: “não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta”, como observa Deleuze.

Em nossa trajetória, a construção dos vídeos e das narrativas a partir de imagens descritivas marca grande parte de nossa produção. Em diversos trabalhos há um procedimento de filmagem que parte da observação e da contemplação de objetos, lugares e situações, em que a partir de uma atitude de espera, essas imagens são registradas pela câmera. Se em *Canyons* ou em *Já não há + tempo* (realizados entre 1999 e 2000) essas descrições coexistem com outras imagens cuja tônica é o ritmo e o movimento dado pela montagem, entendemos que é a partir de *Palavra proibida*, que os planos longos e lentos começam a enfatizar e constituir um outro tipo de narrativa, que remete a um olhar contemplativo sobre o espaço ou sobre a paisagem. Nestes vídeos, podemos pensar nessas imagens como descrições puras, no sentido de que o olhar se concentra sobre os objetos em sua singularidade, em suas qualidades próprias. As imagens ganham autonomia, e as relações entre elas deixam de ser lineares (ordenadas), com as descrições remetendo a significados que não se esgotam, e se abrem à novas associações e percepções. Em *Maria*, há essa afirmação de um procedimento de filmagem que implica a montagem, que vai constituir-se simplesmente das descrições que se sucedem e se reencadeiam. O foco narrativo por sua vez, se reduz, em *Maria*, ao mínimo: aos pequenos detalhes do espaço, aos pequenos acontecimentos ordinários, que vão ganhar significado pelos afetos que constituem, pelas sensações que essas imagens nos provocam.

Nesse sentido, o cinema moderno apresenta uma valorização da imagem, de seus aspectos sensoriais e de seus valores expressivos e singulares, seguindo e ampliando as experiências anteriores das vanguardas e do cine experimental. No entanto, constituem com essas imagens novas narrativas e novos signos, na medida em que desconstróem os procedimentos de montagem que buscavam a continuidade e a totalidade orgânica. É preciso ver, por outro lado, como esse cinema, em muitos casos, ao invés de explorar as imagens do extraordinário ou do sonho para constituir essas novas narrativas, vai trabalhar com imagens do cotidiano e com o ordinário (ou até mesmo com o infra-ordinário, como veremos). Transformação que é tributária ao neo-realismo e suas práticas inovadoras, e talvez ainda ao cinema de Vertov.

Descrição e narrativa em Ozu, Antonioni e Akerman

Há dois cineastas fundamentais, analisados por Deleuze, e que tem um papel decisivo no cinema moderno: Yazujiro Ozu e Michelangelo Antonioni.

Yazujiro Ozu é um precursor, foi o primeiro a desenvolver as situações óticas e sonoras puras através das naturezas mortas e paisagens que vemos em seus filmes, marcados pela banalidade cotidiana e pela vida familiar japonesa. E isso desde a década 30, em alguns filmes mudos como *História de ervas flutuantes* (1934), ou *Um albergue em Tóquio* (1935) e em *Filho único* (1936), um de seus primeiros filmes sonoros. Nos filmes de Ozu, os movimentos de câmera vão se tornando raros e os travellings são como “*blocos de movimento*”, onde a câmera é quase sempre fixa, frontal e possui ângulo constante. Nos filmes dos últimos anos, esses procedimentos vão sendo depurados e ele passa a usar praticamente apenas o plano tatame (a câmera colocada muito próxima ao chão). Um estilo extremamente sóbrio, como observa Deleuze, apontando para a forma da “*montagem cut*”, predominante no cinema moderno: “*uma passagem ou pontuação puramente ótica entre as imagens*”, que em Ozu denuncia uma ausência de intrigas, “*a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela diz, uma natureza e uma conversa absolutamente banais constituindo o essencial do roteiro*” (1990, p.24). Os *raccords* de seus filmes são também inconstantes, pois se algumas vezes ele respeitava os *raccords* de eixo e direção, mantendo a continuidade da cena, em outras cenas isso pouco importava, o que mostra sua despreocupação com as convenções de montagem.

Para Ozu “*a vida é simples*”, pois “*o esplendor da natureza, de uma montanha coberta de neve, só nos diz uma coisa: Tudo é ordinário e regular. Tudo é cotidiano!* (*ibid.*, p.26)”, como observa Deleuze. Os espaços vazios ou desconectados (as duas formas do espaço qualquer) são típicos de seus filmes, onde o ordinário está presente na natureza, na paisagem, no dia-a-dia dos personagens. Esses espaços vazios, “*sem personagens e movimentos, são interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza. Eles adquirem em Ozu uma autonomia que não tem diretamente*” (*id.*). A visão de um mundo regular e cotidiano, onde as séries (de acontecimentos) se repetem, proporciona ao cinema uma autonomia da imagem: o surgimento das imagens óticas puras, opsignos. Deleuze observa ainda que estes espaços vazios “*atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu*” (*id.*). É assim que Ozu tem a particularidade de se antecipar ao neo-realismo e ao cinema moderno, pela constituição dessas imagens autônomas,

pelo uso da descrição, das naturezas mortas e paisagens, que possibilitam “tornar sensíveis o tempo e o pensamento”.

Eclipse, de Antonioni, é um filme onde fica evidente que estamos à frente de um outro cinema (e de novos signos), e onde as imagens tem outra função. Michelangelo Antonioni fala em uma de suas entrevistas, que são os movimentos interiores de seus personagens o que lhe interessa. Em *Eclipse* (1962), na primeira sequência do filme vemos a personagem de Monica Vitti junto com outro homem no interior de um apartamento. Toda sequência mostra sua personagem indo e vindo por esse espaço interior, e é através de seus gestos, de seus movimentos e da troca de olhares, que percebemos a situação que se desenrola: após uma noite juntos, os personagens se despedem, quase sem palavras, desencontro, desenlace, começa um novo dia. A câmera descreve em detalhes a personagem em sua inquietação e hesitação. Os planos são longos e descrevem o interior do apartamento, com os objetos e a relação que se estabelece entre os dois personagens. No decorrer do filme, eles andam pelas ruas de Roma, pelos novos conjuntos residenciais suburbanos e típicos dessa época. Vemos vários espaços que não se conectam entre si, como a Bolsa de valores, a África das viagens de Vitti (narradas), o aeroporto, os interiores por onde cruza a personagem de Vitti. Os espaços esvaziados da cidade, espaços desertos do cotidiano, são tomados pelo tempo.

Ropars-Wuilleumier aborda a importância do espaço na obra de Antonioni, e sua relação com o tempo. Para o autor, na narrativa de seus filmes, o tempo não se relaciona apenas à duração dos planos, mas principalmente

A um ritmo lento modelado sobre a respiração mesma dos atores, cuja câmera ignora o jogo expressivo, mas registra qualquer estremecimento: a face de Monica Vitti, seu sorriso, um gesto com a mão, o caminhar, a espera, a presença - o ator é para Antonioni o material vivo sobre o qual irá se refletir o movimento das pessoas no movimento do tempo (1970, p.77)

Em Antonioni observa-se um rigor formal, enquadramentos obsessivos em função de planos sucessivos que insistem sobre um mesmo objeto ou trecho da realidade, com mudanças na distância, na perspectiva ou na própria objetiva. Planos fixos em que os personagens entram e saem do quadro, dando-lhe uma significação pura. Estas observações são feitas por Pasolini. Ao sistematizar a análise da produção de vários cineastas da época (início dos anos 60), ele defende, em contraposição a um cinema da prosa, a eclosão de um cinema de poesia no qual uma operação estilística

supera a narrativa, numa libertação decorrente da “subjéitiva indireta livre”. Operação na qual o olhar dos personagens é contaminado ou substituído pelo olhar do diretor, a exemplo do que acontece com o discurso indireto livre na literatura. Um cinema onde se segue a fórmula de “fazer com que se sinta a câmara”. Pasolini vê nessa liberdade de estilo de diretores como Antonioni ou Godard, o mesmo tipo de descrição pura anotado por Deleuze, que erige uma forma pura, uma visão autônoma dos objetos²².

Ao final de *Eclipse*, há uma sequência excepcional de cerca de oito minutos em que Antonioni descreve os movimentos e a paisagem urbana da cidade ao anoitecer, tendo como justificativa, o encontro marcado entre os personagens de Alain Delon e Mônica Vitti, para aquele lugar. Encontro que não acontece, e cujas razões não são determinadas pela narrativa, mas são sugeridas pelas últimas cenas da atriz no filme, anteriores a esta sequência. A personagem despede-se do amante e desce as escadas de seu prédio de forma pensativa e hesitante, como na primeira sequência do filme. Apesar da promessa do encontro, das confissões de amor entre os dois personagens, há algo no ar, algo não-dito. Os gestos da atriz, seus movimentos e o seu olhar, como que descrevem seus sentimentos.

O encontro marcado que não acontece, é substituído por uma série de imagens descritivas do entorno daquela esquina, lugar de encontros anteriores. Nesta sequência, vemos cenas banais do cotidiano, como o movimento das ruas e dos pedestres, imagens geométricas da arquitetura que mostram prédios modernos. As imagens em detalhes desta esquina, que evocam outro momento do filme, tornam-se signos de um encontro não efetuado, abrindo a toda sorte de relações e associações que possamos estabelecer entre elas e outras cenas do filme, mas mais do que tudo, tecem relações afetivas com o que não vimos, mas sentimos ou percebemos. Ao som de uma trilha sonora inquietante, estas imagens remetem ao anoitecer, ao fim de um dia. Esperamos o encontro, o desenlace, mas vemos apenas um ônibus que dobra esta esquina, e figurantes

²² Ver PASOLINI, P. P.. Empirismo herege, p. 137-152. Neste texto de 1965, o autor aborda o cinema de poesia e descreve as características da “subjéitiva indireta livre”, uma aproximação do discurso indireto livre aplicado ao cinema. O tema é abordado por André Parente, em **Narrativa e modernidade**, p.62-68, dentro do capítulo “o monólogo interior e monólogo narrativizado cinematográfico”. Deleuze, em **Cinema 1 – Imagem-movimento** discute as proposições de Pasolini: “trata-se de superar o subjétivo e o objetivo rumo a uma Forma pura que se erige em visão autônoma do conteúdo. Não nos encontramos mais diante de imagens subjétivas ou objetivas: somos apanhados numa relação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmera que a transforma (portanto, a questão de saber se a imagem era objetiva ou subjétiva não se coloca mais). É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de “fazer sentir a câmara” (1985, p. 99).

desconhecidos. À sombra da arquitetura moderna, e de sua solidão, uma das lâmpadas de iluminação pública se acende e anuncia o fim do filme.

Toda esta sequência final revela um espaço qualquer preenchido por pequenos acontecimentos. A arquitetura e a cidade tornam-se signo dos tempos mortos, com os quais Antonioni trabalha radicalmente em sua narrativa. Estas imagens “insignificantes” têm a função de nos fazer pensar e de buscar um sentido nelas mesmo e nas relações afetivas que possamos fazer. Estas imagens visuais, *opsignos*, abrem nossa percepção pelo sensorial, pelo sensível.

E isto é em parte, o que observa Ropars. Para esse autor, se o cinema é considerado a arte realista por excelência, o é por sugerir ao mesmo tempo uma sensação de espaço e uma impressão de tempo, causados pela sucessão das imagens. Mas esse tempo torna-se meramente ilusório, pois é um tempo convencional, “*fora do ritmo da existência, percebido, mas não experimentado*”. Portanto, a originalidade do cinema e do estilo de Antonioni, como também dos filmes de Welles ou Bresson, “*é a utilização do movimento dentro das imagens, ao dar um valor temporal para os gestos dos atores, como também ao movimento da câmera* (id., p. 76). Conforme Ropars, nos filmes de Antonioni, como *Eclipse* e *Deserto Vermelho*, pequenos acontecimentos, “*movimentos ainda insignificantes*” são tornados pela câmera eventos significativos, como “os encontros, as pausas, os retornos imperceptíveis” (ibid.). É um cinema narrativo onde os tempos mortos ganham “sentido”, assim como as descrições de gestos, lugares ou objetos. Para Ropars,

se o espaço domina o universo de Antonioni, ele está ali a título de signo e não como um cenário. Ele constitui o lugar do movimento, e estabelece o quadro em que se vão inscrever um gesto, uma atitude, atingindo seu verdadeiro alcance, e, portanto, alargando-se cada vez mais como uma dimensão de um mundo (id., p.77).

O espaço deixa de funcionar como um fundo identificável, onde as situações sensorio-motoras se desenvolvem. Suspendendo a narração, os *opsignos*, remetem ao tempo, como já vemos em Ozu. Nas naturezas mortas de seus filmes, na lamparina de *O filho único* (1936) ou na garrafa de *Ervas Flutuantes* (1959), entre outros, “*há devir, mudança, passagem*” e a imagem revela o tempo. Para Deleuze, com as situações óticas e sonoras puras e suas ligações (que deixam de ser sensorio-motoras), o cinema nos põe em contato com o tempo e o pensamento e põe “*nossos sentidos em ligação direta com o tempo*” (ibid., p.28).

Há de se considerar novamente a descrição em relação à narrativa.

Podemos considerar a descrição como um procedimento narrativo, por se encaixar tradicionalmente dentro de uma narrativa, mas ainda assim é preciso diferenciar suas funções. A definição mais tradicional da descrição, de acordo com Genette é a “*representação de objetos e personagens*”, ao passo que a narração consistiria na “*representação de ações e acontecimentos*” (Barthes, 1973, p. 262). Na teoria do romance, Genette distingue ainda, a descrição da época clássica (descrição ornamental), da descrição do romance realista (descrição significativa) que “*revela e justifica a psicologia dos personagens*” (ibid., p.264). Apenas segundo essa classificação, poderíamos apontar uma oposição entre a narração e a descrição. Sempre levando em conta, que buscamos outro conceito de narrativa para ser aplicado ao cinema, e que o seu conceito tradicional, em um regime da representação e do reconhecimento, passa a ser questionado pelo cinema moderno, que exige uma transformação, como vimos acima. De qualquer forma, é preciso reavaliar esta oposição e ver de que forma podemos pensar na descrição como um procedimento existente sob um regime das “*narrativas não-verídicas*”, próprias a um cinema moderno e contemporâneo. Para Genette, “*os textos puramente descritivos representam objetos em sua única existência espacial, fora de qualquer acontecimento e de qualquer dimensão temporal*” (1973, p.263). Enquanto a narração remete aos aspectos “temporal e dramático da narrativa”, a descrição é “capaz de suspender o tempo”, ampliando a espacialidade.

No cinema, as descrições puras valorizam os objetos, que já não remetem simplesmente a uma significação, como nas narrativas que apresentam os acontecimentos em um tempo sucessivo e ordenado. A narrativa se transforma, e com ela a imagem (seu estatuto) e suas ligações. Os *opsignos* abrem para novas relações com o tempo e o pensamento, como já observava Deleuze, ao mostrar como Ozu, antecipa-se ao cinema moderno, pela existência em sua obra de naturezas-mortas que apresentam “*o tempo em estado puro*”, como já vimos:

O vaso de Pai e Filha se intercala entre o leve sorriso da moça e as lágrimas que surgem. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro: uma imagem-tempo direta que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança (1990, p.27).

Podemos assim pensar esta suspensão do tempo dentro de outro regime da imagem que não o do reconhecimento sensório-motor (onde deve haver história). E a descrição “pura” de objetos, de naturezas-mortas ou paisagens, aparecendo como um procedimento essencial nessas transformações.

A coexistência desse tipo de descrição em relatos, como acontece em Ozu ou Antonioni, distende as narrativas, suspendendo o fluxo de acontecimentos ordenados, e inscrevendo um intervalo temporal. A narrativa subsiste, mas deve ser submetida a uma outra ordem dos acontecimentos e do tempo.

Podemos começar a compreender a força de desconstrução do cinema moderno. O aparecimento dos *opsignos*, dessas imagens óticas e sonoras puras, faz com que a montagem ganhe outra função nos filmes, que não mais a garantia de uma continuidade (a decupagem final) e de uma totalidade orgânica, obtidas pelos encadeamentos entre uma imagem e outra. Muda a imagem, mudam as relações entre uma imagem e outra. Muda a narrativa e a montagem.

Chantal Akerman é um caso limite, depois de Ozu e Antonioni. Ela possui uma importante cinematografia no contexto do cinema e que se mostra profundamente contemporânea, na medida em que trabalha nas bordas entre a ficção e o documental. Poderíamos dizer que sua obra distende igualmente a ficção e o documentário, ou podemos ir mais além, como sugere David Oubiña, que afirma que “não se trata de uma duvidosa diferença entre ficção e não-ficção, mas de uma fronteira entre o filmável e aquilo que não mereceria, (que não deveria) ser filmado” (2005, p.20).

Os filmes de Akerman exigem que as narrativas e os relatos sejam redefinidos, pois suas imagens descrevem o *insignificante*. Os lugares, objetos e pessoas filmados por ela resistem a se incluir em uma cadeia de significados simbólicos ou de conotações, mantendo-se em sua existência concreta, *apresentando* suas qualidades.

Ao observarmos a sua obra mais impactante, *Jeanne Dielman* (1976), vemos como ela descreve vagarosamente o cotidiano de uma dona de casa durante três dias, utilizando-se de planos longos onde as ações são executadas e repetidas um dia após o outro em tempo real (em longas sequencias sem cortes). O filme apresenta um relato nada convencional e uma estrutura desdramatizada, onde a descrição das pequenas ações e fatos banais (ou banalizados) é confrontada ao final com um desenlace imprevisível. Como afirma Oubiña, há uma organização serial de imagens, onde não há

hierarquia, resultando em imagens “demasiadamente importantes ou demasiadamente insignificantes”, que convivem no filme. Neste filme o que importa (demais) é sua estrutura.

Mas é em *Hotel Monterey* (1972) e *News from home* (1975) que a descrição pura confronta-se com a narrativa. Até que ponto o relato subsiste, quando o que vemos é apenas uma série de imagens justapostas, situações que se acumulam e que dão conta de descrever pequenos acontecimentos, dispersos e quase “insignificantes”, sem apresentar nenhuma progressão ou finalidade. As imagens de *Hotel Monterey* nos envolvem em um outro tipo de contemplação, de relação com o filme. Como afirma Akerman, “Quando se observa uma imagem, um segundo basta para obter a informação: isso é um corredor. Porém, logo em um instante você esquece que se trata de um corredor e logo vê que é vermelho, amarelo, vê linhas. E então regressa como corredor” (apud Oubiña, id., p.20). Estabelecem-se relações mentais que dão conta daquelas imagens e de sua justaposição. Nesses filmes, ao contrário de Ozu ou Antonioni, as descrições não se intercalam com os relatos, mas os constituem. Uma série de descrições fragmentárias, justapostas, dos corredores do hotel, dos hóspedes anônimos nos elevadores, de alguns quartos, ou das séries de imagens frontais da cidade de Nova Iorque, das suas esquinas, do interior dos metrô.

Oubiña aponta em Akerman, uma dramaturgia do previsível, feita de pequenas variações de imagens, e tal como nos textos de Georges Perec, uma inclinação para interrogar e evocar o infraordinário: “ou para dizer com Duchamp: uma obra que se instala em uma borda “infracina”, quase resistindo à sua própria existência, quase a ponto de renunciar à arte” (2004, p.19). Aqui as narrativas se transformam, e ao invés dos relatos dramáticos cuja *mis-en-scène* é construída minuciosamente, ou dos relatos documentais em que os acontecimentos, registrados de improviso devam ser exemplares, as imagens de Akerman são rigorosamente excessivas e comuns. Faz sentido a afirmação inicial: mais do que diferenças entre ficção e não-ficção, os filmes de Akerman não se encaixam em nenhum dos dois modelos, pois suas imagens não se importam com o valor que lhe possa ser atribuído por um ou outro. As imagens tornam-se autônomas (opsignos).

Tais considerações introduzem o que trataremos nos capítulos seguintes, abordando os métodos e procedimentos de montagem (no capítulo 3) e as narrativas (nos capítulos 4 e 5), momento onde estas questões serão retomadas e aprofundadas.

2

Do vídeo ao cinema: o tempo

A verdadeira unidade da experiência é a imagem-movimento.

Deleuze

2.1 O vídeo, a imagem videográfica e o tempo

Em minha pesquisa de mestrado, concluída em 2003, tinha como objetivo investigar as relações do tempo com o vídeo, a partir da minha produção como videoartista. Estava concentrado em entender a especificidade do vídeo e da videoinstalação e apontava que a tecnologia do vídeo nos autoriza a afirmar que a sua imagem (a imagem vídeo) é intrinsecamente temporal, diferentemente do cinema.

O tempo e seus significados em nossa vida, a experiência do tempo e sua percepção sempre estiveram presentes nos trabalhos que tenho desenvolvido. Desde o mestrado havia essa procura em investigar as relações do tempo com o vídeo e com o cinema, em suas especificidades e em seus aspectos ontológicos. Em investigar a “expressão” do tempo nas narrativas do vídeo e do cinema e ainda esse interesse filosófico sobre o tempo, sobre o que é o tempo, e o que representa em nossas vidas.

Durante esse período tive acesso à obra de Henri Bergson, através da leitura de “Os dados imediatos da consciência”, onde ele forja o conceito de duração psicológica, já apresentando um conceito de movimento que se contrapõe à leitura aristotélica e kantiana. Ao final da pesquisa, através de um artigo de Maurizio Lazzarato, Na pesquisa atual, são fundamentais a leitura de *Matéria e memória*, de Bergson, e as obras de Deleuze, para aceder a uma concepção de imagem aplicada ao cinema.

Para começarmos a pensar sobre as relações do cinema e do vídeo com o tempo, partimos de uma concepção de Jacques Aumont, que em seu livro *A imagem*, vai classificar as imagens (imagens projetadas) do cinema e do vídeo como imagem-luz. Luz que “*não é um estado, é um processo*”, e esta imagem é “*recebida pelo espectador não somente como mais imaterial do que a outra, mas como intrinsecamente dotada de dimensão temporal*” (Aumont 1999, p. 178). Sendo a luz um *processo*, podemos identificá-la, desde logo, como tendo um caráter temporal, de transformação e mudança. Idéia que já traz Heráclito em relação ao fogo, que seria o elemento que por sua processualidade simbolizaria o tempo. Aumont qualifica a imagem como luz. Feixes de luz emanados de uma projeção. Aqui, estas imagens (do cine e do vídeo) encontram sua semelhança: ambas são imagens “projetadas”, e que se opõem à imagem da fotografia e da pintura, imagens que para Aumont são “materiais”, “concretas”.

As imagens do vídeo, no entanto, diferenciam-se das imagens do cinema em sua constituição. Enquanto *imagem-luz*, projetadas, como diferenciar, ontologicamente estas imagens? Por um lado, não há diferença, pois elas são “percebidas” do mesmo modo pelo homem. A diferença encontra-se na base do aparato técnico com que são produzidas. No cinema, as imagens captadas em fotogramas, constituem-se como cortes imóveis do movimento. A ilusão do movimento surge na velocidade com que estas imagens são projetadas: 18 quadros por segundo nos primórdios do cinema e posteriormente, na proporção de 24 quadros (ou fotogramas) por segundo. A partir da projeção destas imagens, nesta velocidade, o olho humano, ou mais exatamente o seu cérebro, percebe uma imagem média, que dá a sensação de movimento. É o movimento aparente: através do *efeito phi*, o cérebro, ao ver estas imagens em seqüência, completa o movimento.

A tecnologia do vídeo, no entanto, permitiu outra relação com a imagem. Ela possibilitou com que o movimento fosse captado em sua essência ou, melhor dizendo, reproduzindo não mais a imagem de um objeto, mas simplesmente reproduzindo o próprio processo da percepção. Processo que é ontologicamente temporal. Daquela primeira afirmação de Aumont (a imagem é luz) podemos chegar a Bergson. Aprofundando a análise desta imagem-vídeo e de sua tecnologia, Maurizio Lazzarato, em seu artigo *Paik et Bergson: La vidéo, les flux et le temps réel* afirma que “somente a tecnologia vídeo chega a captar o movimento não mais de um móvel que se desloca no espaço, mas das vibrações puras da luz”. Com sua capacidade eletrônica de modulação, o vídeo transforma as imagens do mundo em luz. Neste procedimento, ele é capaz de decompor os objetos, ou as imagens do mundo, em um mínimo sinal elétrico e eletrônico. A analogia possível aqui, não é a da reprodução (ou representação) de um objeto, e de sua forma ou figura, mas é uma analogia com os *próprios fluxos da matéria que compõe as coisas e as imagens*. O vídeo é um fluxo eletrônico, e a imagem-vídeo é este fluxo. Os signos, os sinais, são codificados e posteriormente decodificados por esta tecnologia do vídeo. Não há mais um registro mecânico da imagem, o clichê da foto, o negativo, que seja ainda visível a olho nu. A imagem vídeo só se dá a ver em seu fluxo temporal. Neste sentido a temporalidade do vídeo é esta: fluxo temporal constante, imagem imersa na duração. A imagem-vídeo só pode ser entendida enquanto *processo*.

Com a imagem do vídeo, e sua tecnologia, podemos superar a dicotomia existente entre a imagem e o objeto, que funda na nossa sociedade uma cultura da

imagem baseada na representação, em que a imagem está fundada na “ausência”. Desde as máscaras mortuárias, nas sociedades antigas, o sentido da palavra imagem estava associado com “imago”, conforme observa Régis Debray. O vídeo opera uma mudança no modo como a imagem pode ser entendida daqui para frente, e também nos procedimentos de realização de um filme. As afirmações que encontramos no artigo de Lazzarato são corroboradas pelo depoimento de alguns videoartistas, entre eles, Ângela Melitopoulos:

O vídeo está diretamente ligado à luz porque ele é uma transformação-codificação por uma tecnologia. O movimento é produzido pela estrutura eletrônica da imagem, seus grãos, suas linhas, sua trama. Nos objetos, há movimentos, e há frequências, e há átomos e há a energia. O vídeo permite ter uma percepção destes objetos energéticos e então o descobrimento de uma realidade diferente (*apud* Lazzarato 2002, p. 24).

O vídeo é sempre movimento porque este movimento está na modulação eletrônica do seu sinal. É o que acontece com a televisão e seus circuitos eletrônicos, onde a imagem se forma através da varredura de um sinal elétrico. Uma imagem contínua, formada pelo fluxo de elétrons. O vídeo tem sua etimologia ligada ao ver, ao conhecimento. E o seu uso, como termo, está ligado à denominação dos primeiros inventos relativos à televisão, entre a década de 20 e 30, quando se começava a falar em áudio e vídeo, sendo o vídeo a parte visível: o vídeo, o que se “vê”. Aprofundando estas características do vídeo, Lazzarato, neste seu ensaio, vai comparar a tecnologia do vídeo à percepção pura de Bergson:

A tecnologia vídeo é uma boa metáfora da relação entre matéria (tal como é entendida em Bergson) e a percepção do corpo. A imagem-vídeo não é mais um fotograma imóvel posto em movimento por um agenciamento mecânico (cinema), mas um contorno em formação contínua pintado por um pincel eletrônico. A imagem-vídeo recebe seu movimento diretamente da ondulação da matéria, ela é esta ondulação mesma (*ibid.*).

O vídeo, o agenciamento maquínico de uma tecnologia, opera estritamente no tempo, e podemos associá-lo ao que Bergson chama da percepção pura, uma percepção bruta: “*uma percepção que existe mais de direito do que de fato*” que exigiria “*um ser absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea*” (Lazzarato, 2002 p.32). Este agenciamento maquínico, vai possibilitar, a partir da década de sessenta uma revolução em nossos meios de comunicação. Alguns autores apontam e entendemos correto, que a tecnologia do vídeo se insere dentro da linha de evolução

histórica das ondas de rádio, e não da imagem técnica (a pintura, fotografia e o cinema), sendo uma consequência das pesquisas sobre as ondas eletromagnéticas iniciadas no século XIX²³. Devemos observar também que o vídeo possibilita o uso da imagem “ao vivo” a partir dos anos sessenta, seja nas transmissões de televisão, seja nas obras de videoartistas, como Dan Graham, Peter Campus, Bruce Nauman e especialmente Nam June Paik. Este é um aspecto que corrobora com a relação que Lazaratto estabelece entre o vídeo e a percepção pura conforme Bergson, e que ele desenvolve em seu artigo.

Mas, além disso, o vídeo nos faz refletir, a partir de então, sobre a própria percepção: o que é a percepção? O que é a imagem? A filosofia de Bergson ganha atualidade. E a percepção pura, tal como descrita por este filósofo, permite a reflexão também sobre o cinema não-narrativo. Será apenas coincidência, ou haverá um contexto cultural em que concomitante ao surgimento do vídeo, na década de sessenta, apareçam um número maior de obras, que, seguindo o caminho aberto por Vertov, busquem “o caos da matéria” e “a universal variação”, constituindo o que se denomina o a-cinema ou cinema-matéria. Podemos encontrar exemplos desse cinema não-narrativo em obras como *Wavelength* (Michael Snow, 1967) e *Dog star man* (Stan Brakhage, 1961). Importante também para esta questão são as experiências do filme-objeto ou do cinema estrutural, especialmente, *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960), pioneiro dos *flicker-films* e os trabalhos do grupo *Fluxus*, especialmente *Zen for film* (Paik, 1963).

Na conclusão da pesquisa de mestrado, após investigar as relações entre tempo e movimento, e observar como isto aparece em minha produção artística, colocava-se uma questão em relação à temporalidade da imagem vídeo: se em função da sua tecnologia o vídeo é sempre temporal, ao contrário do cinema, que trabalharia apenas com uma ilusão do movimento, com um tempo indireto. Esta questão é discutida por Deleuze (em *Cinema I – a imagem-movimento*), e sua conclusão é a de que apesar da tecnologia mecânica do cinema, o resultado, a percepção do filme pelo espectador é análoga à percepção natural. Percebemos *imagens-movimento*.

²³ Roy Armes aprofunda a questão do vídeo inserido dentro de uma perspectiva que vê o seu surgimento dentro de um desenvolvimento histórico dos meios de comunicação de massa, abordando os aspectos econômicos, culturais e sociológicos que envolvem o seu uso e o desenvolvimento de sua tecnologia. Ver o livro de Armes: **On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação**, 1999. Ele trata dessas questões especialmente na Introdução e Primeira parte: p. 11-101.

Mesmo que a tecnologia do vídeo seja intrinsecamente temporal, ao artista é facultado criar poéticas diferenciadas, através das imagens e das narrativas trabalhadas. A questão tecnológica está ligada a uma especificidade do meio, na maneira como as imagens são produzidas. Mas é através da imagem e das narrativas geradas com essas imagens, que podem desenhar-se poéticas do tempo. Poéticas alcançadas através de estratégias de montagem e procedimentos narrativos - em relação ao filme ou ao vídeo realizado.

Dubois faz uma análise das características do vídeo e afirma a existência de uma estética videográfica²⁴. O que caracteriza o vídeo, desde seu surgimento nos anos 60 é: a mixagem ou mescla de imagens, com os procedimentos de sobreimpressão (uso de múltiplas camadas); as janelas simultâneas e a incrustação (o uso do *chroma key*); a quebra do espaço homogêneo do cinema; a perda da profundidade de campo e o desaparecimento do “fora de campo”. A “figura” que inspira a interpretação de Dubois sobre o vídeo e suas várias faces e usos é *Janus*, o deus romano das duas cabeças, e que conota ambigüidade. A importância das experiências dos artistas e cineastas com o vídeo e a imagem eletrônica, do final dos 60 aos 80, é fundamental para entendermos as potencialidades que se abriram ao cinema e também à televisão, com a evolução tecnológica.

Há com certeza, uma estética de imagem eletrônica dos anos 70, uma estética que marca os anos 80. E procedimentos que se tornaram dominantes na prática de diversos artistas e que marcaram a história do vídeo. Mas o próprio Dubois já adverte, de antemão, que essa estética videográfica não é exclusiva ao vídeo: “Uma linguagem (ou uma estética) particular (mas de nenhum modo exclusiva) que pertence a lógicas diferentes e põe em jogo questões de ordem muito diversa do que as do cinema” (2004, p.77). Todos esses procedimentos listados como característicos do vídeo foram experimentados pelas vanguardas dos anos 20 com maior ou menor intensidade (e mesmo nos anos 60), e o próprio Dubois traz exemplos precisos. As questões estéticas levantadas por ele, como as misturas de imagens nas sobreimpressões e o uso de janelas, ou a quebra de um espaço homogêneo não diz respeito a um diferencial tecnológico do vídeo. Mas fazem parte de procedimentos que já eram usados pelo cinema experimental desconstruindo o modo de narrativa do cinema clássico, este sim

²⁴ Cf. DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**, 2004. A edição do livro traz uma compilação de artigos e textos escritos entre a década de 80 e 90 (com exceção de do artigo *O estado-vídeo: uma forma que pensa*, escrito em 2002).

(o cinema clássico) colocando em jogo questões bastante diversas do vídeo e do cinema experimental.

Mas o cinema não se resume às narrativas clássicas e a seu modelo hegemônico, possuindo outras estratégias e fazendo funcionar outros dispositivos, ao longo da sua história. Com o advento do digital, da hipermídia, da web e das mídias portáteis, é que talvez possamos analisar uma transformação radical do cinema, em pleno século XXI, que não só crie outras estratégias de montagem e narrativa, mas se integre a outras mídias e linguagens. O vídeo, sem dúvida, já aponta para outras formas de recepção e circulação das imagens, que hoje vem sendo cada vez mais ampliadas. O cinema definitivamente saiu da “sala escura”.

Nesta pesquisa, centramos a investigação principalmente nas questões que aproximam a videoarte do cinema moderno e do cinema experimental – incluído o cinema das vanguardas. E baseamos nossas reflexões em uma outra concepção da imagem (que não a imagem como representação do mundo), e que através das pesquisas realizadas desde a época do mestrado, convergem para a filosofia de Bergson, a partir da qual Deleuze constrói sua teoria sobre o cinema.

Não analisamos as questões referentes às transformações tecnológicas com o advento do digital, dos novos dispositivos interativos ou das repercussões do cinema com as mídias portáteis ou a internet, pois nossa produção em vídeo se encontra dentro do contexto do cinema e vídeo experimental e vídeo de artista, dialogando com as produções desse campo, assim como as videoinstalações, que não apresentam ligações com as formas mais interativas ou tecnológicas.

Em relação à imagem, nossa pesquisa se centrou nas teorias de Bergson e na abordagem de Deleuze sobre o cinema e seus signos.

2.2 Bergson: o campo das imagens e a crítica da representação

Nosso interesse em abordar a filosofia de Bergson, é por entender que ele é o pensador que enfrenta a questão do tempo, no início do século XX, como central na filosofia. Seu pensamento tem como fundamento uma concepção do tempo como *duração pura*, que implica-nos em um universo em que os seres e as coisas duram em sintonia com uma duração maior, em que tudo é movimento, mudança, devir. Um sistema de pensamento que se contrapõe ao platonismo e sua filosofia das formas - metafísica em que a imobilidade (o eterno e o imóvel) é o fundamento e a essência da realidade.

Na metafísica bergsoniana a realidade é movente e prevalece o princípio da imanência e da multiplicidade adaptada a uma duração em que “*a novidade brota sem cessar e em que a evolução é criadora*” (Bergson, 1984, p. 110). Uma filosofia fundada na liberdade e na qual para podermos “*figurar qualquer criação, novidade ou imprevisibilidade, é preciso recolocar-se no plano da pura duração*” (id.). Devemos ter o tempo sempre em nosso horizonte, pois é ele o operador que vai transformar a filosofia, seja com o conceito de duração (Bergson) ou devir (Deleuze), em que o mundo (o todo) e o homem (o ser) são atravessados pelo tempo, *interiores ao tempo*. É o tempo o operador que vai transformar o cinema.

Nesse estudo, o que interessa a rigor, é como a filosofia de Bergson, nos dá o aporte e o fundamento para entender a imagem, de uma maneira bastante diversa do que geralmente a entendemos, seja em função de um senso comum ou pela influência da semiologia. Por essa tendência, a imagem é assim concebida apenas como uma representação do mundo, e são destacados seus aspectos como ícone ou índice da realidade. A imagem é *cópia* do mundo. A partir de Bergson a imagem tem outro estatuto: é luz e é pura vibração. A imagem está entre a coisa e a representação que fazemos dela. Faz-se enquanto modulação do real e não como molde da realidade. Ao invés de produzir semelhança ou analogia, temos uma imagem que é “*presentação*” do mundo. A imagem do cinema, conforme Deleuze, é produtora de realidade, cria um mundo dentro do mundo. A questão não está em buscar a realidade na imagem, mas em buscar a realidade da imagem.

Esta concepção de imagem nos leva diretamente a questão do cinema e da percepção cinematográfica, abordadas por Bergson. Teoria que é resgatada ao longo das últimas décadas por Deleuze e atualizada na formulação do conceito de imagem-

movimento e sua aplicação ao campo cinematográfico, que Deleuze empreende nos anos 80, e que sem dúvida é uma das grandes contribuições às teorias contemporâneas sobre o cinema. Deleuze compartilha com Bergson a crítica ao platonismo e busca uma taxonomia das imagens e uma nova abordagem do cinema em que o movimento é concebido a partir das teses de Bergson encontradas em *Matéria e memória* e *A evolução criadora*. Deleuze formula o conceito de imagem-movimento, definindo-a como a imagem que caracteriza o cinema, mas ao mesmo tempo, sendo o que constitui o mundo material e a nossa experiência do mundo. Desde já a imagem cinematográfica tem profunda ligação com a percepção natural.

Desde “*O ensaio sobre os dados imediatos da consciência*”, sua tese concluída em 1888, Bergson questiona a concepção de movimento da filosofia grega (de Platão e Aristóteles) que vai impregnar com seus fundamentos toda a filosofia posterior e também a ciência moderna. Nestas teorias o movimento está associado ao espaço e a representação indireta do tempo. Para Bergson, o movimento não é o deslocamento de um objeto (de um corpo) no espaço (de um ponto A para um ponto B). O movimento se encontra no próprio ato de mover-se. Está ali no hiato, no intervalo, entre uma posição e outra. Ao representarmos o movimento como um deslocamento, temos apenas uma representação espacial do tempo (sua representação indireta). Neste ensaio, Bergson investiga as relações entre a nossa percepção e o movimento, e chega ao conceito de duração psicológica, onde o movimento, enquanto apreensão de nossa consciência é heterogêneo e múltiplo.

Em 1897, Bergson conclui “*Matéria e memória, ensaio sobre as relações entre o corpo e o espírito*”, onde vai atacar a dualidade entre consciência e corpo, presente na filosofia da época (que considera que a imagem está na consciência e que o movimento está no corpo). Nessa obra Bergson vai ultrapassar a tese dos “*Ensaio*”, onde ele concebe a duração psicológica: o movimento não só é heterogêneo e múltiplo (em sua apreensão por nossa consciência), e indivisível (ao contrário de sua representação no espaço), como participa da duração das coisas, da duração real. Em *Matéria e memória*, “*o movimento é atribuído às próprias coisas, de modo que as coisas materiais participam diretamente da duração, formam um caso limite da duração*” (Deleuze, Bergsonismo, p. 58). No prefácio de *Matéria e memória* Bergson afirma sua intenção de superar este dualismo entre corpo e espírito, e as concepções ora realistas e ora idealistas que são feitas então da matéria:

O objetivo de nosso primeiro capítulo é mostrar que idealismo e realismo são duas teses igualmente excessivas, que é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações, mas que seriam de uma natureza diferente delas. A matéria para nós é um conjunto de imagens. E por ‘imagem’, entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’. (1999, p.01).

Deleuze, em uma de suas aulas na Sorbonne²⁵, vai nos dizer que ao final do século XIX podemos pensar como se houvesse uma crise da psicologia, crise que supõe um mundo fraturado e no qual as imagens (que estariam na consciência) encontram-se separadas dos movimentos (que estariam no corpo). É a cisão platônica entre o sensível e o inteligível, entre corpo e espírito. Ele aponta que é coincidentemente neste período que temos o início do cinema. O próprio cinematógrafo já é o resultado de diversas experiências que ocorreram no decorrer da segunda metade do século XIX. Podemos citar especialmente o fotógrafo Edward Muybridge e os estudos de Étienne-Jules Marey, fisiologista francês, e suas cronofotografias, que com a análise do movimento ajudam a criar as condições que propiciam o surgimento do cinematógrafo. A partir desta simultaneidade de acontecimentos, Deleuze pergunta: “*Não haverá sido o cine uma espécie de transtorno que torna cada vez mais impossível uma separação da imagem, a qual remeteria a uma consciência e um movimento ao qual remeteria aos corpos?*” (1981, sem pág.). Neste início do século XX, as duas grandes reações a este dualismo (corpo x consciência) presente na filosofia e que apontam para a sua superação são a fenomenologia e o *bergsonismo*, ambas seguindo em caminhos opostos. Para a fenomenologia “*toda consciência é consciência de algo*” enquanto para Bergson “*toda consciência é algo*”. Esta é a fórmula utilizada por Deleuze, e que encontra eco no estudo de Bento Prado Junior¹. Este autor acusa a oposição entre Sartre e Bergson, mostrando que para Sartre a intencionalidade deve ser o ponto de partida para uma fenomenologia da consciência (a existência de uma consciência originária), enquanto Bergson efetivamente fala de um campo pré-subjetivo (um campo de imagens)²⁶, pois

²⁵ Aula inédita em Sant-Denis em 05-01-1981: **Bergson, Matéria e memória.**

²⁶ Prado Junior cita o próprio Sartre para esclarecer estas diferenças: “Bergson não pensa que a consciência tenha obrigatoriamente necessidade de um correlativo, ou, para falar como Husserl, que uma consciência seja sempre consciência de alguma coisa. A consciência aparece para ele como uma qualidade, um caráter dado, quase como uma força substancial da realidade; ela não pode nascer onde não existe, nem começar, nem deixar de ser” (Sartre, *L’imagination*, p.44 – Citado por Bento Prado Junior, 1989, p. 126).

para ele a consciência não pode ser anterior às coisas e não existiria uma interioridade que a constitua originariamente. Conforme Prado Junior,

(...) para Bergson, a noção de consciência não implica a disjunção entre a atividade da consciência, que é pura transparência para si mesma, e a passividade absoluta do objeto da consciência, que é pura opacidade. Na noção de imagem, são justamente esses dois pólos incomunicáveis que se comunicam numa indistinção entre o mundo e a consciência (*ibid.*).

O método de Bergson, ao tratar das relações entre a matéria e o espírito, parte da descrição de um mundo fenomenológico, em que a matéria é o conjunto das imagens. Partindo desta asserção, entenderemos que matéria e consciência não se distinguem, pois são da mesma natureza. Assim, a imagem não pode se originar em nossa consciência, e também não é apenas um reflexo do mundo material, como entendem respectivamente o idealismo ou o realismo. A matéria, como conjunto de imagens, faz parte de uma realidade movente, em contínua mudança e devir.

Bergson inicia o primeiro capítulo de *Matéria e memória*, colocando em suspenso nosso saber sobre o mundo material, saber da ciência e da filosofia: “*Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior*”. O procedimento de Bergson consiste assim em partir de uma descrição neutra dos fenômenos e da própria experiência, para daí construir seus conceitos. Isto consiste em “abandonar as teses (*da tradição filosófica*) quanto à relação do sujeito e do objeto e procurar fazer com que esta relação apareça em si mesma em sua pureza” (Silva, 1994, p. 140). Destas considerações ele constrói sua metafísica:

Eis-me na presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes mais elementares, segundo leis constantes que chamo leis da natureza (...) (Bergson, 1999, p.11).

O mundo é constituído de imagens que agem e reagem umas com as outras, segundo leis da natureza, leis essas, que para Bergson consistem em que as imagens são dinâmicas, e estão sempre em relação, “organizadas no interior de um sistema”. Conforme Prado Junior “*Bergson transforma assim o universo real em sistema de imagens*” (Silva, 1994, p.143). É um mundo determinado e causal (de ação e reação), e em movimento constante:

No entanto há uma (imagem) que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo (Bergson, 1999, p.11).

As afecções são produzidas no corpo a partir de estímulos que recebe de fora, no intervalo entre estes estímulos e os movimentos que executa. Alguns movimentos são automáticos; outros são esboçados, mas não executados. Todos eles fazem parte do repertório de nosso corpo, de como o corpo, ou o cérebro, reagem ao mundo exterior e às excitações sofridas. Conforme Bergson as afecções contêm cada uma a seu modo, um convite para agir, mas ao mesmo tempo, a possibilidade da espera. No entanto, o corpo não é capaz, a partir de seus movimentos interiores, de *“fazer nascer a representação do mundo exterior”*. Para Bergson, *“os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos produzidos pelos nervos sensitivos são também imagens”*, e a partir disso não poderiam produzir as imagens exteriores. Fica claro para nós que *“é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro”*. Se suprimirmos o cérebro e seus estímulos, o universo não desaparece, ele *“subsiste integralmente”*.

O nosso corpo ao receber e restituir movimentos *“é um centro de ação”* e é incapaz de criar ou engendrar a representação das coisas, pois ele é uma imagem *“que atua como as outras, recebendo e devolvendo movimento”*, com a diferença de que o corpo parece poder escolher o que devolver dependendo da situação. O corpo, em sua relação com outras imagens, tem funções sensoriais e motoras, voltadas para a percepção e para a ação. Funções necessárias para a vida prática.

O corpo é uma imagem que ocupa uma situação privilegiada, pois é *“capaz de exercer uma ação real e nova sobre os objetos que o cercam”* (Bergson, 1999, p.14). Bergson descreve como essa ação se exerce, e como os objetos formam uma espécie de horizonte, colocando-se mais próximos ou distantes de acordo com a possibilidade de nosso corpo agir sobre eles. Nada se produziria de novo no universo, não fosse sob o modelo dessas imagens particulares, que *“chamo meu corpo”*. Bergson demonstra que a nossa percepção é ativa e dinâmica, voltada para a ação e o movimento, ao contrário das doutrinas do realismo e do idealismo que concebem a percepção como conhecimento puro (perceber é conhecer).

Esse sistema de imagens (que constitui o universo), oferece assim um duplo *regime de referência* para as imagens. Inicialmente, há um regime em que todas as

imagens reagem umas com as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. O sistema da *variação universal*, em que a imagem se confunde com a matéria-fluente, e onde as relações entre as imagens são determinadas. E outro regime, em que uma imagem privilegiada ocupa o centro e todas as outras variam a partir dela, desencadeando ações e reações (indeterminadas). Esses dois sistemas correspondem, em outros termos, a dois tipos de percepção: a percepção pura e a percepção consciente, que poderíamos chamar também respectivamente de objetiva ou subjetiva.

Bergson evoca uma noção ideal, que existe mais de direito do que de fato, para que possamos compreender a exata “noção” do que seja a imagem - a imagem em si - e sua coincidência com a matéria e o movimento. É o conceito de percepção pura, aquela que exige um ser completamente “*absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea*” (1999, p.3). Onde a imagem existe sem ser percebida: “*É verdade que uma imagem pode ser sem ser percebida, pode estar presente sem estar representada*” (1999, p. 32). E Bergson faz um paralelo da percepção com a fotografia, dizendo que a fotografia do todo (do conjunto das imagens) é translúcida. Como átomos em variação contínua, as imagens estão sempre interagindo umas com as outras, e se “*fotografia existe*”, como diz ele, “*já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço*” (id., p. 36). A fotografia já estaria ali, integralmente. Faltaria apenas uma superfície, a tela escura onde elas se destacassem. Na percepção subjetiva é isso o que acontece, com o cérebro funcionando como o *écran* negro onde essa luz se reflete.

Esses dois regimes de imagens tratam da passagem das imagens simples às imagens complexas, segundo Prado Júnior. Deleuze usa outros termos, e observa que há as imagens-movimento *ordinárias* (as imagens em universal variação), enquanto o cérebro aparece como uma imagem *especial*, esse *écran* que só retém o que lhe interessa.

O cérebro, esta imagem especial tem como características selecionar (subtrair), dividir e eleger. Uma imagem “*capaz de selecionar algo nas ações que sofre, de dividir a excitação que recebe, e de eleger a ação que executará em função da excitação recebida*” e que chamamos de “*a imagem subjetiva*” (Deleuze). Para Deleuze, “*sujeito não é, aqui, mais que uma palavra para designar o desvio entre a excitação e a reação*” (id.). Este intervalo, este hiato (temporal) onde ocorre esta indeterminação (do

nosso agir ou do nosso querer, como afirma Bergson), configura o que podemos chamar de processo de subjetivação: é a gênese do sujeito. Gênese temporal: *“por sujeito se entende algo que se produz no mundo, quer dizer no universo das imagens-movimento, é um centro de indeterminação que está definido temporalmente pelo desvio entre o movimento recebido e o movimento executado”* (Deleuze, 1981, s/p). É também através da percepção consciente que a imagem transforma-se em representação.

Segundo Prado Júnior, na descrição fenomenológica empreendida por Bergson, “as noções de subjetividade e objetividade são substituídas pelas noções de determinação e indeterminação aparentes” (id.). O que importa destacar, no desenvolvimento do processo da percepção subjetiva, é que não é a interioridade, não é *“o nosso corpo que vai fornecer a perspectiva para a descrição do mundo das imagens”*. Ocorre o contrário:

A complexidade maior da imagem do corpo deve ser compreendida à luz da simplicidade das demais imagens. O movimento é inverso aquele percorrido pelo pensamento existencialista: não se trata de partir da experiência subjetiva do corpo, para chegar, depois ao corpo objetivo, ou ao corpo do outro. (Prado Junior, 1989, p. 143-144).

O método de Bergson não parte da experiência subjetiva para chegar ao corpo objetivo ou corpo do outro. A noção de subjetividade parte do “corpo objeto”, ou em uma formulação mais correta, das “imagens em geral”.

Por outro lado, a interioridade e a exterioridade passam a ser aspectos relativos, pois cada imagem é interior a certas imagens e exterior a outras, mas no seu conjunto não podemos afirmar que uma imagem seja interior ou exterior. O método de Bergson, conforme Prado Júnior, é um método experimental, no qual ele *“reduz a interioridade a um máximo de exigüidade, para descobrir a raiz comum de seu nascimento e do nascimento do mundo exterior”* (ibid., p.117.). Ao contrário da fenomenologia, o pensamento de Bergson nos leva para um campo prévio, ao mesmo tempo pré-subjetivo e pré-objetivo, um fundo transcendental que vai constituir a subjetividade e a objetividade. Para Prado Júnior, *“O campo das imagens (...), instaura um universo anterior à distinção entre o subjetivo e o objetivo. A imagem é justamente essa dimensão anterior à cisão entre a coisa e a representação”* (ibid., p. 146). Ou em outras palavras, o sistema de imagens é como um “espetáculo sem espectador”, um lugar onde se torna possível o espetáculo, ao mesmo tempo em que se criam as condições para que

exista o espectador. E é sob esse fundo transcendental, esse campo prévio, que se torna possível a crítica da representação.

Na análise de Prado Júnior, sobressai a conclusão de que “*a subjetividade nasce de uma limitação da Presença*”, grafada em letra maiúscula pelo autor. O universo é um conjunto de imagens, que existem mesmo sem que sejam percebidas, o “*espetáculo possível*”, que constitui um “campo transcendental”. Bergson afirma e não podemos deixar de citá-lo de novo:

É verdade que uma imagem pode ser sem ser percebida, pode estar presente sem estar representada; e a distância entre esses dois termos, presença e representação, parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e percepção consciente que temos dela (1999, p. 32).

A percepção “consciente” é uma passagem nesse processo, passagem das imagens simples às imagens complexas, passagem da “presença” à “representação”. O surgimento da consciência não cria uma nova realidade, pois ela já está ali, como conjunto das imagens. Nesse sentido, a subjetividade, quando nasce, nasce de uma limitação da Presença, pois a percepção consciente é sempre uma diminuição desta imagem, é como conservar dessa imagem que chamamos de objeto material, apenas “a sua crosta exterior, a sua película superficial”. A imagem presente, realidade objetiva, é translúcida, e interage com todas as outras imagens do universo por todas suas partes e em todas as suas faces (percepção pura):

Eu a converteria em representação se pudesse isolá-la, se pudesse sobretudo isolar seu invólucro.(...) O que é preciso para obter essa conversão não é iluminar o objeto, mas ao contrário obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro” (Bergson, 1999, p. 33-34).

É nesse sentido que a afirmação de Prado Júnior se insere: “*a subjetividade nasce de uma limitação da Presença*” e a “*representação é esse empobrecimento da Presença*” (Prado Júnior, 1989, p.159). Bergson compara a percepção a um efeito de miragem, por essa diminuição que lhe caracteriza: “*A percepção assemelha-se, portanto, a esses fenômenos de reflexão que derivam de uma refração impedida; é como um efeito de miragem*” (id., p.35). Por outro lado, a percepção pura no seu limite coincidiria com a matéria, com a subjetividade se dissolvendo na objetividade. Há para as imagens, segundo Bergson, “*uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e ser conscientemente percebidas*” (ibid., p. 35).

Se a representação está associada a esta limitação da presença, que renuncia a toda a sua riqueza e plenitude interna, por um lado temos uma afirmação de um campo transcendental, que origina tanto a consciência como o nosso mundo exterior, abrindo para uma outra visão da subjetividade e da objetividade, onde o que interessa é esse processo, o fio (ou a luz) que liga um ao outro, a consciência e o objeto – não há uma consciência originária, e há uma inversão tanto da lógica platônica quanto do existencialismo, pois não partimos da coisa para o sujeito ou o contrário, mas de um terceiro elemento, uma matriz comum, que é esse campo pré-subjetivo e pré-objetivo, onde sujeito e objeto se encontram na presença.

Por outro lado, a representação tem seu lado positivo, pois através da percepção consciente e da memória, termo que é trazido por Bergson, no decorrer de *Matéria e memória*, há a possibilidade de ação do homem, e a possibilidade de criação. A representação está associada em Bergson à crítica da filosofia das formas e das idéias, e ao seu método racional, onde o inteligível submete o sensível, e onde a inteligência trabalha a partir da imobilidade.

Essa crítica à representação é apontada por Bergson como uma limitação do nosso entendimento do mundo, que é uma limitação intrínseca a inteligência. Por isso ele vai tecer ao longo de sua obra a noção de intuição, que seria o modo como podemos nos colocar frente ao tempo e ao devir, e à instabilidade que é decorrente. Entendemos essa crítica da representação, como necessária para pensar o mundo a partir de um outro paradigma, entendendo-o como uma realidade em constante transformação, um real que permite pensar o novo. No entanto, cabe notarmos que a representação é necessária e faz parte de nossa vida, de nossa percepção habitual, que nos permite estar no mundo. Não vivemos imersos no tempo. Bergson aborda o papel da memória, e mostra como mesmo ancorados no presente, a memória participa da nossa percepção enriquecendo-a e produzindo também imagens e sensações. Nossa percepção e nossas sensações podem ser também oriundas da vida interior, das imagens que se formam através das lembranças (imagem-lembrança). Mas a memória tem outro estatuto, não se encontra no interior da consciência, mas constitui-se como memória do mundo. Há um circuito que se cria, conforme Bergson, entre a memória em geral, as imagens-lembranças (relativas a um estado de coisas, ao vivido) e nossa percepção. E é a partir dessas reflexões que ele forja o conceito de virtual, de um circuito atual-virtual, em que o inconsciente deixa de ser um inconsciente psicológico.

Falamos disso para atentar também, que a representação, como extensiva, relativa ao espaço, é necessária para nossa percepção que se dá nessa interação entre tempo e espaço. Percepção que acontece como experiência intensiva (através de forças e não formas estáveis), e extensiva (na medida em que as sensações reverberam no corpo extenso). Para que a imagem não se limite à representação, Bergson nos dá a noção de percepção pura (objetiva), que existe mais de direito do que de fato. Mas como poderíamos pensar em percepção em um sistema de imagens em perpétua variação, sem que haja o sujeito ou a consciência (que é uma imagem especial)? Eis uma interrogação necessária. Por isso é preciso que a imagem esteja entre a coisa e a representação.

Dado esse parêntese, ao longo do nosso texto, vamos ver como no cinema a percepção pura está ligada ao cinema não-narrativo (tomado em seu limite), cinema em que qualquer imagem, através da montagem, se liga ou pode se ligar a qualquer outra imagem do universo. O que significa colocar a relação entre uma imagem e a seguinte (no filme) fora dos vínculos causais. Isso acontece nos filmes do cinema experimental (e caracteriza o cine moderno). Por outro lado, como já vimos, a tecnologia do vídeo alcança essa prerrogativa, tomando o mundo material em sua vibração como um fluxo a-significante, como vimos acima, na medida em que capta a vibração da matéria, sem o clichê do cinema, mas como varredura de um sinal elétrico que está em constante transformação, e que só pode ser visto, sendo adequado ao olho humano, através da decodificação do sinal de vídeo, num processo duplo - como se a percepção objetiva fosse adequada à nossa percepção subjetiva. O não-narrativo pressupõe essa variação universal com a inexistência de um olhar ancorado em um centro, em uma consciência subjetiva. Deleuze, ao falar do plano como consciência, adverte tratar-se de uma consciência não-humana.

Os vídeos produzidos e que aqui são objeto de reflexão, não se enquadram como filmes não-narrativos, mas durante nossa pesquisa priorizamos, de certo modo, a análise do cinema experimental e dos filmes não-narrativos, como forma de esclarecer sua definição (o que é o filme não-narrativo?) e podermos diferenciar o não-narrativo de outras formas de narrativa que são baseadas em um outro sistema que não o sistema sensorio-motor (que poderemos chamar ao final de um sistema sensorio-temporal), ou seja, em narrativas constituídas sem os laços causais e sem as ligações próprias a um cinema narrativo representativo.

A importância dessa crítica à representação é mostrar como no cinema contemporâneo e na arte contemporânea a imagem e as narrativas estão centradas em uma outra experiência de sujeito, sendo a subjetividade entendida em um processo de subjetivação em que o tempo e o devir são fundamentais.

Por outro lado, ao longo do texto, veremos como as concepções de Bergson acerca de sujeito e objeto, com a existência de um campo pré-subjetivo, podem ser importantes para tratarmos da percepção artística a partir de outro paradigma, que não o da fenomenologia. A crítica de um sistema de representação e de uma noção de consciência é levada a cabo por José Gil, filósofo contemporâneo que através do conceito de imagem-nua e do campo das pequenas percepções (as percepções infinitesimais), faz repensarmos o campo da percepção artística. Este autor aborda a necessidade da redefinição da noção mesma de experiência, desvinculada de um sujeito e de uma consciência uma. Para Gil a “percepção artística” é um fenômeno não-consciente, algo próximo ao conceito de *osmose* proposto por Duchamp. Fenômenos que acontecem no limiar entre consciência e não-consciência e que se dão a partir de uma percepção de forças (de um invisível além do invisível de Merleau-Ponty). Trata-se para Gil de uma meta-fenomenologia.

Por ora, é importante avançarmos um pouco mais no pensamento de Bergson, entendendo a realidade em sua essência movente para daí situarmos a noção de imagem-movimento trazida por Deleuze e a reflexão sobre o surgimento do cinema.

Movimento e totalidade em Bergson

O pensamento de Bergson é fundamental para entendermos o movimento e o surgimento do cinema, pois é a partir da compreensão de sua filosofia que Deleuze vai forjar o conceito de imagem-movimento, uma nova imagem do pensamento. Bergson é crítico de um sistema de idéias herdado dos gregos pela filosofia e pela ciência, e crítico também dos métodos de pensamento e da inteligência natural humana, cuja função e objetivo são voltados para entender as ações exteriores e os fins dessas ações. Seu pensamento é coerente com sua metodologia. Bergson considera a inteligência como análoga, em um primeiro momento, ao método cinematográfico, que só é capaz de uma representação artificial do movimento através de poses fixas (momentos do movimento), ao reconstituir o movimento a partir de sua imobilidade, tal como Zenão

de Eléia. Em função dessa crítica, ele estabelece a intuição como método, uma forma de instalar-se na experiência imediata e a partir dela, considerada em um processo contínuo com o pensamento, tecer sua teoria. Na introdução de *O pensamento e o movente* (publicada em 1934) ele fala dessa intuição original do filósofo:

Neste ponto está algo de simples, de infinitamente simples, de tão extraordinariamente simples que o filósofo não conseguiu jamais exprimi-lo. Esta é a razão porque falou toda sua vida. Não podia formular o que levava no espírito sem se sentir obrigado a corrigir sua fórmula, depois a corrigir sua correção: assim de teoria em teoria, retificando-se quando tentava completar-se, ele só fez, através de uma complicação que atraía a complicação e desenvolvimento justapostos a desenvolvimentos, fornecer com aproximação crescente a simplicidade de sua intuição original. Toda a complexidade de sua doutrina, que se estenderia ao infinito, é apenas a incomensurabilidade entre sua intuição simples e os meios de que dispunha para exprimi-la. (Bergson, 1984, p.56).

Leopoldo e Silva observa que considerando toda complexidade dos sistemas de pensamento que são articulados pelos filósofos, com a *intuição filosófica* temos a “luta pela expressão” contra uma estrutura cristalizada de pensamento: “*Todo autêntico filosofar é, consciente ou inconscientemente, lutar contra a linguagem*”²⁷.

É importante também contextualizarmos as idéias de Bergson em relação à filosofia tradicional antes de aprofundarmos as teses sobre o movimento e a relação com o cinema. Para Bergson a realidade é uma *realidade movente*, em que a essência primeira dessa realidade é também movimento, ou seja, temos o movimento como princípio imanente:

Se para Bergson a realidade é movimento, isto é, mudança constante e contínua de um devir que dura modificando-se incessantemente, não se pode pensar que a essência dessa realidade movente seja distinta ou exterior ao seu próprio movimento, pois seria o mesmo que pensar em um princípio imutável, transcendente e separado da realidade movente. (Rosseti, 2004, p. 51).

É no platonismo que temos o contraponto ao pensamento intuitivo de Bergson, como uma filosofia que tem como método a *Inteligência*, e que busca entender a

²⁷ Citação integral: “Pois o que nos é dito na intuição filosófica é que todo sistema na complexidade de sua articulação não representa mais do que o filósofo na luta pela expressão, driblando a estrutura cristalizada da linguagem, para esgotando-a no próprio ato da assimilação, lograr transmitir algo que não pode ser expresso em palavras, como se a totalidade do sistema não fosse mais do que um longo, desesperado, incompleto circunlóquio para suprir a impossibilidade da expressão direta. Todo autêntico filosofar é, consciente ou inconscientemente, lutar contra a linguagem” (Leopoldo e Silva, 1994, Intuição e discurso filosófico, p. 110 – *apud* Rosseti, p. 26).

realidade a partir de uma essência imutável, e o movimento a partir da imobilidade. Essa é a crítica de Bergson à Platão, tido como modelo deste pensamento, e que é estendida à filosofia e à ciência posteriores.

Leopoldo e Silva entende que a tendência natural da inteligência é desprezar o tempo real, fixando e estabilizando o “devir” (a mudança) pela linguagem, o que fazem Zenão de Eléia, Platão e Aristóteles. A representação do real se dá a partir de uma eternidade imóvel, seja pela Teoria das Idéias em Platão, seja pelas categorias e conceitos em Aristóteles. É a recusa do devir que faz com que a inteligência estabeleça um raciocínio que busque a estabilidade e a fixidez num mundo que é mudança. Para Leopoldo e Silva,

pode-se dizer que ainda filosofamos à maneira grega: não apenas porque conservamos os mesmos problemas e refletimos no âmbito demarcado pela especulação grega, mas também e principalmente porque conservamos a mesma atitude diante do real e porque nossa inteligência é presa do mesmo desejo – que corresponde à sua função – de organizar o devir em elementos contínuos e estáveis. (1994, p. 138).

A estrutura e as categorias da linguagem moldam o pensamento. O devir e o movimento são sempre degradação das Formas puras. Se a eternidade é como hipótese, o que dá origem ao ser, a duração e a mudança ficam reduzidas a uma mera aparência, realidade menor, pois para Platão o tempo é “*a imagem móvel da eternidade*” (Timeu). Nessa lógica, tempo e espaço “*não só participam da mesma avaliação negativa do ponto de vista ontológico, como também tem a mesma origem, pois se acham sempre associados à carência que caracteriza o mundo do devir*” (id.). A extensão (no espaço) e a duração (no tempo), que constituem nossa experiência no mundo real “*representam aquilo que deve ser superado para que nosso espírito aceda à verdade. O movimento, de maneira análoga à temporalidade, é marca de seres imperfeitos e degradados*” (ibid.). De acordo com essa tradição filosófica é preciso, portanto, instalar-se na eternidade, instante único que dá origem ao ser e ao movimento, e remeter o movimento a um conceito, criando uma “invariante” acima do tempo e do espaço. Se esta filosofia é a afirmação da eternidade, e de uma metafísica que entende a imobilidade como origem do ser e do movimento, é também a afirmação de que a “*ordem do mundo é uma ordem lógica*”, perturbada pelo devir e pela mudança, e que, portanto, somente uma identificação entre “*realidade e conceito*” restauraria sua estabilidade.

Por isso, para Leopoldo e Silva, a “*necessidade de um mundo das Idéias ou de um quadro categorial como fonte de conceitos, deriva da necessidade de ser o real explicado pelo lógico; daí a Idéia ser realidade primeira e, para Platão, dotada de plena realidade ontológica*” (1994, p. 139). O mundo das idéias e dos conceitos não está em um plano epistemológico, como conhecimento do mundo, mas conforme a cosmologia de Platão - dá origem ao mundo.

Através da intuição e de seu método, Bergson pretende restituir a experiência como ponto de partida para o pensamento:

A metafísica foi levada a procurar a realidade das coisas acima do tempo, além do que se move, do que muda, e conseqüentemente fora daquilo que nossos sentidos e nossa consciência percebem. Desde então, ele não poderia ser mais do que um encadeamento mais ou menos, artificial de conceitos, uma construção hipotética. Pretendia ultrapassar a experiência; na realidade, apenas substituí-a a experiência móvel e plena, suscetível de um aprofundamento crescente, repleta, por isso, de revelações, um extrato fixo, seco, vazio, um sistema de idéias gerais abstratas, tiradas dessa mesma experiência, ou antes, de suas camadas mais superficiais. (Bergson, 1984, p.105).

Entendendo a realidade como um todo movente, é a experiência no interior do tempo (“*nós somos interiores ao tempo*”, “*nós somos a própria mudança*”), que vai fazer a filosofia trilhar um caminho radical, que admita a mudança, o devir e a subjetividade como possibilidade de criação e do “novo”:

Restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração. (...) Quem sabe se os “grandes problemas” insolúveis não ficarão na película? Eles não dizem respeito nem ao movimento, nem à mudança, nem ao tempo, mas somente ao invólucro conceitual com o qual falsamente os confundíamos ou tomávamos por equivalente. A metafísica tornar-se-á então a própria experiência. A duração revelar-se-á criação contínua, ininterrupto jorro de novidade. (ibid., p. 105).

Bergson faz a crítica da filosofia das formas (ou filosofia das idéias) e afirma que “*a inteligência caminha pelo desvio da representação e do símbolo para dar conta do real*” (Rosseti, 2004, p. 62). O núcleo desta filosofia é a teoria das idéias de Platão, na qual é importante distinguir a noção de *eidos* (*Idéia*), cuja função é estabilizar o real, entendendo o instante como momento que se torna “eterno” - o imóvel como origem do móvel. Bergson observa que nessa filosofia, por trás dos devires qualitativo, evolutivo e extensivo, “o espírito deve procurar aquilo que é refratário à mudança: a qualidade

definível, a forma ou essência e o fim”²⁸. E traduz a palavra *eídos* por Forma ou Idéia, apresentando um triplo sentido, como vimos acima: a qualidade, a forma ou essência e a finalidade ou desígnio do ato realizando-se. A forma, sua principal tradução e a que nos interessa aqui, caracteriza-se como essa “*essência imutável, acima do devir, destituída de qualquer movimento e perfeita*” (ibid., p. 63). Ao contrário, na filosofia de Bergson, temos como pressuposto que a realidade está sempre em movimento e, portanto, todos os corpos estão sempre mudando de forma (mudança contínua), o que o leva a afirmar que a forma “*é coisa que não existe, pois pertence ao domínio do imóvel, enquanto a realidade é movimento*” (ibid., p. 61). A forma corresponderia a um instantâneo retirado do devir, operação de nossa inteligência, que recorta em poses descontínuas um real contínuo.

²⁸ Apud ROSSETI. In.: **Movimento e Totalidade em Bergson**, p. 62. A questão do movimento e da totalidade é abordada no livro de Rosseti e particularmente no capítulo II – O movimento, onde ela aborda a filosofia de Platão e a noção de *eídos*, através de três movimentos: o movimento qualitativo, movimento evolutivo e movimento extensivo. “(…) a inteligência, que só tem uma representação clara da imobilidade e do descontínuo, busca uma visão estável da instabilidade e, assim, concebe por trás do devir qualitativo, a qualidade definível; por trás do devir evolutivo, a essência formal; e por trás do devir extensivo, o fim. Surgem então as três formas da representação: as qualidades, as formas e os atos, que correspondem as três categorias de palavras: os adjetivos, os substantivos e os verbos, que como veremos adiante, não são mais do que momentos privilegiados do devir (...)” (p. 62).

2.3 Bergson, movimento, cinema: a imagem-movimento

Como vimos anteriormente, o movimento se encontra no próprio ato de mover-se, e não nas posições que um objeto ocupa em seu deslocamento. O movimento é heterogêneo e múltiplo e participa da duração: é contínuo. Ao representarmos o movimento como um deslocamento, temos apenas uma representação espacial do tempo (sua representação indireta). E o que Bergson vai nos mostrar ao longo de sua obra é como a representação do tempo como um meio homogêneo, apresenta-se como uma representação simbólica, que confunde a experiência (imediate) do tempo (da duração) - que é uma experiência heterogênea, qualitativa - com a sua exteriorização, que é efetuada no espaço. A necessidade de decomposição, de dissociação dos elementos (e assim do próprio movimento) para que sejam expressos na linguagem comum, no mundo social, e para que nossa própria consciência possa percebê-los, proporciona uma confusão entre tempo e espaço (este tempo espacializado é apenas uma sombra do tempo, projetada no espaço). E é assim que procede a ciência e também a filosofia: adotando uma concepção instrumental do tempo.

Em *A evolução criadora* (1907), Bergson vai fazer a crítica à ilusão cinematográfica: a percepção natural (habitual) toma como descontínuos os instantes de uma realidade que é contínua e fluída. As formas percebidas não são mais que instantâneos tomados sobre uma transição. O cinema capta imagens que são cortes imóveis, instantâneos ou fotogramas, aos quais acrescenta o movimento através de seu aparelho, que as faz desfilar sucessivamente. O cinema nos daria apenas a “*reprodução de um tempo homogêneo e abstrato*”, sendo incapaz de apreender a duração, o movimento real: “*Esse é o artifício do cinema. E é esse também o artifício de nosso conhecimento. Em vez de nos ligar ao devir interior das coisas, nós nos colocamos fora delas para recompor seu devir artificialmente*” (Bergson, *apud* Guimarães, p. 97).

Esse é o “*caráter cinematográfico do nosso conhecimento das coisas*”, o cinema opera como nossa percepção habitual, como a inteligência e como a linguagem, substituindo o devir interior das coisas (o movimento real) por um movimento abstrato, uniforme e divisível. Essa é a conhecida crítica de Bergson ao aparato cinematográfico, que vai ser revista por Deleuze nas primeiras páginas de *Cinema I – a imagem-movimento*, fazendo um contraponto entre as teses de *A evolução criadora*, com o conceito de “*corte móvel da duração*” apresentado por Bergson, anos antes em *Matéria*

e memória. A pergunta de Deleuze é simples: “a partir da artificialidade dos meios pode-se concluir a artificialidade do resultado?” (1985, p. 10). O que acontece no cinema é que apesar de operar por meio de cortes imóveis (fotogramas), o que ele nos oferece à percepção é “uma imagem média à qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato” (id., p. 10-11). As formas, “instantâneos tomados sobre uma transição”, como vimos, cortes imóveis, funcionam igualmente em nossa percepção como uma “imagem média do movimento”. A diferença, é que na percepção natural, a “ilusão” é corrigida antes da percepção, pelo próprio cérebro. No cinema, o movimento é acrescentado na projeção, pelo seu próprio mecanismo, mas a imagem que nos é dada a ver (não a imagem do fotograma) é uma imagem-movimento: “o cinema oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento” (id., p. 11). O movimento aparente da imagem constitui assim segundo Deleuze, uma imagem-movimento, que nos oferece um “corte móvel” do real e não um “corte imóvel + movimento abstrato”.

O corte móvel da duração está expresso por Bergson, em *Matéria e memória*, na medida em que ele afirma a identidade absoluta da imagem e do movimento, no regime translúcido da universal variação das imagens, onde as imagens entram em relação em todas as suas faces. No limite, como vimos ao tratar da percepção pura, imagem, matéria e movimento se confundem, pois vivemos em um mundo onde “só há imagens-movimento em perpétua variação uma com as outras”, como afirma Deleuze, tese que se desdobra na criação do conceito de imagem-movimento:

a imagem é o estremecimento, a vibração. E então, é evidente que a imagem é o movimento. A expressão que não está no texto de Bergson, porém, está todo tempo sugerida pelo texto. A expressão *imagem-movimento* está fundada desde esse ponto de vista (Curso, 1981, s/p).

Além de introduzir a noção de *imagem-movimento*, Deleuze apresenta as três teses sobre o movimento, conforme o pensamento de Bergson, que originam e fundamentam a análise deleuziana do cinema.

A primeira tese de Bergson encontra-se ainda nos seus *Ensaio*, e consiste em que o movimento se distingue do espaço percorrido, pois *o movimento é o próprio ato de percorrer*, que não é divisível, como são os pontos de sua trajetória no espaço. O movimento é ato de percorrer, presente e indivisível, que não se divide sem mudar de natureza a cada divisão: “quase sempre se diz que o movimento acontece no espaço, e

quando se classifica o movimento homogêneo e divisível é no espaço percorrido que se pensa, como se pudesse confundir com o próprio movimento.” (Bergson, 1988, p.79). Confundir o movimento com as posições que um móvel ocupa no espaço, é transformá-lo em uma simples *relação entre posições*, como observa Leopoldo Silva, em que apenas se considerariam as posições sucessivas que o móvel ocupa no espaço sem, no entanto, considerar o ato de passar de uma posição à outra. Essa operação é semelhante ao argumento de Zenão de Eléia, que só via pontos fixos e imóveis (na trajetória estabelecida por um móvel) em lugar de ver *o movimento*. Se “*dividimos o ato de mover-se como dividimos o espaço no qual o objeto se move*”, o movimento se torna uma “*síntese mental dos pontos de parada no percurso do objeto. Em suma, o movimento é considerado “coisa”, quando na verdade ele é um ato ou progresso*” (Leopoldo e Silva, 1994, p. 137).

Conforme Deleuze, esta tese (*o movimento é o próprio ato de percorrer*) guarda ainda um segundo enunciado, que afirma que não é possível a reconstituição do movimento através de cortes imóveis, ou seja, das posições que o móvel ocupa no espaço ou dos seus instantes no tempo: “*Quando essa reconstituição é feita estamos acrescentando às posições ou aos instantes a idéia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos...*” (1985, p. 09). Esta tese reflete a posição de Bergson em *A evolução criadora*, abordada acima, onde ele faz a crítica do aparato cinematográfico.

A *segunda tese* apontada por Deleuze, que aparece em *A evolução criadora*, mostra como o tempo torna-se independente do movimento, e opõe a filosofia antiga (a *filosofia das formas*) à ciência moderna: o movimento deixa de se remeter a elementos inteligíveis, formas ou idéias eternas e imóveis, cuja síntese ideal lhe confere ordem e medida. Para filosofia antiga, o movimento será sempre “na passagem regulada de uma forma à outra, isto é, de uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados* (...)” (Deleuze, 1985, p. 12). Na arte, esta concepção do tempo e do movimento ressoa nos momentos essenciais, no *instante pregnante* (da pintura clássica), nas poses e na procura de um ponto culminante (*télos ou acmé*). O *instante pregnante* é um instante privilegiado, retirado de uma ordem regulada. Na ciência moderna, esta síntese “elevada” e transcendente do movimento (de suas formas) é substituída por uma análise (imane) deste movimento. O movimento não será mais recomposto “a partir de elementos formais transcendentos (*poses*), mas a partir de elementos materiais

imanes (*cortes*)”, como observa Deleuze. Da dialética das formas e poses passa-se para uma sucessão mecânica de instantes quaisquer: “o instante equidistante de um outro”. Vemos esta análise do movimento surgir no final do século XIX nos registros cronofotográficos de Marey e também nas seqüências fotográficas de Muybridge (e seus instantâneos equidistantes).

O *estatuto do movimento* estava sendo mudado na prática, como podemos ver, na dança e no balé modernos, onde não se tratava mais de se trabalhar com as poses e sim com movimentos “livres”, não transcendentais: “*Por isso a dança, o balé e a mímica tornavam-se capazes de responder aos acidentes do meio, isto é, a repartição dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecimento*” (id., p. 15). O movimento, nestas artes, literalmente se libertava de um modo de representação mimético, lidando com o *acontecimento* e dando espaço a improvisação. No cinema há o exemplo de Chaplin, onde a mímica não é mais pose, e sim uma mímica-ação.

Deleuze aponta algumas condições que são determinantes do surgimento do cinema. Além dos desenvolvimentos técnicos que deram origem ao filme (à película) e todo o mecanismo de projeção, estariam incluídos aí a *fotografia de instantâneos* e a equidistância destes instantâneos, pois o cinema reproduz o movimento em função do instante qualquer, de “*momentos equidistantes escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade*” (1985, p.14).

Jacques Aumont aponta que a relação entre o cinema e as outras artes, em particular com a pintura, é uma relação de mão-dupla, nunca de uma descendência ou de uma filiação linear (entre pintura, foto e cinema). Conforme Aumont o cinema ocupa um lugar ao lado da pintura e da fotografia na história do visível, e sua invenção ocorre em um momento, ao final do século XIX, onde há uma “liberação do olhar” nas artes. O ápice desse processo se dá com a invenção do cinematógrafo, que ocorre coincidentemente, dois anos após do lançamento da primeira Kodak, câmera que coloca o instantâneo na mão dos amadores²⁹. No contexto do final do século XIX, o cinema partilha com a pintura impressionista e a fotografia de instantâneos, questões como o fugidio, o irrepresentável e o palpável, que mostram o surgimento de uma nova função do olhar, um olhar variável.

²⁹ Ver AUMONT, **O olho interminável: cinema e pintura**, 2004, p. 44. O autor aprofunda a questão das relações entre o cinema e as outras artes em torno do visível, no capítulo segundo, O olho variável, ou a mobilização do olhar, p. 47-77.

O importante é perceber como com essa segunda tese, é possível chegar ao “novo”, a uma imagem singular a partir de *momentos quaisquer*, pois neles lidamos com formas imanentes, com a vida que pulsa (e muda continuamente), como afirma Deleuze: “*Quando reportamos o movimento aos momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos*” (id.).

Por fim, há ainda a *terceira tese* de Bergson: “*não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração*” (Deleuze, 1985, p. 17). Aqui entra a relação do movimento, que é indivisível, com a duração ou com o Todo. *O movimento exprime sempre uma mudança na duração ou no todo*. Questão que deve ser pensada junto com a de uma totalidade movente. No pensamento de Bergson, é o movimento, que sendo considerado indivisível, garante a totalidade, como afirma Rosseti:

Não se pode falar em partes distintas, mas somente em totalidade una, cujos momentos estão integrados de forma tão essencial que não podem separar-se do todo, porque isto romperia o movimento que, por sua vez, deixaria, então de existir; o que é impossível porque ele é a própria essência da realidade. Então, sendo a realidade essencialmente movente, ela é absolutamente indivisível em seu movimento, constituindo-se, assim, em uma totalidade una, o que nos permite concluir que o movimento essencial da realidade garante a sua totalidade (Rosseti, 2004, p. 146)

Rosseti mostra também como no modo de pensamento clássico, partindo de Anaximandro, busca-se um princípio separado e transcendente para a realidade, que transforma o *todo* em parte (um todo parcial). Já em Anselmo, pensador grego, temos a sentença de que o *todo é algo que não se pode pensar nada maior*. Esse algo maior que o *todo* e que não pode ser pensado, deve-se, não a uma limitação do pensamento, mas porque não há algo que possa ser além desse *todo*. Não há nada que se possa pensar além desse todo maior. Se assim o fosse, o *todo* se tornaria parte, um conjunto acabado e limitado pela exterioridade³⁰.

É através da intuição que acessamos o todo, pois o todo “*só pode ser alcançado pelo pensamento que pensa o todo porque dele participa*” (id., p. 112). O princípio do

³⁰ Regina Rosseti aborda as diferenças entre o pensamento de Anaximandro e Anselmo, aproximando este de Bergson. Ver ROSSETI. **Movimento e totalidade em Bergson**, capítulo III- Totalidade, 95-114. A autora aborda também a questão de um todo movente em Bergson, cf. capítulo IV, p. 115-153.

Cosmos, nesse sentido, é imanente, ele só pode se originar de si mesmo e não de algo outro, já que ele é a totalidade de tudo o que há:

O princípio do todo cósmico é o mover-se do todo, ou seja, o cosmos em seu movimento original tem por princípio seu próprio movimento. Isso porque tudo está integrado a tudo, numa totalidade indivisível; e assim sendo, nada pode estar separado do todo, nem mesmo o seu princípio (id., p. 151)

Para Deleuze, o todo é definido pela Relação, que é sempre exterior a seus termos. O todo é o Aberto, que não pode ser dado, já que sua essência é “mudar incessantemente”. Há, na sua aceção conjuntos que são fechados (artificialmente fechados), e que são conjuntos de partes. Mas o todo em si, não tem partes e é Aberto. Há um fio tênue que liga os conjuntos ao resto do universo, e justamente o todo, como todo das relações, como continuidade indivisível, é que faz esse fio existir, através do tempo ou da duração:

Pois se o vivente é um todo, portanto assimilável ao todo do universo, não é tanto porque seria um microcosmo tão fechado como o todo supostamente o é, mas, ao contrário, é enquanto ele é aberto para um mundo, e que o mundo, o próprio universo, é o Aberto. Em todo o lugar onde alguma coisa vive, existe, aberto em alguma parte, um registro onde o tempo se inscreve (1985, p.19).

Se é através das relações que “*o todo se transforma ou muda de qualidade*”, teríamos conjuntos (sistemas) relativamente fechados, que são definidos pelos cortes imóveis, partes distintas em sucessão, e que representam um tempo abstrato; e haveria os cortes móveis da duração, movimentos que atravessam esses sistemas, e fazem mudar os objetos e suas posições (mudando o todo). A duração ou o todo é a realidade espiritual que muda contínua e incessantemente, e também o que leva os conjuntos de um estado qualitativo a outro, com o devir puro atuando nessas passagens.

Para Deleuze, a terceira tese, transforma as duas anteriores. Os cortes imóveis, são os objetos ou partes de um conjunto (relativamente fechado), mas o movimento que se estabelece entre essas partes e objetos em suas relações, remetendo esse sistema a um todo aberto; e as mudanças que ocorrem no todo a partir das mudanças de um conjunto fechado que se abre, são cortes móveis da duração. Esses cortes móveis caracterizam a imagem-movimento.

Deleuze caracteriza assim duas imagens do pensamento: as imagens instantâneas como cortes imóveis do movimento e as *imagens-movimento* como cortes móveis da

duração. Devemos entender esses conceitos em Deleuze, estritamente ligados à concepção bergsoniana da percepção, que vimos acima, e que concebe a imagem=movimento=matéria. Com a imagem-movimento vista a partir das três teses de Bergson sobre o movimento, Deleuze está introduzindo um fundo “conceitual” que vai nos permitir entender o cinema como “agenciamento maquínico das imagens (imagens-movimento)”, independente da linguagem (mesmo que a linguagem se aproprie do cinema, o que é inevitável). O cinema como *produtor de realidade*, já que o cinema como imagem-movimento é abordado não apenas pelos seus meios técnicos de registro mecânico, eletrônico ou digital da imagem, mas como experiência de um sujeito em processo de individuação (processo de subjetivação).

A despeito das impressões do próprio Bergson, que o considerou como um mecanismo de reprodução da antiga ilusão da filosofia e de sua recusa ao devir assim como a inteligência e a linguagem, o cinema mostra-se como o “órgão de uma nova realidade” a ser aperfeiçoado, e assim foi saudado por muitos e ilustres pensadores, entre eles Walter Benjamin.

Deleuze, no curso já citado, fala deste primeiro capítulo de *Matéria e memória*, como um texto muito difícil. Mas ele nos deixa claro que o que Bergson nos lega é esta definição de *imagem-movimento*, que Deleuze vai utilizar nos seus livros sobre o cinema. Para ele, Bergson prova que não há esta divisão entre imagens na consciência e o movimento nas coisas, há “*somente imagens-movimento*”. Para Deleuze

é em si mesmo que a imagem é movimento e é em si mesmo que o movimento é imagem. A verdadeira unidade da experiência é a imagem-movimento. E a este nível só existem imagens-movimento. Um universo de imagens-movimento. As imagens-movimento são o universo. O conjunto das imagens-movimento, esse conjunto ilimitado, é o universo” (aula, 1981, s/p).

Sendo o universo o conjunto das imagens, e a matéria o conjunto das imagens, ainda há de se provar que a matéria é movimento: “*Mas a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há com o buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê*” (1985, p.18). Deleuze enfatiza o fato de Bergson entender a imagem como luz, e por conseqüência como matéria.

Vivemos em um mundo onde “*só há imagens-movimento em perpétua variação uma com as outras*”, como afirma Deleuze, em que “*a imagem é o estremeamento, a vibração. E então, é evidente que a imagem é o movimento. A expressão que não está*

no texto de Bergson, porém, está todo tempo sugerida pelo texto. A expressão *imagem-movimento* está fundada desde esse ponto de vista”. Deleuze nos sugere uma definição da imagem como estremeamento e vibração, e tentando aclarar o pensamento de Bergson, nos dá o exemplo da molécula: “*uma molécula é uma imagem, diria Bergson, e justamente é uma imagem porque é estritamente idêntica a seus movimentos*”. Os três estados da matéria, o sólido, o líquido e o gasoso, se referem a movimentos moleculares diferentes, cada estado tendo um movimento próprio de suas moléculas. Mas são sempre variações da imagem-movimento. A molécula está sempre em movimento, mas conforme sua configuração assume um estado ou outro da matéria.

A produção de imagens singulares

Com Bergson a imagem é matéria e é movimento (é *imagem-movimento*). O cinema difere das outras artes pois sua tecnologia nos permite capturar o real em movimento, captar o presente em sua efemeridade. O cinema (a *imagem-movimento* cinematográfica) nos restitui o mundo como matéria-luz. E talvez seja esse o primeiro fascínio que o aparato cinematográfico nos traz, mostrando o fugidio, como em nenhuma outra arte. A câmera do cinema opera no presente, registra o mundo em sua objetividade visível, o que podemos ver principalmente nos filmes de Lumière, ou nas narrativas documentais do início do século. Por mais que o olho e a mão do diretor intercedam no filme, coordenando as imagens (na direção ou na montagem) mantém-se a objetividade de um olhar maquínico, que registra o mundo que se apresenta (que se faz) diante dela, ao acaso, independente de nossa vontade. Mesmo que este mundo seja enquadrado por um olhar detrás da câmera, o olho da câmera registra o real, o movimento, o acaso. Essa característica é o que faz Rancière afirmar que no cinema temos uma identidade de contrários, essa dialética que ocorre entre o voluntário e o involuntário, entre a vontade e o acaso, típica de um regime estético da arte³¹.

Se por um lado a objetividade do registro do cinema causa fascínio, por outro é preciso também lembrar a noção de Artaud, que considera que o cinema produz um autômato espiritual, um corpo de sensações gerado pelo automovimento da imagem cinematográfica, que transmite vibrações diretamente ao nosso córtex cerebral. O cinema assim produz um choque no pensamento. O cinema pode assim engendrar o

³¹ Cf. RANCIÈRE, Jacques. **Lo Inolvidable**. In: *Pensar El cine 1: Imagem, ética e filosofia*. YOEL, Gerardo (org.). Buenos Aires: *Manantial*, 2004. P. 157-184.

pensamento (pelo impoder do pensar), ou por outro lado nos transforma em meros autômatos, como em muitas cinematografias ligadas ao fascismo, que manipulam o homem através de imagens banais ou medíocres³².

André Parente, evocando Deleuze, afirma que “o desafio para aquele que produz imagens é justamente saber em que sentido é possível extrair imagens (*jamais vu*, pura exterioridade) dos clichês (*déjà vu*, pura interioridade), imagens que nos dêem razão de acreditar nesse mundo em que vivemos” (1999, p.40). É a questão de Deleuze, que nos pergunta se realmente vivemos numa civilização da imagem ou em uma civilização dos clichês. E a produção de imagens singulares se faz em função dessa necessidade, expressa por Deleuze, de acreditarmos neste mundo, acreditarmos na possibilidade de criar imagens que nos afetem, nos transformem, transformando nossas crenças ideológicas, estéticas, psicológicas. Para isso precisamos “filmar não o mundo” – não somente filmar o mundo - “senão a crença nesse mundo, nosso único vínculo”.

Clichês, para Deleuze, são as imagens carregadas de interioridade, indiferenciadas, pela sua “superficialidade”. Imagens que anulam o extracampo ou a possibilidade de um outro encontro, um encontro com o fora (com o que vem de fora, com o outro) – e que produza diferenciação. Clichês são imagens reconhecidas, reconhecíveis. São “territórios capturados e imóveis, de conjuntos e fronteiras estáveis”, seu reino é o da televisão, reino da neurose fóbica, onde as imagens se tornam indiferenciadas. Imagens que já não nos tocam mais, não nos afetam. E o clichê está ligado à nossa percepção do mundo: “O clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente percebemos apenas clichês” (1990, p.31).

As imagens criam circuitos, e no caso, o nosso corpo e especificamente o nosso cérebro assume a posição de centro (na percepção atenta) e produz as imagens especiais. Imagens subjetivas, pois produzidas por esta defasagem entre estímulo e resposta, entre a ação (de uma imagem) e sua reação. A indeterminação do querer (a afecção), a lembrança pura ou a memória, provocam essa imagem subjetiva, como já vimos no primeiro capítulo.

³² Cf. Deleuze, 1990, p. 198 et seq.

Se pensarmos hoje em um cinema em sentido amplo, cinema que engloba a videoarte e o experimental, a videoinstalação e o cinema de exposição (sem criar oposições) é necessário fazermos a crítica da representação. Não uma crítica ideológica como foi feita nos anos 60 e toda discussão entre a opacidade e transparência da imagem, mas uma crítica da representação que liberta a imagem audiovisual de seus encadeamentos motores, que liberta a imagem dos clichês, buscando a constituição de uma imagem-processo, um cinema em processo, marcado pelo tempo em todas as suas variantes e possibilidades. Esse cinema marcado pelo tempo é o cinema das imagens óticas e sonoras puras.

Na arte contemporânea é preciso buscar a singularidade, como diz Deleuze, e o estranhamento das imagens: imagens que “signifiquem” algo para nós, imagens que nos afetem. A arte contemporânea e o cinema atual, especialmente o cinema com um olhar documental tem feito esse enfrentamento com o real, nos diversos estratos do campo de imanência. Para Deleuze, “*o cinema é produtor de realidade*” (1990, p.76).

Ao utilizar o termo estranhamento, penso aqui no sentido dado a ele por Chlovsy em seu texto *A Arte como processo*, de 1917. Conforme o autor,

a finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de estranhamento [ostraniene] dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte. (1971, pág. 45).

Ao afirmar que o *ato de percepção* é um fim em si na arte, Chlovsy já nos dá um alibi para podermos relacionar o fenômeno do estranhamento a partir da problematização da percepção. O estranhamento para o autor está ligado à forma de nossa percepção do mundo. O que ele enfatiza, é que há uma percepção que toma “os objetos” ou fatos como eles já se “tornaram” - uma percepção habitual, uma forma de automatismo e outra que pretende prolongar esta percepção, fazendo-nos sentir o “devir” deste objeto. Há uma ligação bastante próxima entre estas afirmações e o que o filósofo Henri Bergson nos expõe em *Matéria e Memória*³³. Para Bergson existem dois tipos de memória que intervêm na percepção. Uma memória espontânea que produz as

³³ Cf. BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Especialmente o capítulo II onde ele fala do papel da memória no reconhecimento das imagens.

imagens-lembranças, registrando os acontecimentos de nossa vida cotidiana, com toda sua singularidade (1999, pág. 88) e uma outra memória-hábito, que seria aquela que produz em nós reações e estímulos sensório-motores, uma memória prática. Esta memória é que produz o reconhecimento no instantâneo, como Bergson afirma, “*reconhecimento de que apenas o corpo é capaz, sem que nenhuma lembrança explícita intervenha. Ele consiste numa ação e não numa representação*” (1999, pág. 103). Um fenômeno de ordem motora que provoca uma forma de automatismo: “*são as percepções familiares ou reconhecidas*”, que seriam o fundamento do sentimento de familiaridade.

Bergson cita ainda em uma nota de rodapé a afirmação de outro autor: “*Fouillée diz que o sentimento de familiaridade é feito, em grande parte, da diminuição do choque interior que constitui a surpresa*” (ibid., p. 106). Poderíamos pensar, seguindo o raciocínio de Chlovsy, que ao contrário, o “*processo do estranhamento*” que “*consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção*” deve produzir este choque interior, esta surpresa. Para Bergson, há ainda o fenômeno da coalescência entre as imagens-lembranças e o movimento (produzido pela percepção habitual). O estranhamento pode ser assim entendido, a partir de uma coalescência entre as imagens-virtuais (lembranças) e as imagens produzidas pela percepção (imagens que se atualizam), uma percepção atenta que provoca associações e conexões entre estas imagens. É ela (esta percepção atenta) que provoca um outro tipo de reconhecimento (um reconhecimento que produz imagens) que não o habitual ou apenas o reconhecimento que nos provoca reações motoras. Este reconhecimento atento ocorre quando “*as lembranças-imagens juntam-se regularmente à percepção presente*” (ibid., pág. 111). Percepção e memória estão intimamente ligadas, com a memória enriquecendo nossa percepção do presente.

Assim se produzem as imagens singulares. Imagens que criam conexões entre nossa memória e nossa percepção. Imagens que estimulem o pensamento ou mesmo a afecção. Não por acaso, estas relações entre as imagens e a percepção estão na base da teoria de Deleuze em relação ao cinema. Para Chlovsy, a arte é um meio de se sentir o devir do objeto, ou seja, trazer suas virtualidades. Esta forma de produção da imagem é uma forma de produzir imagens que não sejam clichês. Sentir o devir do objeto, trazer suas virtualidades é trabalhar com a imagem-tempo: esta imagem-cristal, em que há a

mistura entre a percepção e a memória, ou podemos pensar em imagens que simplesmente nos trazem o tempo em estado puro, que nos fazem perceber a duração.

3. Montagem e Procedimentos disjuntivos

*“para liberar a diferença,
é preciso um pensamento sem contradição,
sem dialética, sem negação:
um pensamento que diga sim à divergência;
um pensamento afirmativo,
cujo instrumento seja a disjunção;
um pensamento do múltiplo –
da multiplicidade dispersada e nômade
que não faça limite com nenhuma
das restrições do mesmo
nem as reagrupe”.*

Michel Foucault

*“C’est ne pas une image juste, c’est juste une image?”
(não é uma imagem justa, é só uma imagem).*

Godard

3.1 Procedimentos de montagem em *Palavra proibida*

Disjunções (primeiras considerações)

É através de *Palavra proibida*, a partir de um distanciamento que observávamos entre as imagens e as palavras, que começamos a pensar em uma disjunção, que seria característica de um modo particular de trabalhar com o vídeo. Com o decorrer do tempo, fomos percebendo que também havia uma tensão, criada pela montagem e a narrativa, ao colocar em contraponto séries de imagens, de lugares e situações. Contraponto que era *potencializado* na instalação, com as projeções simultâneas (dos dois primeiros vídeos).

Há na instalação de *Palavra proibida* outro contraponto, que se trata de um terceiro vídeo que foi apresentado simultaneamente em uma tevê, ao fundo e num canto da sala, atrás de um dos panos. Esse vídeo, que poderia passar despercebido, estava discretamente posicionado, com o som colocado em um volume baixo, para que apenas o escutássemos quando ficávamos próximos à tevê.

O terceiro vídeo foi realizado a partir de imagens de arquivo que remetem ao tempo da ditadura e da repressão e tem no seu áudio a gravação de uma reunião do Conselho de Segurança Nacional realizada dias antes da implantação do AI-5 no Brasil, em 1967. O áudio é composto de fragmentos dos discursos de três ministros que defendem, nesta reunião, a implantação do AI-5 no país - ato institucional que fechou o Congresso Nacional e é o marco de um governo autoritário que instituiu também a censura aos meios de comunicação e aos espetáculos de arte, repressão acirrada na década de 70. Suas imagens remetem, mais do que nos outros dois vídeos (ou mais diretamente), à repressão e à censura. Em sua montagem, utilizamos imagens de notícias de jornais da época, documentos da censura de peças de teatro e ainda imagens recuperadas da internet, ou gravadas da tevê (em baixa definição): marcha de soldados, cenas de passeatas e protestos, queima de livros. E ainda uma sequência apropriada do filme *Dias de Ira* (1943), de Carl T. Dreyer, em que vemos cenas de tortura durante um processo da Inquisição, na idade média. A faixa de som denuncia e mostra o autoritarismo e a intolerância dos discursos empregados pelos representantes das forças militares.

Realizei o terceiro vídeo para ser mostrado junto com os outros. No entanto, como não havia, na época, disponibilidade de equipamento para projetá-lo, optei por mostrá-lo em uma TV. E o vídeo ficou um pouco deslocado na instalação, ao ser colocado num canto da sala. Mas era o lugar que achei que lhe cabia quando da montagem da exposição. Até porque, plasticamente, as duas projeções haviam ficado perfeitas na sala, com os cortes de pano atravessados e as imagens projetadas sobrepostas, de acordo com o nosso ponto na sala. Entendi que este terceiro vídeo poderia ficar excessivo. E talvez tenha ficado. Tanto que algumas pessoas viam, passavam na instalação e não se importavam com a tevê.

Há no contraponto entre as imagens dos dois módulos projetados, e os textos lidos, um *modo de operar* que me interessava. Criava-se uma atmosfera grave, uma tensão que surgia das imagens dos lugares esvaziados e melancólicos, e dos textos que faziam pensar sobre a privação da liberdade, a corrupção, a traição e a solidão. Um lado *negro* ou amargo das sociedades (a começar pelo texto de Dante: *Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança* – do Inferno, canto III). Os textos denunciavam esses interditos, mas também traziam referências e descrições de lugares e espaços singulares, como no texto de Dante (“*Os dois poetas se encontram no círculo, em cujo pavimento de duríssimo gelo estão presos os traidores*”) ou no de Beckett (“*Fica de pé olhando para a parede vazia, outrora coberta de quadros...*”). E refletiam sobre o próprio conceito de lugar, como no texto de Bruno (“*não se pode fugir ao vácuo supondo o mundo finito, se o vácuo é aquilo em que nada existe*”).

O terceiro vídeo, no entanto, trazia nele misturados, elementos históricos, imagens de um estado de coisas da história de um Brasil recente, do Brasil dos porões da ditadura e da censura. Dos discursos autoritários, da impossibilidade de falar (abertamente). Isso por um lado, destoava da proposta mais plástica e sensorial que vinha das imagens dos dois outros vídeos. E incomodava um pouco. Criava um problema de montagem da instalação, talvez dos vídeos. Mas, hoje, acredito que esse terceiro vídeo propunha contrapontos interessantes entre os áudios e as imagens de toda instalação. E é como se esse som, do discurso dos militares, pudesse ecoar pela sala, para nos impedir de ouvir os outros textos, provocando um estranhamento, uma necessidade de atenção, que nos mobilizasse.

No espaço da sala de exposição, as imagens projetadas nos panos transparentes, e refletidas nas paredes, a pequena tevê colocada em contraponto junto com os textos que ouvimos, são difíceis de apreender. Há uma tensão presente em toda videoinstalação que se encontra além das significações das imagens e da narrativa. É gerada pelo estranhamento causado pela sobreposição das imagens projetadas em um pano transparente e também refletidas na parede (quase sem foco), e pelo desenquadramento das projeções. O espectador não tem um lugar certo para ficar, com sua percepção dos vídeos dependendo de sua posição na sala, pois são muitas imagens simultâneas a ver. Há ainda uma tensão causada pelo contraponto criado entre as e as palavras, que solicitam a nossa atenção e nossa memória, a criar outras relações. Há uma oposição e uma tensão entre as vozes que se elevam e os silêncios latentes nas imagens; entre os discursos da ditadura em oposição aos brados de alguns escritores malditos. São imagens melancólicas com as quais não nos identificamos. No silêncio, nos intervalos das imagens e dos sons, em algum momento do percurso da instalação, algo nos afeta e a narrativa permanece em suspenso.

As tensões geradas pela instalação estão nas projeções, no excesso de imagens e sons, no desconforto de nossa posição. É preciso circular pela sala para perceber as projeções, os reflexos, as simultaneidades, e encontrar as imagens da tevê, de um terceiro vídeo ali disposto. Entre o vídeo e a instalação opera uma disjunção entre o que é visto e o que é dificultado ver, entre o que podemos ver e o que se torna opaco.

Nos dois primeiros vídeos da videoinstalação *Palavra proibida*, as imagens formam séries: série de espaços esvaziados, locais fechados; séries de imagens dos corredores, com suas inúmeras portas e trancas (imagens instáveis, perturbadas, desfocadas, feitas com a câmera na mão); série de imagens dos atores (lendo os textos); séries de imagem da censura no Brasil (as páginas dos jornais, os detalhes da máquina tipográfica, os textos de peças teatrais). O que liga estas séries entre si é o sentido do interdito, que está nos textos e perpassa as imagens.

A construção da narrativa passa pela “justaposição” dessas séries de imagens, desses blocos, que não formam uma unidade. São imagens que não se conjugam (não se juntam) para formar um todo (coerente). A articulação das imagens entre si possui uma *lógica* visual, em função de um ritmo, de uma textura que as liga, e uma *lógica afetiva* – imagens que ressoam entre si. Não há nessas narrativas a predominância de uma sintaxe, não há imagens que se subordinem umas às outras. Na articulação entre estas

séries de imagens, predomina uma lógica afetiva, a proximidade formal, e o contexto. Mas são imagens justapostas, ou imagens em que funcionam estas disjunções – na dessincronização entre o texto e a imagem dos atores ou nas repetições e sobreposições temporais.

Com exceção de alguns momentos do início do primeiro vídeo onde a música acompanha o ritmo das imagens, no restante da edição, as imagens reforçam a tensão da música. Na justaposição de imagens e textos opera um princípio de indeterminação das imagens, com uma fragmentação dos textos (são vários textos *reunidos*) e dos espaços mostrados, reforçando a idéia de uma disjunção que pode significar “ou isto ou aquilo”, “ou isso mais aquilo”. Disjunção que indica um excesso de imagens, um excesso de textos, colados um ao outro, um após o outro.

Dessa forma, não há uma determinação dos significados destas imagens, senão por seu contexto, o contexto do vídeo e da instalação.

A repetição e suas ressonâncias

Na montagem de *Palavra proibida*, entre as operações que usamos está a fusão de imagens e o fade (o escurecimento gradual da imagem). A fusão cria um ritmo para a edição, e está bastante presente na montagem, utilizado basicamente como uma forma de transição mais suave entre as imagens. Os *fades* são usados para pontuar, passando de uma sequência a outra, e em alguns momentos, a tela preta funciona como uma “não-imagem” que se contrapõe à saturação de luz ou de movimentos de outras imagens. Cria um intervalo. Outra operação de montagem importante é o uso da repetição.

No primeiro vídeo este procedimento é enfático: logo de início, após a primeira imagem do narrador, aparecem imagens de um corredor em um pátio. Enquadramento anguloso, oblíquo, com rasgos da luz do sol no terço inferior do quadro. Há uma breve ação, um vulto percorre o “campo”, saindo do canto superior esquerdo em direção ao centro do quadro, próximo ao terço superior. A imagem foi gravada em sépia, usando um efeito de *slow-shutter*³⁴, A figura sai do campo por alguns momentos e volta em

³⁴ O *slow-shutter* é um efeito de filmagem que corresponde a uma função automática das câmeras hi-8, usada neste vídeo. Este efeito corta alguns frames do vídeo e deixa a imagem levemente em *slow-motion*. O *slow-shutter* simula uma filmagem em 24 quadros, característica das câmeras de “cinema” e além de distender o movimento dá uma outra textura ao grão da imagem. O *shutter* regula a entrada de luz na lente da câmera, e com esse efeito deixa “entrar mais luz”.

seguida, em movimentos diagonais. O procedimento consiste em repetir a mesma imagem, a mesma ação, durante várias vezes (nesse caso 10 vezes). Sendo que ela vai sendo repetida, com cortes diferentes. A imagem é mostrada uma vez, e depois vai sendo retomada em diferentes momentos do percurso. Como se ele fosse sempre recomeçado, de um mesmo ponto algumas vezes, de pontos diferentes em outras, com durações diferentes. Ao final temos repetições mais longas, que mostram quase o percurso completo. Alternam-se nas repetições dessa primeira imagem (que duram 1'45"), planos curtos e planos mais longos, havendo sempre um fade entre eles.

No segundo vídeo da instalação utilizo esse procedimento de repetição em três sequencias. A primeira, na cena dos corredores que aparece logo após a primeira imagem do narrador, repetida por cinco vezes, e também como na outra sequencia citada, sempre começando em um ponto diferente e com durações diferentes. Em uma das últimas repetições, o plano é mais longo e atravessa quase todo corredor. Depois, há uma sequencia que termina na cena do *móBILE* girando, e que consiste em um reenquadramento vertical e oblíquo, com a câmera subindo por trás das grades, trêmula e procurando focar um objeto (que é o mesmo *móBILE*, desfocado e saturado). Esta imagem é repetida muitas vezes até que finalmente foca e enquadra o *móBILE*. Na última cena do vídeo, há ainda a imagem de uma cadeira, feita com a câmera na mão, que se repete duas vezes até terminar em um fade preto.

A repetição é um recurso simples, mas importante porque é característico e comum a outros vídeos que vinha realizando, como em *Paysage-passage* (2001) e *Quedas* (20002), além de ser também usado em *Cronovideografias* e *No tempo (ambos de 2002)*, vídeos baseados na montagem e em que, como vimos o que importa são as variações do movimento, e criação de um tempo diferido.

Que função cumpriria esse procedimento, utilizado de forma recorrente neste vídeo? Essa imagem vista e reprisada, retomada de vários pontos traz em primeiro lugar, uma perturbação da narrativa. O filme fala sobre os textos proibidos e a sua "censura". Ou poderíamos, remetendo-nos a narrativa literária, falar desses personagens que estão nos textos: o poeta de Dante, que entra num dos círculos do inferno; Van Gogh, no texto de Artaud; a personagem que descreve as paredes de uma casa vazia, no texto de Beckett ou o próprio Giordano Bruno, que nos fala sobre o infinito, mas também sobre o que seria a liberdade para ele. Mas não temos no filme um desenvolvimento narrativo, "dramático", de ações ou situações. Há um fluxo narrativo,

fluxo visual e fragmentado. A narrativa aqui se apresenta como uma característica da imagem, em seu sentido *primeiro*, que mostra um acontecimento e desencadeia pelas relações entre as imagens e os objetos mostrados, um processo de significação, destas imagens. Ou seja, não nos reportamos, ao falar de uma narrativa, a sua concepção aristotélica, em que um acontecimento passado, é narrado e nele apreendemos seu desenvolvimento, que deve ter princípio, meio e fim.

A reiteração *obsessiva* de uma mesma imagem, descritiva, *trabalha* na direção de abrir possibilidades de leitura. Cria ambiguidades e em geral novos significados para a nossa percepção.

Em um filme narrativo convencional, a imagem é geralmente vista apenas uma vez e seu sentido está determinado pela sequência das imagens e pela unidade narrativa. Ela é percebida no encadeamento com outras imagens, em que geralmente existe um nexo de causa e efeito, ação e reação. Participa do que Bergson denomina como nosso *esquema sensório-motor*, próprio da nossa percepção de mundo, uma percepção habitual, e que é basicamente útil, instrumental, pois dirigida à nossa “sobrevivência”. Agimos e reagimos na medida de nossa necessidade. Esse circuito pode ser ainda completado pela afecção, por situações em que não tenhamos uma reação imediata, quando devolvemos a ação sofrida. Na afecção, ocorre uma hesitação, uma indeterminação, e esse movimento volta-se para o nosso interior, um movimento de reflexão, e que cria um intervalo nesse circuito. Um intervalo de movimento. No cinema, o encadeamento das imagens obedece a essa mesma lógica de reconhecimento. Reconhecemos o esquema, percebemos a imagem, reagimos a ela. Quando estas imagens não completam mais este circuito, pois não remontam mais nosso esquema sensório-motor, trata-se de uma outra imagem, reportada ao tempo.

Com a reiteração de uma mesma imagem no filme, o circuito não se fecha, e o que poderia ser uma percepção habitual, um signo conhecido, torna-se ou adquire outro significado. As imagens ganham em virtualidade. A imagem nos afeta e nos faz pensar, nos tira de nosso lugar.

No caso da montagem de *Palavra proibida*, há a reiteração de uma mesma imagem. Uma interrupção de um movimento que não se completa. Essas imagens “repetidas” reforçam o “desvio”, e o rompimento de uma “narrativa” contínua e orientada. A repetição, por esse *ver de novo*, sempre gera a possibilidade de *conhecer*

melhor ou de outro modo, ver o que não vimos em uma primeira vez. Um processo em que, ao invés de reivindicar uma lógica racional, força um envolvimento sensível.

A repetição e a retomada das imagens fazem com que possamos vê-las de modo diferente: o que está à nossa frente não é apenas um movimento, um gesto, um estado de coisas a ser apreendido. Essas imagens criam, não só um ritmo próprio ao filme, mas outro tempo para a percepção: elas “duram”, fazem “durar” em nós a imagem. E fazem com que nossa percepção habitual seja perturbada, pois precisamos prestar atenção. E essa atenção, dirige a percepção não apenas para a articulação que fizemos das ações, para compreendê-las e representá-las em nossa consciência, mas provocam a afecção e o pensamento. Afetam-nos, nos fazem pensar. Mais do que uma continuidade narrativa, em que apenas “reconhecemos os fatos e ações”, e não percebemos o que está por trás dessa narrativa (a construção, todas as operações de filmagem e montagem), essa fragmentação, gera um processo mental.

Esse tipo de repetição fragmenta a unidade de um movimento ou de uma situação, rompe com qualquer unidade narrativa ou qualquer traço de narrativa entendida como progressão temporal, sucessão ordenada, continuidade. Estamos falando de uma fragmentação e descontinuidade narrativa, que mais do que isso, remete a narrativa a uma multiplicidade. Multiplicidade de sentidos, sensações, direções... A repetição gerando a apreensão do filme como um processo mental, interiorizado e que produz uma multiplicidade: o mesmo, repetido, que gera a diferença.

É nesse aspecto narrativo, que a repetição ao invés de criar um sentido único, produz ressonâncias. Essas imagens ressoam no restante do filme, e nisso, há uma estrutura narrativa que favorece essas ressonâncias.

Na história do cinema, principalmente do cine experimental e de vanguarda, podemos ver as repetições como um elemento característico. Procedimento que já aparece em muitos filmes abstratos realizados pelas vanguardas. Dos filmes de Viking Eggeling (*Sinfonia Diagonal*, 1925) ou nos filmes surrealistas de Hans Richter (como *Ghosts at Breakfast*, 1928). Filmes onde a repetição de formas abstratas puras está ligada a criação de um ritmo visual tendo como modelo o ritmo musical, ou como em Richter, ligada ao aspecto onírico da narrativa. Nos filmes de Maya Deren, especialmente em *Meshes of the Afternoon*, de 1943, a repetição reforça também esse aspecto onírico, e a indistinção proposital entre o sonho e a realidade, que marca todo o filme.

Além dessas funções que a repetição das imagens exerce como suspender a narrativa, envolver o espectador pelo sensível, criar ritmos (como na música), ou reforçar o aspecto onírico, ela pode ter uma função estrutural. Ao mesmo tempo em que interrompe o fluxo narrativo, essa interrupção faz com que as imagens repetidas transtornem nossa percepção, fazendo com que os objetos e situações descritos, não mais sejam percebidos automaticamente, mas tornem-se signos que precisam ser interpretados, reinterpretados, criando outras relações entre essas imagens. Nos anos 60, Bruce Conner, realiza um dos filmes mais importantes do cinema experimental na época: *Report* (1967). O filme aborda o assassinato do presidente Kennedy e a exploração impiedosa feita pela mídia dessas imagens. Num filme em que Conner utiliza vários procedimentos do cine experimental, a repetição é marcante, desde as primeiras cenas do filme, em que vemos o carro de Kennedy atravessando a multidão, em momentos antes do assassinato (que não é mostrado no filme). Em *Report*, a repetição, claramente evoca a necessidade de ressignificar as imagens mostradas, imagens perturbadoras, que precisam ser vistas obsessivamente. Outro filme importante de Conner é *Crossroads* (1976), no qual a repetição das imagens do teste nuclear realizado no bikini de Atol, em 1946, mais precisamente, a repetição de um bloco de imagens, primeiramente mostrado com o som original, é apresentado novamente com uma trilha sonora *progressiva e minimalista*, e passamos de uma reflexão sobre a guerra e a morte à percepção de uma força de vida, um caos criador.

Os encadeamentos (ou desencadeamentos) entre as imagens e os sons

Na montagem e na decupagem é importante entender como se dá o encadeamento das imagens entre si (ou seu desencadeamento, como ocorre no cine moderno). Na montagem de *Palavra proibida* as imagens não estão *encadeadas* umas com as outras. O encadeamento em uma narrativa se define pelos *raccords* espaciais e temporais e supõe uma continuidade nesses aspectos - continuidade de uma sucessão temporal ordenada e de uma unidade espacial -, e ainda uma unidade do conjunto. Em *Palavra proibida*, como vimos acima, as imagens justapostas estão em contraponto, e as associações geradas implicam em uma lógica que não é conclusiva, nem nas relações entre as imagens, nem no todo do filme. Há na sua narrativa uma fragmentação espacial e temporal, pois os espaços não se conectam, as imagens se repetem, afastando qualquer relação de causalidade entre uma imagem e a imagem que a sucede.

O encadeamento entre as imagens, conectando uma imagem com a seguinte, é característico da decupagem clássica, sistema em que as imagens se encadeiam umas com as outras para garantir a continuidade espacial e temporal e a transparência da narrativa, em que os cortes e as mudanças de planos não devem ser percebidas pelo espectador. Trata-se da “montagem invisível”, como observa Bazin, em que “o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático” (1991, p.67). Na decupagem clássica garante-se a unidade narrativa e não se percebe a “mão” do realizador, não só a montagem é invisível, mas todo aparato técnico e conceitual que faz com que o filme se realize deve ficar “oculto”³⁵. A partir do cinema moderno e mesmo no cine experimental, há uma série de filmes que trabalham justamente na contramão desta tendência, buscando enfatizar a descontinuidade da narrativa – e, além disso, buscam a desnaturalização da linguagem, com a crítica ao sistema de representação, com o cinema passando a questionar e a evidenciar suas próprias condições de produção³⁶.

Em *Palavra proibida*, com esses procedimentos observados, há uma interrupção da narrativa, uma montagem e uma justaposição de imagens, que privilegia não o desenrolar de um acontecimento ou o desenvolvimento de um raciocínio, mas a descrição de objetos, a valorização das imagens e de seus aspectos sensoriais, que contrapostas aos textos, procuram criar sentidos e ressignificá-las sob uma idéia de “interdito”. Um aspecto fundamental desses procedimentos, que compõe uma estrutura narrativa (mesmo que não haja uma história), é a disjunção que ocorre entre o som e a imagem, que deixam de “coincidir”, de estar juntos, para criar certas dissonâncias entre um e outro.

O som do vídeo é composto pela narração dos textos escolhidos, textos proibidos, e editados com a trilha sonora criada pelo compositor James Correa. Na videoinstalação, no espaço da sala, trabalhamos apenas com dois canais de áudio (estéreo), em função dos equipamentos que tínhamos à disposição. Como se tratava de uma instalação onde os dois vídeos seriam projetados simultaneamente, o áudio foi

³⁵ Para uma leitura aprofundada sobre a decupagem clássica, ver XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico – Opacidade e transparência, 1984. Capítulo II – A decupagem clássica, p. 19 a 30.

³⁶ Cf. Xavier, 1983, p. 127 et seq.

editado apenas no primeiro vídeo, de dezesseis minutos. O segundo vídeo foi editado sem áudio, e por ter uma duração menor (de cerca de nove minutos), a sincronia das imagens e dos sons mantinha-se constante apenas em relação ao primeiro módulo de vídeo. Na projeção em *looping*, conforme o decorrer do tempo, as imagens de um vídeo e de outro não coincidiam no mesmo ponto (em função das diferentes durações), e as relações entre essas imagens projetadas vão se tornando aleatórias. Efeito previsto. Os vídeos não foram editados para que houvesse esse tipo de sincronia, não importando também em que momentos (do segundo vídeo) houvesse música, ou um trecho específico de algum dos textos. A proposta era trabalhar com a simultaneidade das projeções, com as imagens podendo ser associadas entre si conforme a percepção do espectador, tornando-se diferentes de acordo com o momento da projeção na sala de exposição, e de acordo com o local onde ele se encontrava, já que ele poderia percorrer a sala e “escolher” o lugar de onde fosse “fruir” a instalação – ver as imagens, escutar os sons, experienciar estes interditos.

Quanto à relação entre o som e a imagem na montagem, há uma dessincronização entre a fala e a imagem dos atores, que vai aparecendo no decorrer do vídeo. Efeito simples, mas que funciona no conjunto dos procedimentos, fragmentando ainda mais a narrativa.

A leitura feita pelos dois atores convidados, Heitor Schmidt e Fernanda Carvalho Leite, procurou ter uma mínima inflexão dramática, sendo realizada em um tom quase monocórdico e monótono. Inicialmente, misturamos o texto de Dante lido pelo ator (apenas o rosto enquadrado, em uma imagem escura, bastante contrastada e em tons quentes), com o primeiro texto de Becket lido pela atriz (em um plano detalhe onde se vêem apenas os seus lábios). De forma alternada vai-se de um a outro. Intercalada ao texto, a música, e sob ela as primeiras imagens de espaços interiores.

Nesses minutos iniciais, a sincronia na leitura do texto é quebrada em dois momentos: primeiro com a atriz, quando há uma pausa na leitura (nas imagens) - que não acontece com o áudio. Escuta-se o som da sua voz e vê-se apenas a imagem de seus lábios fechados. Logo, repetimos a mesma operação com o ator: enquanto continuamos ouvindo a sua narração, há um corte da sua imagem que estava sincronizada, para uma imagem em um mesmo plano, mas em outro momento, onde o ator não fala. Aqui há uma primeira e breve dissociação entre a imagem que vemos e o som que escutamos. Nessa “quebra”, nessa pequena divergência entre o que se vê e o que se ouve, infiltra-se

um certo “silêncio” e provoca-se um estranhamento em nossa percepção do filme. Esse procedimento, simples e sutil, é repetido algumas vezes durante este módulo.

Há um momento posterior do vídeo, em que vemos a atriz (plano detalhe de sua boca) enquanto o texto é lido, e vão aparecendo imagens sobrepostas dos espaços interiores – imagens que permanecem em fusão, em um segundo plano, e pouco visíveis. Em seguida e aos poucos, outra imagem da atriz (de sua boca, com o mesmo enquadramento) vai surgindo, sobreposta e transparente, porém com um descompasso em seu tempo - enquanto a primeira imagem é sincrônica ao texto lido, a segunda não. E essa imagem, não sincronizada, vai ficando predominante na tela. Há também um outro momento, breve, quando o ator está lendo o texto de Giordano Bruno, em que há uma pausa e uma mudança de plano; a imagem mostra a pausa, por alguns segundos, mas a leitura recomeça antes que se faça a troca de plano e se tenha a sua imagem sincrônica. É o mesmo procedimento de antes, e que mais adiante é radicalizado. A imagem da atriz lendo (sem que se ouça sua voz), mistura-se à leitura sincrônica do ator (que prossegue), e logo a interrompe (corta a sua imagem), aparecendo apenas imagens do próprio ator, fora de sincronia com o que está sendo lido. Esse jogo, dura mais alguns poucos minutos, fechando este primeiro módulo.

Por mais que seja um procedimento simples e breve, percebemos que surge essa disjunção entre a narração e as imagens destes atores em sua leitura. Disjunção que revela um descompasso, uma separação entre o som e a imagem do filme.

Este procedimento, por si só, não tem a força da disjunção que ocorre nos filmes do cinema moderno, onde há uma narrativa e uma história, situações que se desenvolvem e na qual a disjunção opera uma transformação desta narrativa e da percepção, do envolvimento do espectador, produzindo novos agenciamentos. Mas, em *Palavra proibida*, há o fato de estarmos em uma videoinstalação, com duas projeções e uma outra situação perceptiva, dispersiva, e mais háptica, onde essas pequenas disjunções podem passar desapercibidas. Os vídeos da instalação são descritivos e fragmentados, onde outros procedimentos como as repetições, e sobreposições “confundem” a nossa percepção, diluindo, talvez, o efeito desta disjunção entre som e imagem, mas potencializando um estranhamento com o vídeo, pulverizando os significados das imagens e excedendo a representação.

Narrativa e montagem: tempo e disjunção

Assim, estas disjunções que descrevemos acima “funcionam” em conjunto com outros procedimentos que entendemos serem também disjuntivos. O que vai importar é o efeito produzido na nossa percepção habitual e como essa estrutura e esses procedimentos afetam o sentido da obra, ou afetam a nossa experiência.

O tempo tem sido o “mote” e o foco de diferentes trabalhos realizados desde *Já não há + tempo*, onde há uma reflexão sobre as diferentes formas de sua presença e sua percepção: o movimento, a mudança, os contrastes entre velocidade e lentidão, a sua simples passagem ou a memória. Em *Palavra proibida*, a estrutura do vídeo está baseada na descrição dos espaços vazios, de alguns objetos, e na justaposição de imagens que remetam à censura e à ditadura. O tempo já não emerge de um fluxo de imagens e variações de movimentos, que se projetam na linha de um tempo crônico, sem início-meio-fim, sem direção, como nos vídeos anteriores, mas sim se apresenta nestas imagens, nos planos fixos, longos e contemplativos.

A narrativa fragmentada por uma dissociação dos sons e imagens, e por cortes disjuntivos entre séries de imagens, que funcionam operando contrapontos; a narrativa fragmentada pela descrição de espaços vazios, por desenquadramentos, pelos tempos mortos e sem ação; é uma narrativa marcada, gerada por imagens e sons autônomos, que se tornam signos do tempo e expressam sua passagem, ancorados no tempo presente ou remetem ao trabalho da memória. Pois é a memória que emerge do tempo inscrito no espaço, através de marcas e rastros, e torna como memória que se inscreve no corpo sensível, e instaura um circuito, onde as imagens-lembranças e as virtualidades se tornam outras imagens.

Pois esta justaposição das imagens e sons no decorrer do trabalho, sua função disjuntiva, que desconstrói a narrativa, e que excede a simples representação, é potencializada pela justaposição das projeções na sala de exposição, criando uma estrutura que gera sentido no seu conjunto: na confrontação dessas imagens entre si, na experiência do corpo sensível - corpo extenso que é veículo dessas intensidades.

O papel do tempo está em intensificar essas imagens e a relação do espectador com o trabalho, seja em imagens, que como signos trabalham no sentido da expressão em primeiro lugar (e depois da significação), imagens sensoriais, que na ambientação da sala de exposição desenvolvem o aspecto tátil do vídeo, tornando a percepção do espectador mais “complexa”, visto que sua percepção da obra é “disparada” por diferentes aspectos.

Há um outro aspecto relacionado aos procedimentos disjuntivos apontados acima. A simultaneidade. Em *Palavra Proibida* o disjuntivo apresenta-se na justaposição de imagens que não se ligam, e que não determinam uma continuidade narrativa. O que existe são séries de imagens e sons (dos livros proibidos, da censura da imprensa e das artes, dos espaços esvaziados onde não há a presença humana) que se apresentam como em um mosaico, criando contrapontos entre si. Se na montagem dos vídeos já há uma fragmentação e descontinuidade da narrativa que aponta para esses cruzamentos de espaços e tempos que não se conectam, não se ligam, mas se misturam. Há algumas conexões formais, entre as texturas, a luz, o desenquadramento, mas que são excedidas, ultrapassadas pelas sensações que as imagens e a narrativa provocam. Não há exatamente uma ordenação temporal, ou espacial, nesses vídeos, e a instalação, a configuração do trabalho na sala de exposição, sua ambientação trabalha essencialmente com uma múltipla projeção, proporcionando múltiplos pontos de vista. Há uma simultaneidade de imagens, de tempos e espaços. Essa simultaneidade denota em relação ao vídeo, essa descontinuidade narrativa, e em relação à instalação e ao trabalho como um todo, um apelo sensorial, e uma experiência intensiva.

Há um fio que liga a estrutura em módulos de *Já não há + tempo* e sua apresentação simultânea no espaço à instalação de *Palavra proibida*, com seus três canais. Que os liga também às múltiplas projeções (simultâneas) de *Cronovideografias* (obtidas com o uso de anteparos que multiplicam a imagem projetada). Em *Luminescências*, há o uso de uma dupla projeção em paredes opostas; em *Quedas*, a apresentação em tríptico com três canais vídeo simultâneos, que jogam com o improvável, o não-sentido. E finalmente, há *Entrelugar*, realizado em 2007, e cuja estrutura (estratégia) é dupla: são quatro tevês, colocadas duas a duas, com imagens simetricamente opostas, criando um contraponto e explorando as polaridades.

Se o disjuntivo tem um aspecto que é o da exploração do eixo horizontal, paratático, da colocação das imagens em contraponto, e não em oposição, a simultaneidade é sua derivação. Necessária. E implica um outro regime de tempo, não ordenado. É uma narrativa que já não se prende ao contar o que passou, mas ao que passa, uma narrativa aberta a leituras e configurações, e aberta às sensações, mais do que às representações.

3.2 A autonomia das imagens e dos sons no cinema moderno

No cinema moderno os cortes entre as imagens, operados na montagem, passam a ter autonomia, deixando de estabelecer uma continuidade entre as ações ou um prolongamento sensório-motor destinado ao reconhecimento de um estado de coisas. Nesse *novo* cinema, a montagem ganha outra função, em que o som e a imagem passam a se tornar *independentes e desligados* um do outro. Surge um intervalo entre eles, uma descontinuidade narrativa, mas também uma descontinuidade que puxa o pensamento, que abre a outros sentidos da imagem e do som simultaneamente.

Quanto a esta relação som/imagem no cine moderno, Deleuze analisa obras de Marguerite Duras, Straub e Syberberg, observando que em muitos de seus filmes a voz tende a se tornar independente do corpo, não apenas como uma *voz over*³⁷, mas como uma voz que tem a potência de criar outros sentidos. Para Deleuze, “*o que constitui a imagem audiovisual*” nesse cinema,

é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heurísticos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um irracional que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. (1990, p. 303).

A imagem visual separa-se da imagem sonora, como uma consequência da ruína do esquema sensório-motor. Comentando as noções de Deleuze, Andréa França afirma que

nas imagens do cinema moderno, encontramos forças que põem em xeque as noções de verdade, totalidade, ordenamento. Ao contrário da imagem-movimento do cinema clássico, onde o espectador reconhece no filme situações, comportamentos, a representação de um estado de coisas, na imagem do cinema moderno, o mundo perde sua identidade, entra em crise e se torna falsificante, múltiplo. (2005, p.32).

Ao invés de uma conjunção ou de uma ligação lógica entre as imagens e entre as imagens e os sons, passa a haver um deslocamento, um distanciamento, uma

³⁷ A voz *over* refere-se à voz ou narração exterior que é exterior ao campo ou ao que acontece no filme, não sendo justificada por um personagem e relaciona-se com o discurso indireto livre no cinema, e especificamente com o que Pasolini define como a subjetiva indireta livre. O uso da *voz over* se contrapõe às narrativas ou à narração que se desenvolve em primeira pessoa, e diferencia-se da *voz off*, que é a voz de um personagem que está fora do quadro, mas vinculado às ações que ali se desenvolvem.

descontinuidade entre o que se vê e as palavras ou os sons³⁸. Os filmes se colocam na dimensão do impreciso, do imprevisível, do aberto.

As imagens e os sons são marcados pela heterogeneidade, onde as relações entre a fala e a imagem, a figura e o enunciado são paradoxais. Talvez o filme onde essas relações sejam mais evidentes, e onde os acontecimentos sejam mais paradoxais, seja *O ano passado em Marienbad*, o filme de Resnais realizado em 1961, cujo roteiro é de Robbe-Grillet. É como se “o cinema moderno quisesse erigir um curto-circuito entre imagem e fala, entre figura e enunciado, entre ver e dizer”, como afirma França (id.).

A disjunção entre o sonoro e o visual viria, portanto, como um procedimento decorrente da crise da imagem-ação, e do desmoronamento das situações sensório-motoras próprias ao regime da imagem-movimento. Essa transformação do cinema aponta para novos agenciamentos que são produzidos pelas imagens e a formação de uma nova subjetividade. A arte e o cinema constituem-se como processos de subjetivação que buscam a *diferença*. Uma nova imagem, uma nova percepção, acompanhando as transformações de um mundo pós-guerra.

Nesse sentido, essa disjunção “entre ver e fazer”, é o que nos “libera da ação” e de um regime de reconhecimento, com o qual lidamos com o mundo de forma pragmática³⁹.

Deleuze vê em Foucault uma abordagem positiva desse hiato entre a imagem e o discurso, que o faz estar próximo ao cinema contemporâneo, por seu aspecto estético-político:

esse hiato é a resistência às imagens já constituídas, preconcebidas, programadas; esse hiato é o modo de escapar às formas de assujeitamento em busca da vida criativa, evidenciando a importância, para nossa atualidade, do pensamento e do fazer artista (França, 2005, p.33).

França retoma o estudo que Foucault empreende sobre Magritte, analisando a obra *Isto não é um cachimbo*. Observa que Foucault aponta na obra de Magritte essa relação entre o enunciado e o visível, onde um não comporta o outro, gerando uma

³⁸ Ver o artigo de Andréa França,. **Foucault e o cinema contemporâneo, in.:** Revista Alceu. Vol. 5 – n.10 – p. 30-39. jan/jun 2005.

³⁹ Em certo sentido, no cinema das vanguardas do início do século XX já havia um princípio de disjunção atuando, na medida que muitos filmes faziam a crítica da continuidade do cinema de Hollywood, e a própria noção de estranhamento definida por Chloviski, no contexto do construtivismo russo, tinha como objetivo suspender nossa percepção habitual.

dissociação constante, como se o quadro de Magritte dissesse o que não se pode mostrar e mostrasse o que não se pode dizer, elevando “*o verbo à potência do indizível, e a imagem, à força da invisibilidade*” (ibid., p.31). Texto e imagem ocupam lugares heterogêneos, paradoxais, não havendo mais correspondência entre eles. Surge um hiato, que é para Foucault a afirmação do simulacro. Simulacro, que funda as metamorfoses, “*uma instância lúdica que nada afirma ou representa, mas opera por deslizamentos e transformações*” (ibid., p.32). Esses hiatos produzem uma outra relação entre as imagens, marcada paradoxalmente por uma *não-relação*.

Em *India Song* (Marguerite Duras, 1974), há vários momentos em que as vozes não são atribuíveis a um personagem do filme. No seu início, ouvimos uma narração, e vemos imagens de um pôr-do-sol. Logo em seguida, há imagens descritivas do interior de um prédio, que remete de forma distante à história contada. Deleuze chama essas vozes (esse tipo de vozes) de intemporais, entidades sonoras que, ou vão se confrontar com a imagem visual, ou podem tornar-se um *puro ato de fala*. Não se trata mais de sons (vozes, ruídos ou música) que remetem a um extracampo. Não há mais extracampo (Deleuze). A *voz off* (“expressão sonora do extracampo”), se refere a um personagem que está fora do quadro, mas estabelece com ele uma relação de continuidade. No cine moderno, o sonoro tem um “enquadramento” próprio, e cria um interstício com o visual, que produz diferenças. É outra forma de lidar com o sonoro, que lembra Blanchot, para quem “falar não é ver”. Ele afirma que

falar só rompe assim com seus laços visuais se renunciar ao próprio exercício habitual ou empírico, se conseguir voltar-se para um limite que é a um só tempo como que indizível e, no entanto algo que só pode ser falado (“uma fala diferente, que leva daqui e dali, e ela mesmo diferindo de falar...”). (apud Deleuze, 1990, p.307).

A continuidade sonora desses filmes deixa de se submeter às diferenciações da imagem visual, ou mesmo das dimensões definidas de um extracampo, pois a imagem ganha autonomia. Autonomia não só em relação à sua “origem”, ao empírico, à apresentação de um todo, mas no sentido de que tanto o *ato de fala puro*, a música ou os sons ambientes, possam “misturar-se” e associarem-se de novas formas, estabelecendo novas relações, também incomensuráveis. Remetendo ao indizível, a um invisível...

O sonoro ou o falado deixam de ser apenas um componente da imagem visual, como observa Deleuze, e tornam-se assim, componentes *autônomos* dessa *imagem audiovisual*. O sonoro ganha o estatuto de “imagem sonora”. São as imagens óticas e

sonoras puras, características de um cinema pós-guerra. Autonomia que só pode ser alcançada em um cinema do tempo, onde a imagem nos apresenta o tempo “em si”.

É o tempo que vai modificar tanto as relações entre as imagens, que passam a ser *incomensuráveis*, como os movimentos dessa imagem, que podem tornar-se aberrantes. Dos *raccords*, elementos que estabelecem a continuidade entre dois ou mais planos, como ensina Burch⁴⁰, surgem os *falsos-raccords* de montagem, que enfatizam a descontinuidade da mudança de plano e a ambiguidade dos espaços.

Montagem no cine clássico x cine moderno: *raccord* x autonomia do corte

As primeiras teorias da montagem são fundadas sobre uma prática que vai se desenvolver e se consolidar entre 1905 e 1920, quando os cineastas deixam de usar a câmera fixa, e abandonam o espaço “teatral” do primeiro cinema. Nesse momento, passam a “aproximar suas câmeras dos personagens”, alternando ângulos e enquadramentos e fragmentando o espaço das ações. Para preservar a continuidade espacial e “facilitar” a identificação do espectador, é necessário que as mudanças de planos passem despercebidas. A “*decupagem clássica*” diz respeito a certas regras que definem as mudanças de planos, mantendo a continuidade espacial e temporal. Noel Burch parte do pressuposto básico de que

do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e pedaços de espaço. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma sequência de cortes), e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na montagem (1992, p. 24).

A “decupagem” em si, a “decupagem final”, como chama o autor, é a reunião dessas duas decupagens, a espacial e a temporal, no modo e nas relações que se estabelecem entre os planos após o filme finalizado. E a partir desses dois conceitos, pode-se estabelecer diversas formas de transição entre uma imagem e outra, e quando essa mudança de plano indica continuidade, a chamamos de *raccord*. Burch observa ainda que o termo *raccord*, apesar de ser usado comumente para indicar qualquer mudança de plano, precisamente “refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos” (ibid., p. 29). É a partir das experiências com a narrativa, como citamos, e especialmente com os filmes de Griffith, realizados de 1908 em diante, que

⁴⁰ Ver o primeiro capítulo de **Práxis do Cinema**, 1992 (p. 21 a 70), onde Burch analisa detidamente as formas da mudança de plano em relação à continuidade do filme, e os casos de *raccord* de tempo e de espaço possíveis, além do uso dos *raccords* e *falsos raccords* no cinema russo, especialmente nos filmes de Eisenstein.

as mudanças de plano começam a observar regras de continuidade em relação à posição da câmera, em relação às entradas e saídas de quadro, aos gestos e olhares dos atores (e acabam nascendo as primeiras noções de *raccord* de direção, olhar e posição).

É importante salientar que entre as mudanças de plano, que são exemplificadas por Burch (ele classificou tipos), há a ocorrência de *raccords* temporais e *raccords* espaciais. Nos *raccords* temporais há a presença de elipses, que podem ser definidas (indicando curto espaço de tempo: segundos ou dias) ou indefinidas (um tempo indeterminado). A elipse é sempre um hiato entre duas imagens, que cria um intervalo, e sempre indica uma “descontinuidade” temporal. No entanto, apesar desta descontinuidade (de base, pois inerente a qualquer processo de montagem no cinema), a questão do *raccord* está ligada a uma “continuidade narrativa”, continuidade das ações mostradas, e por isso, essas elipses passam despercebidas pelo espectador. As teorias decorrentes da prática do *raccord* têm como objetivo manter a transparência e a invisibilidade da mudança de planos, dos cortes, etc. Importa também frisar que se trata de cortes “racionalis”, previsíveis e reconhecidos pelo espectador. Esse tipo de elipses são facilmente assimiladas pelo espectador, em função dessa continuidade, enquanto em outros casos as elipses podem criar realmente uma “fissura” na percepção, um tipo de intervalo que pode criar outra relação entre as imagens, como é o caso dos *falsos-raccords*. Para Burch, o *falso-raccord*

resulta num efeito de hiato que acentua a natureza disjuntiva da mudança de plano, que a elaboração das regras de montagem constantemente obliterava (*apud* Deleuze, 1990, p.294).

O *falso-raccord* acontece quando troca-se o plano (por exemplo, de um espaço para outro), dando uma falsa impressão de continuidade - há um hiato, como em qualquer *raccord*, mas ele tende a ser acentuado ou “denunciado”⁴¹. Os *falsos-raccords* já aparecem no cinema clássico, nos filmes de Eisenstein (com o que Burch chama de maus *raccords*); e proliferam no cinema moderno, tendo exemplos importantes nos filmes de Resnais, como *O ano passado em Marienbad* ou de Bresson, como *A grande testemunha*.

⁴¹ Lyotard, em seu texto **O cinema**, define o “*raccord* como um corte radical na imagem em movimento, delimitando um plano, geralmente através de procedimentos que ocultam esse corte e determinam para o espectador a ilusão de continuidade espaço-temporal. O termo “*falso-raccord*” designa procedimentos estilísticos que reforçam a percepção da ruptura na continuidade” (2005, p. 219).

É importante falarmos dos *raccords* e *falsos-raccords*, pois eles remetem a uma operação (aparentemente) básica do cinema: de como dois planos são associados na montagem, ou simplesmente justapostos, e que relações surgem da relação entre duas imagens. Por mais simples que pareça, essas relações são determinadas pela montagem, e determinam o *todo* do filme. Para o cinema que se desenvolveu na primeira metade do século XX, a montagem era a operação fundamental, que definia o cinema, e com a decupagem clássica foram se criando regras, até hoje seguidas pelos filmes narrativos convencionais. Regras que ajudam a contar uma história (e a narrar acontecimentos ordenados no tempo), e que tiveram em sua elaboração a influência do romance naturalista do final século XIX, onde os acontecimentos: sempre *preexistem* às narrativas (*conta-se o que já passou*), estão ordenados no tempo (um tempo empírico, com princípio-meio-fim), e estão marcados pela verossimilhança⁴².

Com o regime da imagem-tempo⁴³, Deleuze observa que

as imagens, as sequências já não se encadeiam por cortes racionais, que encerram a primeira ou começam a segunda, mas encadeiam-se sobre cortes irracionais, que já não pertencem a nenhuma das duas e valem por si mesmas (interstícios). Os cortes irracionais têm, portanto, valor disjuntivo, não mais conjuntivo. (1990, p. 294).

São esses procedimentos que diferenciam não somente um tipo de montagem, mas a função da montagem. Nesse sentido, Godard singularmente se utiliza de um modo construtivista na montagem de filmes como *Ici et ailleurs* (1970-1976), onde busca justapor imagens que criem esses interstícios, e onde a operação realizada não é mais a de uma associação, e sim de uma diferenciação, cuja potência seja capaz de produzir algo novo⁴⁴. Nesse filme, ele faz uma autocrítica do papel do cineasta e do

⁴² Essas regras que definem as mudanças de plano com a consolidação de uma “decupagem”, visam à continuidade narrativa. Mas também devemos observar, que a busca de planos próximos e essa variação de enquadramentos é uma alternativa ao uso da câmera fixa e frontal do primeiro cinema (herança do espaço teatral), e estabelece um ritmo de montagem, aspectos que vão fazendo o cinema conquistar sua especificidade como arte e como linguagem. Esse modelo de narrativa implica em um cinema que expressa, como observa André Parente, um “devir totalitário do mundo” – as narrativas verdadeiras.

⁴³ A disjunção é analisada por Deleuze em *Cinemas II – A imagem-tempo*, especialmente no capítulo IX – Os componentes da imagem (p. 267 a 309) e nas Conclusões (p. 311 a 332).

⁴⁴ *Ici et ailleurs* é realizado por Godard, quando este ainda participava do Grupo Dziga Vertov no início dos anos 70. O filme é realizado em dois momentos distintos: em conjunto com Jean-Pierre Gorin, os dois fazem as imagens para um filme encomendado pela Liga Árabe: *Jusq’ à la victoire*, em 1970 – projeto não concluído. Em 1976, em conjunto com Anne-Marie Miéville, ele retoma o projeto e finaliza o filme. *Ici et ailleurs* aborda a resistência palestina sob o contexto das lutas da esquerda europeia pós-68.

próprio grupo *Dziga Vertov*, frente à situação política que vivia e em relação ao papel de quem “faz imagens”. Além disso, observamos um filme em *vias de se fazer* (o subtítulo de *A chinesa*), um filme que segue a lição de Vertov (de *O homem da câmera*) e a pedagogia brechtiana, comentando durante o filme sobre o seu processo de realização, o como é feito (como as imagens se encadeiam) e o porquê fazê-lo. Ao longo do filme, há a narração de Godard e de Miéville que dialogam entre si, e dialogam com as imagens. O texto da dupla narração cria contraponto aos cartões com letreiros que se sobrepõem às imagens, criando e deslocando sentidos. O filme mantém-se durante toda sua duração em um tom crítico e autocrítico, onde a forma (a sua estética) está ligada ao conteúdo. O tema do filme é a imagem e o poder, a necessidade de repensar as relações e diferenças entre os povos e a relação dos homens com as imagens e os sons. *Ici (image) et ailleurs (son)*. *Ici et ailleurs: image et son*.

Godard, de *Ici et Ailleurs*, é um cineasta que não se contentava apenas em “encontrar imagens”, mas em “construir imagens”. A montagem, como observa Burch, acontece desde o ato de filmagem⁴⁵. E é na montagem de *Ici et Ailleurs* que percebemos ainda uma outra vocação, além da afirmação de uma política da imagem, que é tão cara à Godard quanto à Marker (em *Sans Soleil*): eles refletem profundamente nesses filmes o papel da imagem na sociedade, e seus mecanismos de poder. Em *Ici et Ailleurs*, as imagens não constroem cadeias de significados, onde uma imagem “se torna escrava da outra”, como ele mesmo diz no filme:

Toda vez uma imagem vem substituir a outra,
Toda vez, a imagem de depois caça aquela de antes e toma seu lugar,
guardando é claro, mais ou menos lembrança.

Operação característica do cinema moderno, que alarga os horizontes da montagem, com o corte entre duas imagens assumindo outra função:

a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o interstício entre as imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia. (Deleuze, 1990, p.216).

Entre o cinema clássico e o cinema moderno, há uma diferença básica nos procedimentos de montagem. No primeiro caso, a associação remete à cadeia de imagens - a uma sucessão de imagens encadeadas -, dependentes uma das outras. No

⁴⁵ Ver os artigos de Colin McCabe – “*O Grupo Dziga Vertov*”, p. 27 - e de Erik Ulman – “*Jean-Pierre Gorin*”, p. 41 e 42. In.: **Grupo Dziga Vertov**, organizado por Jane de Almeida, 2005.

cinema clássico os cortes estão sempre subordinados ao encadeamento. São os ditos “cortes racionais” - por analogia matemática⁴⁶. E mesmo os vazios ou lacuna, quando surgidos nesse sistema seguem o princípio de um encadeamento (sensório-motor), “como vazios ainda motores que as imagens encadeadas devem transpor”. As relações que se estabelecem entre as imagens e suas séries são sempre comensuráveis e compõem assim uma rítmica e uma harmonia próprias ao cinema clássico. Entre essas associações, estão as metáforas e metonímias, imagens que mantêm entre si um vínculo de significação. Para Burch, no cinema clássico (o cinema convencional) os *raccords* e o intervalo são significantes, “adquirindo uma função sintática” (1992, p.33).

No cinema moderno, ao contrário do que vimos acima, o corte torna-se autônomo e vale por si mesmo. Ao invés de estar submetido ao encadeamento das imagens, o corte trata de desencadeá-las ou re-encadeá-las, invertendo a operação. São “cortes irracionais”, pois promovem relações incomensuráveis entre essas imagens. O corte deixa também de ser “significante”: ele se torna esse “espaçamento”, essa distância entre uma imagem e a seguinte, com as imagens tornando-se independentes: “*Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem mais a outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte*” (Deleuze, 1990, p. 255). Relação de enquadramentos e desenquadramentos levado a cabo pela montagem (o reenquadramento final), onde o espaço dá lugar ao tempo, onde essas relações deixam de se definir pela organização espacial dos planos no filme, e passam a se dar por relações que giram em torno de uma nova rítmica das imagens, sempre re-encadeadas, em “uma nova concepção de montagem”⁴⁷. Ao invés de um encadeamento em que as imagens remetem a um pensamento lógico e um espaço contíguo, contínuo, há um desencadeamento entre as imagens que a remetem a uma ordem do tempo, porém de um tempo desconexo. Outro tempo, outro pensamento.

⁴⁶ Como observa Deleuze: “os cortes que separam duas séries são racionais, no sentido de que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda” (1990, p. 254).

⁴⁷ Há uma nota de Deleuze citando uma observação de Bamberger sobre a questão dos enquadramentos no cine moderno: “No enquadramento há os diferentes momentos da filmagem; a filmagem de um plano é o enquadramento, a filmagem de outro plano é o desenquadramento de um plano em relação ao plano seguinte, e a montagem é o reenquadramento final... (...) O enquadramento já não é definir um espaço, mas imprimir um tempo”. (apud Deleuze, 1990, p. 256). In.: Jean-Pierre Bamberger, *Liberátion*, 8 nov 1980. Seguimos o que afirma Deleuze, acerca do método intersticial de Godard ou dos re-enquadramentos de Bresson e Resnais: “É toda uma nova rítmica, e um cinema serial ou atonal, uma nova concepção de montagem” (id..)

Não se trata, no entanto, de opor o contínuo (*o cine clássico*) a um descontínuo (*o cine moderno*), pois como vimos acima, na decupagem clássica, o corte ou a mudança de plano, que mantém a continuidade narrativa, pressupõe sempre um *hiato* entre duas imagens, uma descontinuidade obliterada, não percebida. A questão está em como se conciliam estes dois pólos, contínuo e descontínuo. No cinema clássico, “o corte, dito racional, faz parte de um dos dois conjuntos que ele separa (fim de um ou começo de outro)” (ibid., p. 218), seguindo a linha de uma analogia matemática. No cinema moderno, ocorre outra operação, em que o corte torna-se este interstício entre uma imagem e outra, ele “é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo: o *falso-raccord* é um corte irracional” (id.). Sublinha-se o que foi dito acima: o corte vale por si mesmo, cria relações incomensuráveis entre imagens “independentes”. A narrativa descontínua do cine moderno opera na dimensão do paradoxo, do impreciso, do ilógico, de acontecimentos imprevisíveis, pois operam no presente do tempo. Uma narrativa que desafia à percepção habitual que temos das coisas, e que exige nossa atenção, fazendo surgir o pensamento (ou o impensável do pensamento).

Deleuze evoca Blanchot, para nos fazer ver que neste novo regime de imagens, a noção de totalidade e do todo expresso pela montagem se transformam: este todo se confunde com a força de “dispersão do Fora” ou a “vertigem do espaçamento”. Um vazio, que “não é mais uma parte motora da imagem, e que ela transporia para continuar, mas que é o questionamento radical da imagem” (ibid.). É nesse contexto, que os *falsos-raccords* adquirem um novo sentido, não sendo apenas o intervalo entre uma imagem e outra, mas também o questionamento da imagem, ou, poderíamos já dizer, são cortes em que as imagens entram em relação com o pensamento.

É através dos cortes irracionais e das relações incomensuráveis entre as imagens, que a imagem deixa de ser uma imagem-movimento e dá lugar à imagem-tempo, como observa Deleuze. Surge uma outra imagem do pensamento (o impensado que provoca o pensamento, como queria Artaud), o “fora” substitui o todo e o extracampo. As imagens já não se associam “simplesmente”⁴⁸.

⁴⁸ Cf. Deleuze: “Por um lado, a imagem cinematográfica torna-se uma apresentação direta do tempo, conforme as relações não-comensuráveis e cortes irracionais. Por outro, essa imagem-tempo põe o pensamento em relação com um impensado, o inexplicável, o indecível, o

Sobre Godard, aqui e acolá

Para Deleuze, é no cinema de Godard, que encontramos o método do “E”, *isto e então aquilo*, reiteradamente citado em *Ici et Ailleurs*: “entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira” (id., p. 217). Trata-se de um cinema do pensamento, de um cinema que faz pensar (dando lugar “ao impensado no pensamento”), pois este *entre*, ao vislumbrar a fronteira entre dois objetos, duas imagens, ultrapassa as oposições, ou mesmo uma síntese dialética de dois termos opostos. Uma fronteira que “distancia”. E é por essa distância que Godard quer provocar o espectador a pensar.

Desde o início do filme, sua montagem é baseada nesses intervalos. Quando Godard nos fala (e narra) sobre as filmagens realizadas em 70, com os revolucionários palestinos, intercala uma tela preta entre uma imagem e outra, entre uma sequência e outra. Preto que não é apenas uma pontuação, um fade, mas adquire um “valor estrutural”, como aponta Burch. Essa tela preta, reiterada no filme, é simultânea à narração ou simplesmente se intercala entre-imagens. Cada vez que Godard retoma as imagens, após a tela preta (e sobre elas ouvimos ainda sua narração), é como se, cada vez, nos interrogássemos de novo sobre o seu sentido: sobre, afinal, o que este filme quer nos falar?

Mas é no decorrer do filme, logo em seguida, que a montagem passa a se tornar mais densa, e estes hiatos que se formam entre uma imagem e outra, passam a se tornar mais “profundos”, abrindo um fosso, e nos *distanciando* cada vez mais do que vemos (“*é preciso repensar isto*” – anunciam repetidamente os letreiros). De uma sequência de imagens filmadas na Jordânia, na Síria e na Líbia, pelas quais ele organiza a sentença pensada para o primeiro filme - a vontade do povo+a luta armada+o trabalho político+a guerra prolongada+até a vitória -, ele anuncia: “Eu começo a ver como isto se torna aquilo”. E justapõe a imagem de um palestino morto, sob o título: “Aman, setembro 1970”, indicando o “setembro negro”, mês em que aconteceu o massacre dos revolucionários palestinos pelo Rei Hussein. Todos aqueles *fedayins*, filmados poucos meses antes por ele e Gorin, tiveram como destino a morte. Isso afeta Godard, e as

incomensurável. O fora ou o avesso das imagens substituíram o todo, ao mesmo tempo em que o interstício ou o corte substituíram a associação” (1990, p. 256).

imagens desse “setembro negro” são mostradas repetidamente durante todo o filme. Godard se propõe a “repensar o presente: aqui e acolá”.

Quanto à afirmação desse “E”, desse *entre* de que nos fala Deleuze, e que nos faz ver o “indiscernível”, o “intolerável”, a fronteira (*entre duas imagens*), ouvimos no filme a narração de Godard e Miéville (e “lemos” nas legendas em português...):

Hoje ou amanhã, aqui E Lá / vitória E derrota / estrangeiro E nacional / depressa E devagar / em todo lugar E lugar nenhum / ser E ter / espaço E tempo / pergunta E resposta / entrada E saída / ordem E desordem / interior E exterior / preto E branco / ainda E já / sonho E realidade / AQUI OU LÁ / poderoso OU miserável / hoje OU amanhã / normal OU louco / tudo OU nada / sempre OU nunca / homem OU mulher / mais OU menos / viver OU morrer / pobre OU rico / Muito simples e muito fácil / simplesmente dividir o mundo em dois.

Muito simples e muito fácil dizer simplesmente que os ricos estão errados e os pobres têm razão.

Muito simples e muito fácil simplesmente dizer que os pobres têm razão e os ricos estão errados.

Godard questiona nesse momento a lógica de uma esquerda revolucionária, questionado o seu modo de pensar, usando uma lógica disjuntiva excludente, que ao invés de opostos, nos mostra “pares”. No filme vemos as imagens dos revolucionários palestinos na Jordânia, suas ações, seus discursos, colocadas entre as imagens de uma família francesa, que se encontra em casa e em frente ao televisor, colocando em questão, na sociedade de cá e na sociedade de lá, suas formas de produzir “imagens”. O *aqui* e o *acolá* que estão sempre contrapostos, ligados, mas participando de um circuito em que as posições podem ser trocadas, alternadas, a qualquer instante. O *eu e o outro*, o *eu no outro*, o *outro em mim*.

Vemos no filme, as mesmas imagens do início que continuam sendo justapostas: as imagens na Jordânia (a vontade do povo+a luta armada+o trabalho político+a guerra prolongada+até a vitória) x os *fedayins* mortos. Mas por um outro método, tributário do vídeo, que ele utiliza para fazer imagens a partir de fotografias, como as dos *fedayins* mortos, ou os jogos que faz com os letreiros, que piscam, e se alternam, criando leituras diferentes: na mesma tela, vemos slides simultaneamente, que vão sendo trocados, três a três, nove a nove, quatro a quatro. Neles, diversas imagens criando conjuntos, séries: das revoluções de 1917+1936+1968; Kissinger + Nixon + Brejnev + Lenin; Golda Meir + Hitler; imagens dos judeus orientais linchando *fedayins*; campos de concentração nazistas, imagens publicitárias (entre muitas outras...). Conjuntos de imagens que nos vão “surpreendendo”, deslocando seus “sentidos” convencionais e deslocando nossa

percepção. Os sons que ouvimos (sob estas imagens) são independentes e criam ainda outros contrapontos: sons de guerra, tiros, som dos cantos da revolução.

Vemos também o contraponto entre imagens “fabricadas” (no sentido pejorativo de estarem manipuladas): feitas por Godard, como no depoimento de uma jovem intelectual que vai dar seu filho para a revolução; feitas pelos palestinos, no discurso de uma menina que entoa poemas da resistência sob ruínas da cidade em guerra. Ao final do filme, outra contraposição: “Lá, imagens da revolução palestina. Aqui, hoje, o som e a imagem desse “barulho” contemporâneo [a televisão]”. Godard e Miéville concluem:

Mas de onde vem o fato da gente ter sido incapaz de ver e de ouvir essas imagens simplíssimas e que nós, como todo mundo, dissemos outra coisa sobre elas? Outra coisa diferente daquilo que elas disseram, portanto. Com certeza, é porque nós não sabemos nem ver, nem entender, ou pode ser que o som esteja tão alto que cubra a realidade. Aprender a ver aqui para ouvir lá. Aprender a se ouvir falar para ver o que fazem os outros. Os outros, esse lá do nosso aqui.

Ici et ailleurs (*Aqui e acolá*) traça para nós o percurso e o processo de sua realização, e critica um modo de se fazer cinema (de juntar as imagens), que já não nos afeta mais, que simplesmente nos torna autômatos, digerindo e internalizando imagens que já conhecemos. Imagens interiorizadas, clichês. É preciso se voltar para o fora, para imagens do outro, do exterior. É então que Godard experimenta um procedimento que combina imagens filmadas em película com as imagens geradas em vídeo, principalmente usando os letreiros gráficos, que são combinados e re-combinados sobrepostos às imagens; e que justapõe imagens potentes da guerra, do holocausto e da revolução palestina, imagens simples para quem aprende a vê-las. Seu método de montagem, que Deleuze chama de *intersticial*, onde as imagens já não se encadeiam em uma “linha de montagem”, traz a herança construtivista de Eisenstein e de Vertov. Mas se diferencia dos dois. As justaposições de imagens e sons, estes cortes entre uma imagem e outra aproximam imagens “densas”, que nos afetam de forma “irracional”, explorando uma outra lógica. Ele desconstrói o filme, e as “significações” destas imagens. Não usa o método dialético, o choque entre duas imagens proposto por Eisenstein, nem a montagem de atrações que trabalham o pensamento sensorial (ao contrário prefere o distanciamento, tributário talvez de Brecht); nem usa a superação do intervalo que dá lugar a toda sorte de variações entre as imagens, como em Vertov (seu intervalo dirige-se mais ao pensamento do que ao movimento).

Godard, ao questionar as formas de montagem convencionais, questiona também, em outro nível, os métodos da esquerda e o sentido óbvio (a revolução) que está por trás de todas as imagens de Eisenstein. Em Eisenstein, o choque provoca o pensamento, em Godard, é à distância, o intervalo, que “faz pensar”, que faz ver o avesso das imagens.

Métodos de montagem: o disjuntivo e suas acepções

Esta operação do falso-raccord e o corte entre as imagens que se torna interstício podem constituir um método disjuntivo – como o método de Godard: *isto e aquilo*. Disjuntivo, que deixa de limitar-se a uma oposição, ao regime do Uno, onde temos ou *isto ou aquilo*. Disjuntivo, que deixa de referir-se apenas a uma separação entre termos.

Na filosofia de Deleuze, há o conceito de *disjunção inclusiva* ou *síntese disjuntiva*, que é segundo François Zourabichvili, o “operador principal de sua filosofia”, e o “conceito assinado entre todos”. Ou seja, é o conceito (ou um dos conceitos) que marca a obra de Deleuze, sendo extraído do conjunto de seus livros, passando por *Empirismo transcendental* e *A lógica do sentido* (entre outros), cruzando-se com os conceitos de devir, diferença e complicação⁴⁹.

Uma *disjunção inclusiva* é aceita pelos lógicos, apenas em um sentido negativo, pois consideram que se temos duas proposições como “ou” faz calor “ou” faz frio, pode não haver exclusão, pois isso implica apenas que “a disjunção engloba uma conjunção possível”. Mas na medida em que os dois termos só deixam de se excluir no ponto em que a disjunção é suprimida, por influência de um pensamento lógico e unívoco (se faz frio, não faz calor...), Zourabichvili afirma que

No sentido estrito, por conseguinte, toda disjunção é exclusiva: não-relação em que cada termo é a negação do outro. Com Deleuze, a noção assume um sentido bem diferente: *a não-relação torna-se uma relação, a disjunção, uma relação*. (2004, p. 55).

E isso é fundamental entendermos para pensarmos em um método de montagem disjuntivo, como o que Godard se utiliza em *Ici et ailleurs*. A disjunção é admitida por um pensamento racionalista, como também na lógica hegeliana, mas somente se remetida sempre ao todo e ao princípio de não-contradição (a idéia de que B é tudo que

⁴⁹ François Zourabichvili em Vocabulário de Deleuze (2004) tem um capítulo dedicado ao vocábulo “Síntese disjuntiva”, onde aborda essas questões e dá um panorama geral desse conceito na obra do autor. Ver p. 55-57.

não é A, e que constitui a teoria do Uno). Para Deleuze, no entanto, a disjunção não exige que seus termos sejam remetidos a uma lógica dialética, pois ela “não se fecha sobre seus termos, sendo ao contrário, *ilimitativa*” (*apud* Zourabichvili, 2004, p.55). A disjunção não se resolveria por uma lógica identitária, mas sim pela noção de *diferença* e *devir*, em um mundo que é *complicação*:

a univocidade do ser não quer dizer que haja um único e mesmo ser: ao contrário, os entes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*. (Deleuze, *apud* Zourabichvili, 2004, p.56).

Para Zourabichvili, Deleuze entende que a questão crítica deve levar aos paradoxos, e defende, por parte do filósofo, uma nova lógica contra o racionalismo, uma “lógica irracional” que não nos “reconduza a razão”. O conceito de *disjunção inclusiva* é fundamental em seu pensamento, e nos leva ao de *complicação*, estado que remete ao regime do virtual e das multiplicidades intensivas.

A disjunção inclusiva faz parte de um pensamento contemporâneo, onde os opostos devem ser pensados, não só como complementares, mas num sentido positivo, de um *ser* pensado sempre em devir, “que se divide em si mesmo” e “não existe fora de suas divisões”. E nestes devires, o que importa não é o que nos tornamos (como o *devir-criança*, ou o *devir-animal*), mas o processo pelo qual passamos, em uma existência que se deve “igualar ao mundo para vivê-lo na realidade de suas intensidades”. Nossa vida é regida por forças e desejos intensos, onde não há lugar para um devir identitário, e sim para uma *ética nômade* cuja fórmula é “*devir todo-mundo, devir imperceptível*” (Deleuze, *ibid.*, p. 57).

O cinema acompanha esse pensamento contemporâneo, no qual é possível pensar em relações ilógicas, irracionais, em relações que se constituem como não-relações. O cinema moderno se torna uma referência para nós, pois é através dele eu surgem novos procedimentos de montagem, como o *falso-raccord*, e uma composição entre o som e a imagem que não é mais conjuntiva, feita de uma ligação. O cinema se abre para novas narrativas, novas imagens.

A disjunção pode se mostrar também na “*ausência de conectivos entre orações ou palavras coordenadas*” (Dicionário Houaiss), como na utilização do *assíndeto*, que

justamente indica a *falta de ligação* entre as palavras ou as frases – ou a falta de conjunções *copulativas* (suprimindo o “e” ou “nem”).

São vários os exemplos utilizados, a começar pela conhecida afirmação de Júlio César: “*veni, vidi, vici*” (vim, vi, venci); e a passagem de Graciliano Ramos: “Soltei a pena, Moisés dobrou o jornal, Pimentel roeu as unhas”. Nesse caso a disjunção caracteriza uma simultaneidade de ações, que não se apresentam hierarquizadas ou ordenadas.

Aristóteles recomenda na Retórica o uso do assíndeto para os discursos orais. Como na oração: “*Este é o vilão que dentre vós vos enganou, vos defraudou, que vos traiu por completo*”. O assíndeto, a falta de ligação entre as frases, pode criar mais ênfase dramática, dar mais concisão em uma frase ou pode ajudar a criar ritmo, quando usado em excesso e repetidamente.

Para os gramáticos trata-se de uma questão “estilística”. Para nós, interessa observar que há uma disjunção que se apresenta na figura do *assíndeto*, e que se caracteriza pelo uso de orações que estão simplesmente “justapostas” e que se coordenam entre si sem o uso de conjunções, de ligação entre uma forma e outra.

A disjunção que ocorre nos assíndetos, e o método disjuntivo identificado nas orações coordenativas, que podemos “associar” à justaposição de imagens se opõe, via de regra às orações subordinadas, cuja lógica é outra. Nas orações subordinadas, as sentenças são organizadas por subordinação ou hipotaxe, dividindo o discurso em partes (orações principais e as outras subordinadas). Décio Pignatari afirma que

os enunciados, falados e escritos, obedecem a uma certa lógica — uma lógica discursiva, linear, de causa e efeito, de princípio/meio/fim. Essa lógica se baseia na estrutura fundamental das línguas ocidentais, que é a predicação: sujeito/predicado/atributos. Na predicação, há um verbo que domina todo o sistema: é o verbo ser. (2005, p.48).

No cinema, há um modo de narrativa que segue esse modelo da linguagem verbal e que pode ser classificada como a narrativa verídica⁵⁰, onde a junção das imagens (sua conjunção) se dá em função de uma lógica “aristotélica” oriunda da dramaturgia clássica, com o princípio/meio/fim, a causalidade e a continuidade das ações sendo mantida.

⁵⁰ Na narrativa verídica os acontecimentos estão sempre dispostos no tempo (“*no curso empírico do tempo*”) e os acontecimentos narrados sempre preexistem a essa narrativa (estão no passado), tirando a sua eficácia da verossimilhança. Ver PARENTE, 2000, Cap. II, p. 30-55.

Mas há outra forma de se organizarem as *orações*, e que está, em uma primeira abordagem, mais vinculada à poesia do que a prosa. São as orações onde os elementos se articulam por coordenação ou *parataxe*, com a simples justaposição de elementos, que no contexto de uma frase ou em um poema, aparecem juntos, simultâneos e com o mesmo grau de importância (não há subordinação). A *parataxe* é a forma de organização dos ideogramas, é utilizada na poesia e nas poesias visuais, estabelecendo realmente uma grande diferença com a subordinação, na forma que atinge nosso pensamento e nas relações mentais que provoca⁵¹.

Esta diferenciação entre *hipotaxe* e *parataxe* (subordinação e justaposição), remete às diferenças entre sintagma e paradigma. Segundo Décio Pignatari, Peirce refere-se às “sugestões associativas” como inferências, que podem ser produzidas por sugestões de contigüidade ou de semelhança (expressões de Hume). E o próprio Pignatari exemplifica os dois processos:

Dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contigüidade (proximidade) e por similaridade (semelhança). Esses dois processos formam dois eixos: um é o eixo de seleção (por similaridade), chamado paradigma ou eixo paradigmático; o outro é o eixo de combinação (por contigüidade), chamado sintagma ou eixo sintagmático.

Quando você vê um certo azul e se lembra dos olhos de uma certa pessoa está fazendo uma associação por semelhança; quando você evoca essa pessoa ao olhar um isqueiro que ela lhe deu de presente, está fazendo uma associação por contigüidade. (2005, p. 14).

Essa associação por contigüidade, segundo Peirce, funciona quando uma idéia que nos é familiar e traz para nossa mente um sistema ou conjunto de idéias que ela participa, e por algum motivo, algumas idéias se destacam do conjunto e vem a ser “*pensadas por si mesmas*”. Já a associação por similaridade, implica em que nossa

⁵¹ Décio Pignatari exemplifica a *parataxe* em uma frase simples: *Antônio correu, cuspiu, caiu, agitou-se, ergueu-se, espiou, subiu*. E diz: “*Afora o que pode haver de gozado [nesta frase], há qualquer coisa de diferente nela. Após a leitura, você não fica com a impressão de estar vendo todas as ações da personagem ocorrendo quase que ao mesmo tempo, ou com a ordem alterada, perturbando a idéia de princípio/meio/fim?*” (Ver Pignatari, 2005, p. 49). A *parataxe* ocorre quando os elementos da frase aparecem justapostos e simultâneos, e este é um procedimento usado largamente na poesia e inclusive na poesia visual, além de constituir também a forma como se organizam as partes no ideograma. Pignatari remete a *parataxe* ao uso dos *signos-de*, conforme a classificação de Charles Morris, que são os signos que remetem às qualidades e tendem a ser um ícone ou uma figura, signos por similaridade, ao contrário dos *signos-para*, que operam pela contigüidade, e sempre conduzem a alguma coisa além dele, que está fora dele, “*a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele*” (ibid., p. 11).

mente une no pensamento duas idéias que são “similares”. Peirce ainda observa que também nas associações por similaridade, atua a idéia de um conjunto da qual os dois termos fazem parte, diferindo, no entanto, pelo fato de que nas associações por contiguidade, “o conjunto ou o sistema decorrem da experiência”, enquanto no outro modo trata-se de operações mentais (Pignatari).

Essas inferências decorrem, portanto, das conexões que fazemos entre esses elementos. Conexões da ordem da experiência (contiguidade) ou de ordem mental (similaridade). No entanto, Pignatari salienta que “*o elemento de similaridade, que implica qualidade, qualissigno, ícone/hipoícones, é comum a ambas as formas de associação*” (id., p.36). E quer dizer com isso que, sendo o ícone e a metáfora o que caracterizam o eixo paradigmático pelas relações de similaridade, é a metonímia que caracteriza o eixo sintagmático - no entanto trata-se de uma metonímia *metaforizada*, pois como o autor observa, seguindo uma afirmação de Peirce, que “*as inferências desse tipo implicam qualidades que a mente aproxima. E qualidade está ligada a formas*”. Para Peirce “Em toda associação, mesmo por contiguidade, a idéia potencial de forma do conjunto é operativa (7.427)” (*apud* Pignatari, 1979, p. 36).

Trazemos estas observações para voltarmos às teorias de montagem. Eisenstein, ao longo de um texto de 1929, chamado inicialmente de “O princípio cinematográfico e o ideograma”⁵², analisa a construção dos *haikais* e dos ideogramas japoneses e vê neles uma proximidade com os métodos de montagem do cinema. Vale lembrar, que para ele, as imagens não têm valor cinemático em si, como mero registro da realidade, e é preciso “construir” significados a partir de sua justaposição. A combinação de planos resulta na representação visual de conceitos abstratos. Há em sua teoria e em sua prática a aproximação de um pensamento lógico a um pensamento sensorial. O cinema deve criar conceitos, mas sua abordagem leva em conta os valores plásticos do quadro, assim como a força sensorial das imagens, e tudo o que ela pode despertar nos espectadores (montagem das atrações). Não se trata de reduzir o filme a seu aspecto “semântico” ou “sintático”, pois sua teoria é demasiado complexa e remete-se em inúmeros momentos aos métodos de construção musicais ou então às análises de pinturas, o que determina não só a importância da montagem em sua prática, mas também a importância que ele dava ao “quadro”.

⁵² Texto intitulado quando da publicação no livro “A forma do filme” como “Fora do Quadro”. Ver EISENSTEIN, A forma do filme, 2002, p. 35-48.

Em Eisenstein, a justaposição das imagens na montagem é diferente do que vimos em Godard, apesar de os dois terem afinidades, como o fato de considerarem a dimensão estética como uma dimensão igualmente política do cinema.

Eisenstein entende que a montagem funciona pela colisão entre duas imagens. Sua convicção a esse respeito surge da observação dos ideogramas e dos *haikais*: “*O que é um ideograma, pergunta, senão a colisão de duas idéias ou atrações?*” (Andrew, 1989, p.60). No texto de 1929 ele escreve que para os japoneses, a imagem de uma boca mais a imagem de um cachorro significa latir; a imagem de uma criança mais a imagem de uma boca significa gritar; uma boca mais um pássaro cantar... A junção de duas imagens cria um significado novo. Andrew observa que ao trocarmos uma das *atrações* nesses ideogramas, como por exemplo, a criança pelo pássaro, não obtemos apenas a variação de um conceito, mas um significado completamente novo. Por isso, o ideograma é “lacônico” e sua força é imagética, diferentemente das palavras e das frases quando organizadas sintaticamente.

Eisenstein troca a sintaxe pela justaposição. Em vez da subordinação das imagens umas às outras, criando uma cadeia de significados, como em um enunciado, ele escolhe a associação das imagens em seus tons harmônicos (como em *Potenkim*), ou as metáforas que irrompem em *Outubro* e *A linha geral*, e que denunciam outra lógica para o pensamento cinematográfico. Como nos *haikais*, as imagens justapostas, em seu conjunto produzem significados. Deleuze lembra que Jakobson observa que o cinema procede por organizar as imagens de forma *metonímica*, operando a junção das imagens por justaposição e contiguidade, e indicando a forma sintagmática como sua característica principal. Se entendermos, que para expressarmos uma idéia no cinema, precisamos necessariamente do uso de duas imagens, diferentes e separadas, que criem sentido pela associação. No entanto, no cinema de Eisenstein há um outro procedimento, que faz com que Deleuze afirme, que a “impossibilidade da metáfora” e a necessidade da metonímia para organizarmos as imagens, só é válida se consideramos o cinema como um enunciado, mas

Não existe, se tomamos a imagem cinematográfica pelo o que ela é, imagem-movimento que tanto pode fundir o movimento reportando-o ao todo que ele exprime (metáfora, que reúne as imagens) quanto dividi-lo, referindo-o aos objetos entre os quais ele se estabelece (metonímia, que separa as imagens). Parece-nos, portanto, correto dizer que a montagem de Griffith é metonímica, mas a de Eisenstein é metafórica (1990, p. 194).

Para Deleuze, que toma como exemplos os filmes de Eisenstein, há a questão da fusão (de imagens) que possibilita esta idéia, mas também uma “fusão afetiva” capaz de ligar duas imagens distintas por terem harmônicos comuns, ou mesmo imagens que criam metáforas sem o uso da montagem, como em Keaton⁵³.

Há de se citar, porém, que acima de tudo, para Eisenstein o plano é uma *célula* de montagem, caracterizada pela “colisão” e pelo “conflito”. É somente pela oposição e pelo conflito entre dois elementos que nasce um conceito. “Montagem é conflito” (Eisenstein, 2002, p.43). Deleuze observa também que “é a oposição que define a fórmula geral, ou a violência da imagem”, e é através do choque entre as imagens que somos levados a pensar, e “a pensar o todo” (1990, p. 191)⁵⁴. Em Eisenstein, o cinema é pensamento, o cinema do “soco”, mas também, em seu trabalho com a imagem e com a montagem surge um circuito que vai da imagem ao pensamento e do pensamento consciente à imagem. É através de um “choque sensorial” (as atrações) que as imagens tocam o pensamento, e que este, através das associações mentais, trabalha as figuras e faz surgir as metáforas, que podem causar de novo o choque afetivo. Deleuze fala também de uma composição afetiva ou metafórica presente em *Encouraçado Potenkim*, que atinge a identidade entre o conceito e a imagem⁵⁵.

Apesar de Eisenstein ter como tônica em *Outubro* o uso de metáforas, como ocorre com a justaposição das imagens de Kerenski (o líder do governo provisório, que é derrubado ao final do filme) a um pavão, a uma coroa de louros (símbolo dos czares) ou a Napoleão (*Dois Napoleões?*); temos no mesmo filme a sequência de imagens de deuses e de templos, que é intercalada a imagens que dão a idéia do avanço dos reformistas “em nome de Deus e das fronteiras”. Esta sequência é comentada pelo próprio Eisenstein, como um exemplo de montagem intelectual:

Um exemplo disso pode ser encontrado na sequência dos “deuses” em Outubro, onde todas as condições para sua comparação dependem de

⁵³ Deleuze cita como exemplo deste caso o filme de Buster Keaton, *O marinheiro por descuido*, de 1924 (1990, p. 194).

⁵⁴ Isto tem a ver com a noção de *sublime* nos filmes de Eisenstein, conforme análise desenvolvida por Deleuze, na qual ele mostra como através do cinema a imaginação leva um choque que a faz chegar ao seu limite “e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (1990, p. 191). Outra análise refere-se de como, no cinema eisensteiniano, vamos da imagem ao conceito e do conceito a imagem, criando um circuito que liga o pensamento intelectual ao pensamento sensorial. Para aprofundar essas noções ver o capítulo “O pensamento e o cinema” (Deleuze, 1990, p. 189-226).

⁵⁵ Cf. Deleuze, 1990, p. 195-196.

um som de classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em sua relação para com Deus. (...) Esses fragmentos são reunidos de acordo com a escala intelectual descendente – empurrando o conceito de Deus para as suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente este progresso. (2002, p.87).

Nessa sequência nota-se uma diferença de procedimento, pois apesar de termos ali imagens *extra-diegéticas*, que fazem um comentário dentro do filme, há outros momentos em que isso acontece, mas que se mantém dentro de uma lógica pertencente ao filme, de associação de idéias, e criação de conceitos e figuras, como nas metáforas que vimos. Com os deuses, não há essa inferência associativa, não há exatamente uma similaridade. Há um conjunto de imagens, que devem “despertar” no espectador sensações que levem a um pensamento abstrato, do simbólico ao ícone, de um conceito de Deus, ao Deus em sua força primitiva... Mas são associações difíceis para o espectador.

De qualquer forma, nesse procedimento, há uma justaposição de imagens, que não traz um “sentido” determinado, dado de antemão, como em outras associações que surgem no filme. Há o foco em um processo de pensamento, nesse circuito que vai do mental ao afetivo. E o conceito de montagem intelectual é ainda confuso. Eisenstein o define no texto sobre “*métodos de montagem*”, como “o conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (2002, p. 86). Aumont, de sua parte, simplifica o conceito: “é o tipo de montagem que dá acesso diretamente, e na forma sensível (visual), a idéias abstratas” (2003, p. 198).

O que diferencia a montagem em Eisenstein do Godard de *Ici et ailleurs*, é que em Eisenstein, há a relação com o todo, que deve ser expressa no filme. Essa noção do sublime, que força o pensamento a pensar o todo, é essencial em Eisenstein, pois as imagens estão ali para, em última instância, educar o povo e disseminar a idéia da revolução socialista. Como método construtivista, o conflito que move a sua montagem é importante pelo que mobiliza na construção do filme: conflitos que partem do interior do quadro - de linhas, volumes, massas, movimentos; entre os objetos do quadro; e conflitos que seguem entre um quadro e outro. Entre as imagens justapostas, há conexões pelas quais surgem metáforas, como as que são presentes em *A greve*, *Potenkim*, *Outubro* ou *A linha geral*. A metáfora, como observou Deleuze, aproxima estas imagens, e é necessária a junção para que desse conflito surja um conceito. Mas a

justaposição em Eisenstein se alarga e opera desde a relação entre dois planos até os conflitos que surgem entre uma sequência e outra.

Há a questão dos métodos de montagem descritos por Eisenstein, que vão da montagem métrica, à montagem rítmica, tonal e atonal. E que se tornam “construções de montagem”, em seu entender, quando entram em relações de conflito umas com as outras. Há transições de um método para outro (em um mesmo filme): da montagem métrica para a rítmica quando há o conflito do comprimento do plano (métrica) com o movimento dentro do plano; quando dos conflitos entre os princípios rítmicos e tonais do plano (dominante emocional) surge a montagem tonal; e do conflito entre a dominante do fragmento (tonal) e uma atonalidade (um outro elemento) surge a montagem atonal (cf. Eisenstein, 2002, p. 84). Na montagem tonal, que é um conceito preciso e original de Eisenstein, o movimento dentro e entre os planos não se resume a elementos formais, mas dá conta de todas as *sensações* que um fragmento pode evocar, e que o autor, numa alusão “musical”, define como o “som emocional” de um fragmento - a sua dominante é como um *tom*. Os diferentes tons de cada fragmento, maiores ou menores, estabelecem relações entre si e, conforme Eisenstein gera não apenas impressões, mas podem ser vistos objetivamente, pois estão ligados às vibrações da luz, à cor ou às significações que deles derivam. A montagem atonal distingue-se da tonal, justamente por envolver todos os “apelos” envolvidos nos fragmentos, e pela capacidade de elevar a percepção, da simples sensação (apelo fisiológico) e do emocional, para uma fruição num nível superior (como seguidamente descreve Eisenstein), que são relações “abstratas” – elevação do pensamento e do espírito, cujo “limite” seria a montagem intelectual.

É importante ressaltar em relação à estrutura do filme, que Eisenstein considera fundamental a noção de “orgânico” - que garante a “unidade do filme”. Uma unidade que deve ser coerente e “atravessar” todos os planos e sequências, um princípio único e uma idéia comum que devem submeter todos os elementos do filme, indo do particular ao geral e vice-versa:

Tratemos de abordar la cuestión partiendo de la hipótesis de que la unidad orgánica de la obra, tanto como la sensación de unidad orgánica que se desprende de la obra, deben aparecer en el caso de que la ley de composición de la obra responda a las leyes de la estructura de los fenómenos orgánicos de la naturaleza tales como se encuentran expuestas por Lenin: " L o particular existe únicamente en función de lo

general. Lo general no existe más que en lo particular, a través de lo particular”⁵⁶.

Em Godard há uma montagem que deixa de ser orgânica, as imagens e os sons tem autonomia (característica do cinema moderno), e não há mais um princípio único ou uma idéia comum sendo buscada. Há uma estrutura de montagem em que funcionam as justaposições, combinadas com o questionamento recorrente de o próprio fazer do filme e sua estrutura de significação. Ao invés das conexões entre as imagens e as partes do filme (que indicam causalidade e finalidade), há uma constante interrogação sobre o que significam estas imagens (justapostas) e sobre o que significa o próprio filme. O intervalo entre uma imagem e outra não é mais “significante” e cria um espaçamento entre as imagens (uma distância), que distancia o espectador, o que é intensificado pelo fato de que durante todo o filme ele é confrontado a uma narração que explicita a voz do realizador, suas inquietações e o processo de constituição do filme.

Há em *Ici et ailleurs* sequencias em que Godard, ironicamente (ou pedagogicamente...), faz atores segurarem fotografias e representarem o processo de montagem do filme, de associação entre as imagens, “uma após a outra”. O que produz mais uma vez o distanciamento e a consciência do filme (opacidade da linguagem). Os intervalos pretos, e o espaçamento criado, constituem “um tempo” em que o espectador é levado a fazer as suas relações entre as imagens e buscar significados. São imagens difíceis, e associações difíceis de efetuarem-se: os *fedayins* colocados ao lado de uma família francesa (nós, espectadores?); a luta revolucionária ao lado da morte que se anuncia (que se torna presente); Hitler e Golda Meir; Kissinger e Brejnev; imagens das revoluções de 1789/1917, dos movimentos de 1936/1968, entre outras inúmeras imagens sobrepostas. Há uma constante inversão de papéis (sociais, históricos), e uma constante desconstrução de discursos: dos revolucionários, da esquerda européia, do cineasta. Desconstrução que aponta a fabricação de imagens e de mitos pelos *fedayins* e a crueldade dos judeus orientais linchando seus inimigos. Desconstrução que aponta a fabricação do próprio filme, das falas e dos depoimentos de personagens conduzidos pelo cineasta – armadilhas, das quais Godard faz sua autocrítica.

Apesar da herança dos construtivistas, para quem o cinema não era arte, e cuja obra deveria sempre ser questionada (o porquê e o como fazer), há diferenças entre o

⁵⁶ EISENSTEIN. **La unidad y orgánica y lo patético em La composición de “El acorazado Potenkim”**. In.: Reflexiones de un cineasta. Editorial Lumen, Madrid, 1970, página 112. apud Garrido, in.: EISENSTEIN - GEOMETRIA DE LA CONVULSION, p. 17.

método de Godard e de Vertov. Para Vertov, o filme é construído sobre os intervalos, sobre o movimento que existe “entre” as imagens (e não entre um movimento e outro) e em função de suas correlações. O intervalo significava a possibilidade de fazer variar o movimento, de passar de um movimento para outro. Ele ultrapassa a idéia de intervalo como “intervalo de movimento”, de um vazio que separa dois pontos, ou que junta duas ações ou reações, pois o seu objetivo é colocar as imagens em uma interação universal, ligando um ponto do universo a qualquer outro e constituindo o que se chama o cinema-matéria, uma outra “percepção” do mundo. Em Godard, o intervalo também ultrapassa a noção de um intervalo de movimento, o intervalo é distância que faz pensar. E de uma imagem a outra se estabelecem relações “imprevisíveis”, correlações que não são apenas visuais (como em Vertov), mas mentais. Godard, de certo modo, cria um intervalo de pensamento: intervalo que não aproxima as imagens, nem tem a necessidade de “significar” ou de gerar “figuras” do pensamento, como em Eisenstein; e intervalo que é próximo à visão de Vertov, pois as imagens ganham uma liberdade de criar as mais distantes relações umas com as outras, perdendo em significação, em simbolismo. Em Godard, o pensamento desconstrói, e diferencia-se do pensamento monológico de Eisenstein.

3.3 Outros métodos de montagem: *avant-garde* e cine experimental

Os cineastas de *avant-garde* e os cineastas experimentais sempre trabalharam formas e estruturas de montagem diferenciadas, não hegemônicas e nem tão conhecidas como as difundidas pelos cineastas russos. Ao longo da história do cinema, houve também uma oposição marcante entre os cineastas que acreditam no poder da imagem como reveladora do real - crença dos primeiros teóricos da vanguarda ligados ao cinema puro e que repercuta no pensamento de Bazin e Kracauer, entre outros -, e os que acreditam na força da montagem.

Nestes, encontram-se os russos. Para Pudovkin, partindo-se de uma analogia entre o cinema e a literatura, tanto uma palavra em si, como uma *cena*, não tem sentido senão junto com outras palavras ou *cenários*, pois é pela composição que as imagens ganham o estatuto de uma “forma elaborada”, e pela qual recebe “vida e realidade artística”. “A montagem é a base estética do filme”, afirma Pudovkin (in: *Ramió*, 1988, p. 74). Também para Eisenstein, que comunga com Pudovkin e Kuleshov os princípios construtivistas, a montagem e o quadro são ambos, os elementos fundamentais do cinema. Ele não acredita na *força revelatória da imagem*. O mero registro da realidade não era considerado por ele “cinemático”, e seu uso simplesmente não poderia dominar a experiência imediata da platéia. Para Eisenstein, era impossível aceitar a “noção do plano como um pedaço da realidade da qual o cineasta se apodera”, pois nele estariam contidos elementos formais como “a iluminação, as linhas, os movimentos e os volumes”, que são frutos da ação do cineasta, de um enquadramento e de um olhar específico. Conforme Andrew, para Eisenstein, “se o cineasta for realmente criativo, extrairá seu próprio sentido dessa matéria-prima; construirá relações que não estão implícitas no “significado” do plano (1989, p.59).

Ir além do que o plano e a imagem significam, e ir além de uma montagem puramente dramática (como a de Griffith) é o objetivo de muitos cineastas experimentais. Os filmes de *found-footage* (*found footage film*) - termo que conforme sabemos foi cunhado por *Yann Beauvais*, na década de 80 -, são filmes realizados com imagens de arquivo, que são apropriadas e recicladas pelos cineastas e artistas. O essencial nesses filmes, segundo Udo Jacobsen, é “*abrir um material já existente para novos significados ou descobrir eventuais significados ocultos na própria imagem*”.

Apesar dessa definição recente, em função da importância que tal prática (ou gênero) passa a ter dentro do campo do cine experimental, sua origem pode ser

apontada, coincidentemente, no seio do cinema construtivista, com os filmes da cineasta russa Ester Schub. Ela realiza em 1927 *A queda da Dinastia Romanov*, documentário feito a partir da pesquisa de filmes de arquivo da Rússia Czarista, em que faz uma impressionante compilação de imagens desta época associadas às imagens do início da revolução russa. O filme de Schub recebe críticas de seus contemporâneos que nele não reconhecem a sua “autoria”, pois não reconhecem tal apropriação como tendo um caráter criativo ou artístico. O filme traz imagens raras da Rússia czarista e do povo nas ruas durante a revolução, possibilitando associações que despertam uma reflexão sobre todo aquele período. A sua montagem é simples e rigorosa, sem a condução ou a finalidade dos filmes de seus contemporâneos.

O *found-footage* passa ainda pela obra de Joseph Cornell, artista da vanguarda surrealista e conhecido por suas colagens. Ele realiza *Rose Hobart* em 1936 - uma homenagem a esta atriz, feito a partir da “colagem” de cenas em que ela atua, organizadas ao som de *Holiday in Brazil*, música de Nestor Amaral. Cornell tem outro trabalho realmente pioneiro. Trata-se de *The children's jury*, de c.1938, um filme organizado a partir de uma série de imagens de fontes diferentes, como filmes de atualidades (vemos bombeiros, estação de trens, carros na cidade, aviões, zepelins), documentários de natureza (com cenas de elefantes), filmes cômicos (como a cena inicial de dois personagens “pendurados” em uma árvore), filmes de viagens com cenas de índios nativos, entre outros. As imagens são montadas como uma em uma colagem dadaísta, não havendo conexões entre uma imagem e outra, mas apenas alguns “comentários”, ou tentativas de *gags* visuais. A montagem dos sons segue o mesmo método. Não são sons naturais (sincrônicos) e adquirem um papel irônico, criando contrapontos, por exemplo, entre uma situação mais dramática que é vista acompanhada por melodias alegres, sons de pássaros no lugar da fala de um personagem... O filme mostra-se como uma coleção de atualidades, tornando-se curioso pelas imagens antigas que são mostradas, divertido por algumas aproximações bizarras. Em geral a justaposição das imagens é feita de forma *dissociativa*.

Em 1958, Bruce Conner realiza um filme antológico e que influenciaria produções posteriores. Trata-se de *A movie*, em que ele apropria-se e justapõe imagens de antigos filmes de faroeste, imagens de filmes de guerras e corridas, a imagens sensuais de *pin-ups*, fragmentos de cinejornais ou de testes com a bomba atômica feitos por americanos no Atol Bikini em 1946, entre outras. Alguns autores consideram A

movie um simples filme de compilação, o que não procede, pois há certas associações de imagens que buscam um outro significado, por vezes irônico, por vezes metafórico. A sua montagem segue em parte a lógica das colagens, como vimos em Cornell, criando *gags* visuais e metáforas, associando o ímpeto pela guerra e pelas conquistas ao impulso sexual; o prazer à força destrutiva das bombas. Inclusive há algumas cenas que lembram o filme de Cornell.

Mas diferentemente de Cornell, em cujos filmes a operação de montagem é simples e quase primária, Conner efetua a justaposição de imagens em função do ritmo e do movimento que há em cada quadro, seguindo alguns princípios de montagem eisensteinianos. Por outro lado, a trilha sonora musical funciona em uma primeira parte do filme dando ênfase à ação (trilha de algum filme de faroeste), e depois, a trilha, em contraponto com as imagens, vai criando tensão, mas também proporcionando uma unidade à narrativa, já que mesmo quando há o corte entre uma imagem e outra, a música permanece contínua. No filme de Cornell, ao contrário, a fragmentação das imagens é acompanhada pela fragmentação dos sons (a mesma colagem), mas também buscando um contraponto, e por vezes um efeito cômico.

O filme de Conner abre *outro* horizonte. Quando o título *A movie (um filme)*, tem sua inserção reiterada em meio ao filme, é como se quisesse se referir ao fato de que este é um filme de “autor” (e não uma simples colagem), ou ainda interrogar-nos sobre o que é um filme: erotismo, ação, aventura, diversão? A inserção do título aparece junto com uma tela preta de durações variadas, sendo algumas mais longas. Estes intervalos (interstícios, como em *Ici et ailleurs*), principalmente quando aparece pela primeira vez no filme (após um letreiro com *the end*), abrem um espaço de “reflexão” entre as imagens, que faz com o espectador possa passar a um questionamento das narrativas e filmes dos quais esses fragmentos são retirados – ou a essa alusão crítica ao próprio cinema. Desde as primeiras imagens Conner faz questão de evidenciar no filme, a sua materialidade, a sua feitura, mostrando os elementos gráficos da película, o *countdown*, símbolos e letras.

Outro filme antológico e importante nesta tradição é *La verifica incerta*, de 1964-65, realizado pelos italianos Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello. Conforme Beauvais, os dois se utilizaram de quarenta e sete cópias de filmes 35mm, (ou 150.000 metros de película) que haviam sido descartados. Filmes americanos comerciais, dos

anos 50, que foram resgatados da destruição. Os dois autores selecionam e juntam fragmentos desses filmes para montar um *outro filme* em que “embora respeitando a trama dos filmes clássicos, dessacraliza os clichês hollywoodianos” (Beauvais, 2004, p. 86). O que eles fazem é uma remontagem desses filmes, misturando e cruzando indiscriminadamente filmes do antigo Egito, *westerns*, comédias, melodramas e filmes medievais. Grifi e Baruchello escolhem cenas e gestos típicos desses gêneros, como as cenas de perseguição e lutas, beijos e cenas românticas, imagens que se tornaram clichês e situações sempre previsíveis. Selecionam planos que descrevem uma ação ou situação com sua carga dramática ou de tensão, e vão cruzando esses fragmentos no modelo das narrativas convencionais, encadeando uma ação com a seguinte, na lógica do campo-contracampo, com uma pequena diferença: a imagem de um filme é seguida pela imagem em contracampo de um outro filme, com seguidos e legítimos *falsos-raccords*... É o que afirma Grifi, em um depoimento em seu site:

Nós cruzávamos contracampos de filmes diversos, introduzindo o contracampo errado, e construíamos outra história. (...) Misturamos as lutas corpo a corpo de índios americanos contra os soldados da cavalaria Yankee, dos rebeldes Sik contra sentinelas do exército Inglês (...)⁵⁷.

La verifica incerta é importante, pois abre caminho para uma série de filmes dos anos 80 e 90, que vão trabalhar criando novas narrativas a partir da ressignificação dos velhos clichês do cinema narrativo tradicional. Não caberia aqui listá-los ou analisá-los, mas poderíamos citar *Home Stories* (Matthias Müller, 1990), e os filmes de Martin Arnold e Peter Tscherkassky, entre os mais importantes.

Em *La verifica* e nos filmes citados, já não se trata de uma simples compilação de imagens, como poderia se argumentar em relação a outros filmes, mas de uma crítica ao cinema de Hollywood, às suas convenções narrativas, aos seus clichês e às “mentiras” e distorções que esse cinema produziu: os mitos de virilidade, beleza e poder do “homem branco americano” contraposto à marginalização de outras raças, de outros tipos e outros gestos possíveis.

Se fazer um filme sobre o próprio cinema é um ato de reverência, uma homenagem a essa arte; se recuperar estes filmes da destruição, como o fizeram, é um ato de honra à memória do cinema, um trabalho de preservação de uma cultura para as gerações posteriores; reciclar e ressignificar essas imagens é um ato criativo que se

⁵⁷ O depoimento de Alberto Grifi encontra-se no texto “*La verifica incerta*”, disponível em: www.albertogrifi.com/1/3/124/schedabase.asp.

encontra com o ato político. Não se trata de um discurso político feito a partir de imagens; ou de imagens políticas ou politicamente corretas, mas, de uma “política da imagem”, na tradição dos construtivistas russos, de Godard e Chris Marker, autores que se perguntam sempre o porquê de se fazer imagens e o como.

Conner realiza ainda *Report*, anos mais tarde, sem dúvida sua obra mais contundente, sua obra-prima.

Report utiliza-se de imagens de arquivo, como já havia feito em outros filmes, para refletir sobre o significado da morte de Kennedy e a intensa exploração dessas imagens pela mídia.

Durante sua primeira “metade”, *Report* é perturbador. Em seus primeiros oito minutos o filme concentra-se no assassinato. Mostra as imagens do presidente Kennedy no carro com a esposa, saudando o público. São as imagens de Zapruder, que precedem o assassinato, instantes antes dos tiros fatais. As imagens são mostradas acompanhadas de uma trilha sonora onde escutamos áudios de transmissões de rádio daquele momento que narram os momentos precedentes ao assassinato de Kennedy e os acontecimentos que se seguiram. A narração é feita ao vivo, e nesses oito minutos, ouve-se a tranquila descrição do evento, até o momento em que acontecem os tiros e toda narração torna-se tensa e confusa, com informações desconstruídas que demonstram a consternação e o choque que tais fatos causaram ao povo americano. São longos fragmentos de áudios, editados. No entanto, nesses oito minutos, Conner usa alguns procedimentos experimentais que são importantes no filme. Vemos, desde o início do filme, esta sequência de Kennedy no seu carro, em *looping*. A imagem é repetida por várias e incontáveis vezes. Seu efeito é perturbador. É como se Conner precisasse interromper o fluxo do tempo, e concentrar-se naqueles últimos momentos de vida do presidente, como se fosse possível mudar o seu destino. Quando, cerca de 40 segundos depois do início do filme, o áudio narra o assassinato, a tela escurece, aparecem imagens de inscrições na película, pontas da película, como se o filme se interrompesse. A tela escurece - enquanto são narrados os tiros com perplexidade e ação do serviço secreto -, e logo começa a *piscar*, numa flicagem rápida, alternando brancos e pretos. E então a tela fica completamente preta, por cerca de mais um minuto. Logo voltam a aparecer algumas imagens posteriores ao assassinato, com flicagens eventuais, e reaparece a mesma imagem de Kennedy do início do filme, novamente em *loop*, enquanto ouvimos uma narração que se remete aos fatos posteriores ao evento. Esta primeira metade

termina com esses áudios enquanto vemos na tela apenas o *conta-giros*, repetido inúmeras vezes.

Conner reporta-se a esse fato traumático da vida americana, explorada intensamente pela mídia, sem no entanto, mostrar em nenhum momento a imagem filmada do momento do tiro. Essa é sua intenção deliberada e um dos problemas enfrentados por ele: como fazer um filme, um documentário sobre a morte de Kennedy, que denuncie o processo de mitificação da imprensa, de produzir seus fatos, heróis e vender os produtos que lhe interessam, sem ele mesmo, cair nessa contradição, explorando as mesmas imagens. É a questão com que se defrontou Godard em *Ici et ailleurs*: combater e questionar a fabricação de um discurso, fabricando um outro discurso.

Na segunda metade do filme, Conner coloca em contraponto com a primeira sequência, uma série de imagens que devem ter sido bastante pesquisadas, e que misturam reportagens sobre a vida pública de Kennedy, comerciais de TV “vendendo” o *american way of life*, e cenas como a que inicia esta parte: uma tourada, intercalada com imagens de Kennedy em uma visita ao Papa. Vemos ainda, nesse final, cenas de Zapruder feitas logo após o assassinato, misturadas com as cenas do funeral do presidente, e imagens curiosas de Frankenstein (do filme da década de 30), misturadas ainda às cenas de morte, destruição e guerra.

Conner faz com que a estrutura formal do filme, e os procedimentos utilizados na sua montagem nos forcem a “reviver” esses fatos e a interpretá-los de modo diferente. Esses procedimentos têm por objetivo desconstruir a visão comum sobre a morte de Kennedy, e as lacunas de imagem (a tela preta, o *flicker*) deixam um outro sentido vir à tona: o que a representação e os discursos efetuados tentaram “esconder”, deixar à margem? Na segunda parte do filme, o seu método lembra mais a montagem de *A movie*, onde a justaposição das imagens sugere associações metafóricas, o que não acontece na primeira parte do filme.

A força de *Report*, e principalmente da sua primeira parte, está também na sua capacidade “física” de nos afetar, pois o filme realmente tem um apelo sensorial evidente, e ao mesmo tempo como que problematiza, e nos faz pensar “de novo” e de outro modo sobre os fatos ocorridos. Nesse sentido, a repetição, a ausência de imagem (os intervalos em preto que já aparecem em *A movie*), o contraponto sonoro, é capaz de ressignificar essas imagens, trazendo outros sentidos possíveis.

O filme, que se origina no projeto de um documentário sobre o fato, tem o mérito de causar grande repercussão, usando os procedimentos típicos do cinema experimental, e em nenhum momento recorrendo a uma narração em off, a textos explicativos, ou créditos que nos “informem”. O objetivo de Conner é realmente buscar um outro olhar sobre a morte de Kennedy, cumprindo um luto necessário e refletindo sobre o poder da mídia (o *mainstream*) e seus efeitos, mas ao mesmo tempo discutindo a narrativa cinematográfica e seus meios convencionais de produzir imagens e construir “mitos”.

Há um outro cineasta extremamente importante ao abordarmos a questão da montagem no cinema e os procedimentos disjuntivos. Trata-se do cineasta armênio Artavazd Pelechian, radicado em Moscou, onde estudou na escola de cinema (VGIK) entre 1963-1968, período em que produziu seus primeiros filmes, entre os quais *O princípio* (1967). Cineasta com produção reconhecida já na década de 60, Jacques Aumont vê o cinema de Pelechian na fronteira entre a ficção e o documentário, abrindo outras possibilidades para o cinema, ao não buscar unicamente “a narrativa ou o drama” (2004, p. 87). Seus filmes são considerados documentais, e muitos se inserem também na tradição do *found-footage*, pelo fato de ele criar diversas obras utilizando-se exclusivamente de imagens de arquivo, de filmes clássicos e atualidades (como em *Princípio*) ou arquivos de instituições estatais (como em *Nós*, 1969).

Princípio é dedicado aos 50 anos da Revolução Russa de 1917. Na montagem, os fragmentos utilizados são justapostos a partir de um conflito de movimentos e direções nos planos sucessivos o que lembra em muito as lições de Eisenstein. Este filme em particular, tem uma montagem rápida, onde o ritmo é alcançado pelas constantes oposições de planos com direções e movimentos variados. O cerne das imagens é o movimento, o progresso, que podemos identificar nas imagens reiteradas de grupos em marcha, tropas a cavalo e multidões em disparada, misturadas a cenas urbanas, onde vemos trens e carros em movimento ou o trabalho industrial. Essa idéia de progresso, da cidade em movimento é sublinhada pela trilha sonora, uma apropriação da música de *O homem da câmera*, de Vertov. E de Vertov há ainda a exploração dos intervalos, das pausas do movimento, de frames que são congelados para logo ganhar novamente o movimento. Em *Princípio*, temos diversas imagens de noticiários ou

atualidades, que mostram cenas de revoltas, multidões em marcha, entremeadas com cenas apropriadas de filmes de Eisenstein e Vertov.

Essas relações entre dois cineastas com métodos de montagem bastante diferentes, como Eisenstein e Vertov, são comentadas por Pelechian:

Há muito tempo conhecemos uma das principais afirmações de Eisenstein: um plano, confrontado a outros planos ao longo da montagem, é gerador de sentido, de apreciação, de conclusão. As teorias da montagem dos anos 20 concentram toda a sua atenção sobre a relação recíproca das cenas justapostas, que Eisenstein denominava “ponto de junção da montagem” e Vertov de “intervalo”⁵⁸.

Há correlações que podemos estabelecer entre *Princípio* e *Outubro*, entre elas a busca de significação pelo uso de um tipo de montagem alternada; o virtuosismo técnico de uma montagem rítmica que considera não só a duração dos fragmentos mas também as correlações de elementos internos ao quadro (linhas, movimento); os conflitos de direção e movimento.

O filme inicia com essa referência à revolução, à luta (armada) contra a opressão do povo russo, e depois mostra inúmeras outras imagens de arquivos de povos em luta e de seu triunfo (inclusive confrontando-as às imagens de tropas nazistas). Mas é em seu final, que Pelechian associa claramente a experiência da Rússia com a luta de outros povos. Após a associação de algumas imagens de tropas nazistas, de guerra e de lutas, há um intervalo; uma mudança de ritmo na montagem, que remete à sequência e a forma de montagem do início do filme, inclusive mostrando a tela “branca”, como se fosse um *fade*. Nesse momento, a trilha (do filme de Vertov) é interrompida e ouve-se como que uma batida de tambor, em tom grave, e vemos imagens com pessoas de outros povos sofrendo, cenas de morte e imagens que parecem ser de nazistas, a Ku Klux Klan, a igreja. Repetem-se os sons de tiros do início e imagens que se alternam entre multidões fazendo saudações nazistas, bombas explodindo, guerra, morte. O importante é que sucedendo a este bloco, aparecem novamente, sob a música do filme de Vertov, imagens de multidões correndo e lutando, só que desta vez reconhecemos povos africanos, povos orientais, lutas contra a polícia e imagens de jovens protestando. Cenas de revolta, conflito e resistência, misturando eventos históricos de diferentes épocas.

⁵⁸ Estes depoimentos de Pelechian encontram-se no texto de apresentação do Livro *Mon Cinéma*, editado por Pierre Arbus. Disponível em: www.artavazd-pelechian.net/articles/articles.htm. Acessado em 20/06/2009.

Observamos nesse filme um procedimento na montagem que consiste em apresentar um conjunto de imagens, que podem sugerir um significado determinado e, no decorrer do filme, retomar essas imagens (ou conjunto de imagens), que por sua vez, intercaladas com outras imagens, criam outras relações para o espectador. As imagens colocadas assim em contraponto, provocam um deslocamento de sentido, uma outra percepção do que vemos.

Pelechian trabalha em *Princípio* com a justaposição de planos que criam conflitos entre si, como já vimos acima, e que proporcionam uma rítmica à montagem; faz também associações que criam imagens, figuras metafóricas como faz o Eisenstein de *A greve* e *Outubro*. Mas, diferentemente deste cineasta, o uso de fragmentos que são mostrados por repetidas vezes no filme em uma estrutura “circular”, muda o contexto destes fragmentos e suas relações. A univocidade (que marca o cinema de Eisenstein) é ultrapassada, abrindo essas imagens a outras e diferentes interpretações. É essa a visão de Beauvais, no artigo “*Filmes de arquivo*”:

O filme de Pelechian coloca uma alternativa à montagem “das atrações” como a definiu Eisenstein, recorrendo a uma montagem que privilegia as formas circulares e a constituição de blocos onde as variações são efetuadas. Trata-se de uma montagem que, pela repetição de seqüências num mesmo bloco ou de um bloco a outro, faz explodir o sentido único em favor da ressonância⁵⁹.

No filme de 1967, apesar das justaposições e de uma montagem alternada que lembra Eisenstein, a estrutura aponta para a importância que é dada, não à mera justaposição ou aproximação entre uma imagem e outra, mas ao uso de blocos de imagens, e a uma variação na montagem, que implode com a univocidade, criando estas ressonâncias de sentido entre as imagens (apontada por Beauvais) e uma plurivocidade. Se ele utiliza assim alguns procedimentos que lembram a Eisenstein, pelo rigor da composição e pela atenção ao quadro, é nos filmes seguintes, especialmente em *Nosso Século* que podemos confirmar a convergência entre Pelechian e Vertov.

Pierre Arbus, comentando sobre o uso dos fragmentos por Pelechian, aponta que as imagens de arquivo já carregam em si mesmas a sua “negação”. São documentos, arquivos, que ficam sujeitos “à arbitrariedade de seu uso e sua interpretação”, perdendo

⁵⁹ Cf. BEAUVAIS, Yann. **Filmes de arquivo**. In: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo Ano 1 N° 1 Arquivo Nacional Setembro de 2004. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. P. 82-91.

qualquer estatuto de “ícone” - e uma consequente univocidade. Ele observa que Pelechian, ao submeter estas imagens a um “ritual circular” em torno da figura, aproxima-as de um “estatuto antropológico de imagens imemoriais”, deixando-as próximas a uma dimensão de “sonho”. Assim, a plurivocidade, que já está implicada no estatuto das “imagens de arquivo”, é amplificada pela estrutura de montagem desses filmes. Em *Nós*, filme posterior à *Princípio*, essa noção de imagens de um “fundo coletivo” que ganham esse estatuto “imemorial” é reforçada, pois o filme trata, em última instância, do povo armênio, e do resgate de sua memória, usando imagens de arquivo históricas que foram obtidas no *Arquivo central do Estado* e no *Estúdio de cinema documentário de Erevan* (capital da Armênia). Pelechian comenta sobre o seu processo de trabalho a partir desse filme:

Foi por ocasião do meu trabalho sobre o filme *Nous* [*Menk*, de 1969] que eu tive a certeza de que o meu interesse era outro, que a essência mesma e a ênfase principal da montagem residia para mim menos na reunião das cenas que na possibilidade de dissociá-las; não na sua justaposição, mas na sua separação. Pareceu-me claro de que o que me interessava, antes de tudo, não era reunir dois elementos de montagem, mas sobretudo separá-los, inserindo entre eles um terceiro, quinto, ou um décimo elemento⁶⁰.

Essa estrutura de montagem é aprofundada em filmes como *Nós* (1969) e *Nosso Século* (1982). Seu método de trabalho é chamado por muitos autores como “montagem à distância”, cujas origens, estão sem dúvida nas teorias de Eisenstein e da idéia de uma montagem em contraponto, que servem como ponto de partida, sendo redimensionadas. Pelechian amplia a idéia de uma “junção disjuntiva”, quando, ao invés de apenas juntar dois planos na montagem e buscar a significação que essa junção produziria, insere entre eles outros planos - estabelecendo junções, e provocando associações entre planos que se encontram “distantes” um do outro. Para Aumont, trata-se de uma montagem que privilegia uma “composição à distância”, afirmação endossada pelas palavras de Pelechian:

Diante de dois planos importantes, portadores de sentido, esforço-me não por compará-los ou confrontá-los, mas por criar uma distância entre eles. Não é pela justaposição de dois planos, mas por sua interação por meio de um grande número de elos que consigo exprimir a idéia ao máximo. (...) A expressividade torna-se mais intensa, e a capacidade informativa do filme adquire proporções colossais⁶¹.

⁶⁰ Cf. nota 23

⁶¹ *Apud* Aumont, 2004, p. 88. A citação encontra-se em PELECHIAN, 1992, p.97. Artigo: “*Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance*”. *Trafic* 2, p. 90-105.

Na montagem em contraponto, que é desenvolvida por Pelechian, o que importa é o deslocamento de sentidos que vão sendo efetuados. O uso de *falsos-raccords* e as repetições de planos implodem qualquer continuidade narrativa, mas oferecem ao espectador vínculos que vão criando outras relações entre as imagens. Em *Nous* há o redimensionamento de imagens históricas do povo armênio, colocadas em contraponto com outras imagens que lhe agregam sentidos. Em *Nosso século* (1982), o progresso da civilização é mostrado em diferentes momentos históricos, das invenções do início do século XX, à conquista do espaço. Pelechian busca revisar e dar novo sentido a essas experiências e o consegue de maneira poética e crítica, mantendo os seus princípios - tratar de temas coletivos e utilizar-se apenas de imagens e sons:

[Nos meus filmes], não há trabalho de ator; e (eles) não mostram destinos individuais. Trata-se do resultado de uma opção dramática e de uma mise-en-scène consciente. O filme se baseia para sua estrutura composicional em um princípio preciso: na montagem audiovisual sem qualquer comentário verbal (id.).

Os filmes experimentais e o disjuntivo

Do final dos anos 50 aos anos sessenta, temos diversos cineastas e artistas ligados ao cine experimental, trabalhando com uma outra lógica de montagem e de narrativa, tendo nos filmes de *found-footage* exemplos diferentes e precisos dessa transformação.

Em Grifi e Baruchello (*La verifica incerta*, 1965), há uma desconstrução da narrativa em que os *falsos-raccords* e a justaposição de planos com mesma temática ou ação de diferentes filmes, denunciam os clichês hollywoodianos. É uma estratégia usada também por Conner (em *A Movie*, 1958), e que Mathias Muller empregará em *Home Stories* (1990), utilizando sequências de filmes dos anos 50 e 60. Há ainda no filme de Conner, especialmente, essa referência aos filmes pioneiros de Cornell (anos 30), em que a operação de montagem é feita seguindo o modelo das colagens dadaístas, juntando fragmentos aleatórios de forma crítica e irônica.

Conner, em *Report* (1967) aproxima-se de outras experimentações da vanguarda da época, usando procedimentos como a flicagem, a tela preta e o *loop*, que agregam um caráter sensorial às imagens, em contraposição às imagens do assassinato de Kennedy, ora vistas, ora não-mostradas. Estes elementos, assim como a faixa de som, que é independente das imagens são usados de forma estrutural. O modo como são organizados os sons e as imagens, formam uma estrutura, capaz de produzir sentido, e

de afetar a nossa percepção daqueles acontecimentos históricos. O som e as imagens, principalmente na primeira metade do filme, têm autonomia, e usados em contraponto criam hiatos entre si, e tornam-se imagens (sonoras, visuais) potentes e passíveis de serem redimensionadas pelo espectador, através do pensamento e das relações mentais que estabelecemos. Se há na segunda parte do filme, algumas justaposições de imagens, que criam associações diretas, como nos filmes citados acima, o conjunto do filme suscita esse redimensionamento daquele acontecimento (a morte de Kennedy), passando de seu luto, à crítica ao *way of life* americano e o poder do *mass-media*.

O método de Conner, aproxima-se nesse sentido aos procedimentos de Godard, de *Ici et ailleurs*, onde a justaposição de imagens cria hiatos, como já vimos. E onde as imagens sonoras e visuais, também têm autonomia, não criando associações diretas (metafóricas), mas tornando-se signos puros.

Os métodos de Godard, empregados em *Ici et ailleurs*, em especial o uso de várias imagens simultâneas em um mesmo quadro (com o uso da tecnologia do vídeo), remetem a multiplicidade espaço-temporal que vai ser característica de muitas obras em vídeo e videoarte, exploradas por artistas como Nam June Paik (entre muitos outros), e Sandra Kogut, que em *Parabolic People* (1991), faz uma obra polissêmica, tratando das diferenças culturais entre os povos e fazendo também uma crítica à TV.

Como em todos os autores citados acima, em Pelechian é através da montagem que as imagens ganham “significações” - a lição de Eisenstein. No entanto, as relações entre as imagens são “distantes”. Temos um cinema que se propõe a redimensionar experiências históricas, experiências coletivas, mas cuja marca é a plurivocidade das imagens utilizadas. Seu método, de contraponto, só se revela no decorrer do filme. E as imagens, vão ganhando sentido pelo “pensamento”. Não é o soco de Eisenstein, mas há a mediação pelo pensamento, um pensamento visual, próximo aos hiatos de Godard, na medida em que há uma construção de sentido que se dá pela escolha das imagens e de sua organização. Pode haver o conflito entre imagens distantes, mas sempre produzindo novas imagens, novos sentidos por sua relação e pela percepção do espectador.

Os procedimentos disjuntivos operados na montagem, e as disjunções entre a imagem e a palavra, e entre imagens ou sequencias de imagens, geram narrativas marcadas pela descontinuidade. Esses procedimentos disjuntivos caracterizam os filmes

do cinema moderno, como também filmes experimentais, na medida em que buscam uma desconstrução da narrativa, e refletem uma nova função da montagem onde as imagens não se conectam mais umas com as outras, e onde os cortes são irracionais e incomensuráveis. A nova imagem do cinema pós-guerra, não se contenta mais em representar o mundo de forma autoritária. O cinema moderno, o cine experimental e a videoarte, trazem a experiência de um outro cinema, sem a *mis-en-scène* da dramaturgia clássica, sem o campo-contracampo. Um cinema que anuncia como verdade, a verdade do cinema (como anuncia Rouch) ou a verdade do tempo (Proust). Ou os dois juntos. O cinematógrafo, a aventura da percepção. Um cinema do encontro, um cinema do pensamento.

Em *Ici et ailleurs* temos um procedimento disjuntivo na organização das imagens que aparece nesse intervalo *cavado* entre as imagens, que ao invés de conflitos que gerem conceitos, trazem um distanciamento do espectador, abrindo para um pensamento que cruze experiências, idéias, discursos e forme seus significados. Godard tem o fascínio da palavra, tem o gosto pela pedagogia, nesse viés que lida com a reflexão, e com a auto-reflexão sobre a imagem e o cinema.

Nos filmes de *found-footage*, de Bruce Conner e de Grifi citados, há um procedimento disjuntivo que implica na desconstrução da narrativa e na descontinuidade espacial e temporal, que através dos *falsos-raccords*, traz também essa reflexão para o espectador, sobre o filme, sobre os clichês e a auto-reflexão sobre o filme em si.

O disjuntivo tem a ver com as descontinuidades de espaço e tempo em uma narrativa. Mas traz também uma outra lógica de pensamento, não-racional, não-causal.

A disjunção ocorre pela não-ligação entre as imagens, entre imagens justapostas. Mas uma função disjuntiva corresponde também ao que afirmamos em relação ao *haikai* e aos ideogramas, em uma forma *paratática* de organizar as imagens, sem subordinação. Nesse sentido, a disjunção não se situa ou não se define apenas pela descontinuidade que provoca ou pode provocar, mas pela simultaneidade, a exemplo do que ocorre com a figura do assíndeto em relação à linguagem verbal, evocando uma simultaneidade de ações em uma mesma frase, ações que não se subordinam umas as outras.

No cinema, esse procedimento disjuntivo que opera na organização das imagens, em analogia com a estrutura em parataxe da poesia e dos *haikais*, consiste na

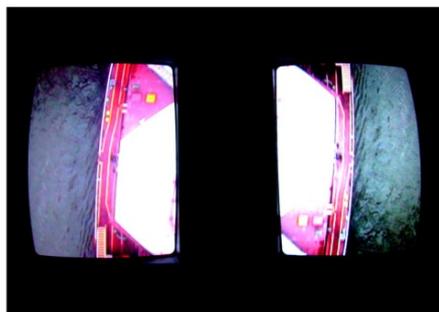
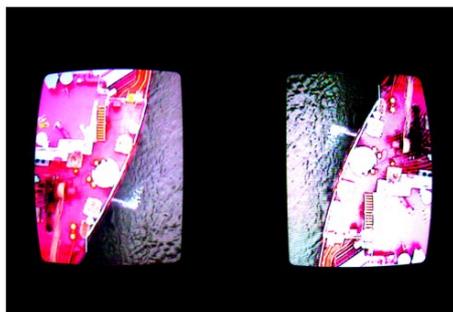
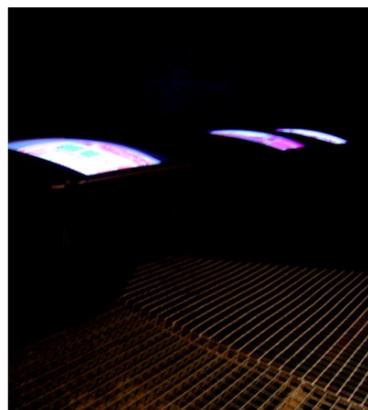
justaposição de duas ou mais imagens, ou de séries de imagens que operam e criam significados, não pelo conflito ou pela oposição, mas pelo contraponto, abrindo novos significados (poéticos, visuais, mentais) ou retrabalhando, reconfigurando esses significados pelos contrapontos e associações que provoca. A diferença em relação à montagem dialética de Eisenstein, por exemplo, é que neste método a organicidade dessas imagens era fundamental, pois era necessário que elas evocassem um sentido e um significado unívocos, sem ambigüidades. Com a disjunção, com o contraponto entre as imagens, opera uma simultaneidade, uma circularidade que excede a significação.

Pelechian aponta essa diferença em relação à Eisenstein. Seu método de montagem, tributário de Eisenstein, ultrapassa esse modelo unívoco no trabalho da montagem. A colocação das imagens e séries de imagens em contraponto, a montagem circular-espiralada, que muda o contexto de cada imagem e muda conseqüentemente seus significados, busca um deslocamento de sentido, e não a precisão destes sentidos.

Nesses exemplos, os métodos disjuntivos desfazem-se da “sintaxe” de um cinema narrativo convencional, de sua lógica e de sua subjetivação. O intervalo que é gerado entre as imagens, ou seu excesso, ultrapassa, excede o modelo de representação.

Entrelugar

video, 3 min., cor, 2007



Sometimes you just stop

DANIELLE VAN VREE, 2003.

Performance/videoinstalação, circuito fechado.

**Pas de deux**

DANIELLE VAN VREE, 2003.

02 canais, projeção simultânea.

Heaven and earth (Céu e terra)

BILL VIOLA, 1992

2 canais, cor e p/b, s/som,

Nantes triptych

BILL VIOLA, 1982

Videoinstalação, 03 canais, 29:46 min



3.4 Em dois tempos: videoinstalação, tempo e disjunção

Palavra proibida é paradoxal. Se a experiência que a videoinstalação proporciona, está determinada por múltiplas projeções, ela também é marcada pela simultaneidade temporal, através das várias imagens, vários tempos e espaços que são percebidos durante o percorrer ou o contemplar da instalação.

Esses tempos simultâneos são tempos que divergem. Entre a narração, a descrição dos espaços vazios e as múltiplas projeções há um tempo que se instala. Entre os movimentos instáveis e circulares da câmera e da montagem, entre o móvel que gira e entre o pano que balança recebendo a imagem, nesse intervalo da percepção, há um tempo que se instaura em nossa experiência.

Podemos pensar a partir de *Palavra proibida* na idéia de uma disjunção temporal: simultaneidade de vários tempos e vários ritmos.

Há outras instalações que trabalham com a simultaneidade, como já citamos (*Já não há + tempo*, *Cronovideografias*, *Quedas*, *Luminescências*), mas é *Entrelugar* (2007) a obra mais significativa quanto aos seus aspectos disjuntivos⁶². O vídeo foi montado a partir de uma imagem gravada em 2006 durante a realização do documentário *Olhares da cidade*: uma tomada feita com a câmera de topo, em um ângulo de 90°, de um barco passando ao longo do rio Guaíba.

A concepção da instalação surgiu após o convite para participar de uma exposição na Galeria Lunara, e após a visita ao espaço. Sendo as imagens escolhidas e o vídeo montado especialmente para essa exposição.

Há duas relações (ou mais) que se cruzam nesse processo. O lugar da instalação, o espaço físico: trata-se de uma sala da antiga usina do gasômetro, onde fica uma tremonha (algo como um funil por onde escoava-se o carvão), e que na atual configuração do espaço como centro cultural, recebeu um chão improvisado feito em grades de metal, que nos proporciona uma experiência física de instabilidade (o chão balança ao caminhar). E o espaço de exposição é um lugar de trânsito, um local de passagem para chegar a outras salas do mesmo andar.

⁶² A exposição **Conjuntos (3)** faz parte de um projeto da Coordenação de Cinema e vídeo da Prefeitura de Porto Alegre, e teve como participantes convidados Fernando Bakos, Mariane Rotter, Tiago Giora e André Venzon.

A partir deste lugar e desta situação onde há instabilidade e transitoriedade, o primeiro desejo que tive foi de colocar televisores com as imagens abaixo do chão, para que as pessoas circulassem e vissem as imagens a seus pés. O que não foi possível por questões estruturais. Mas a idéia permaneceu e com outras visitas feitas ao longo do processo de criação do trabalho, surgiu como solução o uso de televisores sobre as grades, colocados no chão com a tela virada para cima. Por fim, dispomos na sala quatro televisores, agrupados dois a dois.

A instalação remete-se também a um outro lugar: o espaço da cidade e o entorno da Usina, que se encontra às margens do Rio Guaíba. Dependendo do ponto em que nos encontramos no interior da usina, se ouve o barulho das águas e outros sons característicos do rio, como o ruído dos barcos e lanchas. Das suas janelas ou de seu terraço podemos também ver o rio, o que é possível também em um pequeno espaço contíguo a galeria onde expomos. Dali, podemos ver a ponte, ao longe, de onde foram filmadas as imagens do vídeo.

As imagens escolhidas tinham tudo a ver com aquele lugar: com o lugar físico, onde poderiam ser vistas de cima para baixo, com os televisores no chão; com a cidade e o rio, presentes na imagem dos barcos que passam sob a ponte e apitam.

Em relação à montagem, a imagem escolhida era composta por um único plano que descrevia o momento da passagem de um barco sob a ponte. Não havia escolha a ser feita, a não ser determinar o ponto de início e fim, o intervalo que haveria entre a sua passagem e a sua espera. O trabalho consistiu em criar dois dípticos. Montar as imagens, para que funcionassem em conjunto, criando um ritmo e uma polaridade entre si. Foram editados dois vídeos a partir de um mesmo fragmento da imagem, um para cada díptico, tendo cada um deles a imagem invertida simetricamente. Os sons foram especialmente editados para criar um efeito a partir de sua disposição na sala: seis canais onde havia variação entre sons ambientes de águas em movimento, e um som que ecoava do centro da sala em um volume mais alto, e em um intervalo de tempo maior, com o apito inconfundível do barco.

Nos televisores, colocados dois a dois no chão, o barco desliza vagarosamente pelo canto do quadro, tomando sua superfície. No televisor ao lado, colado a este vemos a mesma imagem vinda em sentido oposto, num fluxo constante.

O que mais nos impressionou, foi o fato de as pessoas, durante a exposição, pararem em frente às tevês, de pé, e ficarem ali por um longo tempo contemplando as imagens, apesar de o vídeo ser bastante curto. Além das imagens, os sons repercutiam e reverberavam por toda sala.

Em *Entrelugar* há essa confrontação entre a imagem e o espaço do entorno, como que buscando esse jogo entre um real e um virtual, ou entre presença e memória. Mas um jogo sutil e superficial. Como em *Transposições* (2003), realizado durante o II Multiplex, no Instituto Goethe, em que fizemos uma projeção na rua (do vídeo *Pedras*) que buscava transpor a experiência de um espaço contíguo, potencializando-o e duplicando-o.

O *entrelugar* nos inspirou vários significados, conforme algumas anotações feitas na época da exposição:

Entrelugar: lugar-de-passagem, efêmero e transitório. Lugar da passagem e do encontro de outros lugares. Lugar do encontro entre a imagem (projetada), a imagem da memória e a nossa percepção (do espaço). Jogo entre o dentro e o fora: transposição. Fluxo (do tempo e da imagem) que desestabiliza a nossa percepção habitual. Lugar do *entretempo*.

Ter um barco navegando aos nossos pés. Ouvir o som das águas em volta. Lidar com esse tempo incomensurável que nos atinge, com suas duplas direções que criam esses circuitos.

Entretempo. Nos lugares e entre os lugares aparece o tempo. No espaço vazio aparece o tempo. Acontecimento. Visual. Sonoro.

Enfim, o *entrelugar* diz do *entretempo*. Cada barco em seu fluxo contínuo, participa do seu contrário, como no *Yin-Yang*, formando com ele um único fluxo, um vai-vêm incessante, que faz parte da vida. Contrários que só tem sentido e só fazem sentido por existirem um em função do outro. Ritmo hipnótico, circular, cortado pelo acaso. Da imagem, do entretempo, acontecimento experienciado por nós, o apito evoca o lugar onde estamos, onde devemos estar, e inscreve-se no tempo – em um tempo que continua a passar.

As instalações, ao longo da história da videoarte, nos últimos 40 anos, apresentam diversas situações em que podemos apontar traços disjuntivos, nos interessando obras que remetam a uma coexistência de tempos, espaços, ou situações, ou que criem contrapontos que efetuem deslocamentos de significados.

Um dos procedimentos bastante difundidos nas obras contemporâneas é o uso de duplas ou até múltiplas projeções. No entanto, nem sempre, esses procedimentos remetem a um aspecto disjuntivo, pois a dupla projeção é às vezes desnecessária ou redundante, criando conexões entre as imagens que surgiriam da mesma forma através da montagem de um único canal de vídeo. Veremos alguns exemplos.

Shirin Neshat é uma artista contemporânea, que trabalha com instalações, especialmente entre 2000/2004, onde gosta de contrapor duas situações. Em *Passage* (2001), um dos filmes mostra uma paisagem rochosa, onde uma menina se ajoelha frente a um monte de pedras. Ao longe, vemos a procissão de um funeral que se aproxima, com as mulheres muçulmanas trajando roupas negras. Em uma projeção separada (uma segunda projeção, segundo filme), há apenas um grupo de mulheres ajoelhadas. Entre uma projeção e outra, opostas na sala, as imagens alternam-se, descrevendo o mesmo acontecimento. Se em um filme a imagem está parada, no outro a situação se desenrola - como se houvessem dois pontos de vistas. A narrativa segue e as projeções se alternam, até que em certo momento, o caminho de rochas se inflama e vemos uma fumaça negra tomando conta do vasto céu. A dupla projeção, em Neshat, e especialmente nesse filme, aponta para uma apropriação muito particular do procedimento de montagem paralela, utilizado no cinema clássico. Através da instalação, ela constrói duas narrativas paralelas, que a princípio podem mostrar-se desconectadas, mas que ao final produzem uma convergência entre suas ações e conseqüentemente entre os espaços em que se realizam. A descontinuidade que se apresenta entre as duas projeções, estabelece uma experiência corporal, que faz com que nossa atenção seja solicitada constantemente. E há sempre uma ambigüidade e um deslocamento de significados do que estamos vendo. Nos filmes de Neshat, é comum a estrutura do filme (e as duas projeções) remeter a uma reflexão sobre aspectos contraditórios ou mesmo às polaridades que afetam a vida cotidiana, tal como o tratamento diferenciado dado pelas convenções religiosas ao homem e a mulher iraniana, que tem direitos diferentes.

Há ainda outros artistas que trabalham com videoinstalações, buscando contrapor certas situações temporais. Um deles é Laercio Redondo, cuja obra *Kidnapping images* (2001), apresenta dois vídeos projetados simultaneamente em uma mesma sala, em paredes opostas. Na instalação, vemos fragmentos de um vídeo de 60 minutos, editado a partir de alguns filmes em super-8, feitos por sua irmã, já falecida, durante os anos 70. Este mesmo filme, editado, foi mostrado para a sua família, sendo a exibição gravada por uma câmera escondida e com enquadramento frontal. Na instalação Laercio exhibe fragmentos do primeiro vídeo, onde vemos sua irmã dançando com o pai e na projeção oposta, as imagens atuais da família assistindo. O objetivo principal de Laercio não é a sobreposição temporal, ou a simples confrontação de dois tempos, dois momentos de sua história, e sim as relações entre o público e o privado, mas, o procedimento utilizado remete também a uma percepção de tempos sobrepostos. Em Laercio, não há uma disjunção entre esses tempos, que podem perfeitamente coexistir. Se nos trabalhos acima citados, busca-se uma perturbação de nossa apreensão de um tempo lógico, na obra de Laercio, o universo temporal remete a um trabalho de memória, que pode ressignificar essas imagens.

No campo da videoarte, podemos citar a obra de Dan Graham, um dos primeiros artistas a explorarem instalações utilizando-se de projeções de vídeo com uma câmera em circuito fechado. Em *Present Continuous Past*, (1974), ele cria um dispositivo onde o espectador experimenta a percepção de sua própria imagem em espelhos colocados em uma sala, onde simultaneamente também estão monitores, em uma das paredes, onde o espectador pode ver sua imagem gravada ao vivo e projetada com um *delay* de 8, 16 e 24 segundos. Nesse trabalho Graham confronta o espectador em uma experiência temporal que provoca estranhamento: vê a sua própria imagem em tempo “real” nos espelhos, e ao mesmo tempo, nos monitores - imagens suas sendo mostradas simultaneamente em momentos diferentes, com gestos diferentes, confundindo presente e passado, antes e depois.

Na arte contemporânea, podemos citar o trabalho da artista holandesa Danielle Van Vree, que em algumas videoinstalações trabalha também com a experiência “perturbadora” de um tempo simultâneo e desconexo, que rompe com nossa percepção cronológica do tempo. Em *Sometimes you just stop*, uma performance com vídeo realizada em 2003, vemos a artista deitada no chão da sala de exposição, imóvel. Além desta situação, o público a sua volta é confrontado a uma projeção, que é feita em uma

parede próxima no mesmo espaço em que está a artista. Na projeção, há uma câmera em circuito fechado, mostrando a sala em tempo real, enquadrando fixamente a artista deitada e os espectadores à sua volta, com tudo o que acontece naquele momento. Mas ao mesmo tempo, é possível ver uma imagem sobreposta e simultânea da própria artista circulando pela sala, em uma imagem pré-gravada. A instalação resume-se a essa dupla percepção: presente-passado, como em Graham, ou presente-futuro, já que sua imagem “fantasmática”, está em um outro tempo... É através de um dispositivo criado através da instalação e do vídeo, que a artista produz essa percepção e uma disjunção entre dois tempos.

Em outra obra, *Pas de Deux*, de 2003, uma videoinstalação de dois canais, feita em 35mm e passada para vídeo, Danielle cria uma estrutura, através da qual pelos enquadramentos e movimentos de câmera, a narrativa funciona e produz um tempo “duplo” e divergente. No filme, dois homens deitados, lado a lado, com roupas parecidas, dividem uma pequena cama. Um deles levanta-se, dá uma volta pela sala e volta a deitar-se no mesmo lugar. No outro filme, repete-se a mesma cena peculiar, o mesmo lugar, mesma cama, os mesmos gestos e a mesma ação, só que realizada pelo outro homem. É como se estivéssemos vendo a cena em um espelho, com os papéis trocados. O enquadramento dos dois filmes é levemente diferente, pois um deles utiliza um plano mais próximo (talvez para não dar essa idéia de espelho ou para que ela não fique redundante), mantendo essa atmosfera de mistério que é criada. Além disso, é o enquadramento que cria a diferença: a posição da câmera é a mesma nas duas sequências, mas a cama parece se inverter de um quadro para outro, fazendo com que as duas cenas mostrem os homens quase exatamente na mesma posição. O que aumenta esse mistério e nos hipnotiza, é também o movimento de câmera: nos dois filmes a câmera faz um movimento circular, lento e contínuo sobre a cena, acompanhando a ação, da esquerda para a direita. A projeção dupla nos dá, como na instalação de Graham, essa perturbação da percepção, provocando um forte estranhamento. Há uma sobreposição temporal, um *procedimento disjuntivo*, que não é o de uma disjunção negativa, como se apenas um daqueles fatos pudesse ter ocorrido ou estar ocorrendo, e o outro fosse “falso”. Temos a impressão de um desvio do tempo, de um tempo simultâneo, que remete aos impossíveis de Leibniz, e que veremos nos contos de Borges ou nos filmes de Resnais.

Há uma obra de Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor, de 1970*, em que há uma estratégia próxima a de Graham. Num pequeno e estreito corredor, vemos dois televisores ao fundo. Ao percorrer a sala, e nos aproximarmos dos televisores, vemos as duas imagens intrigantes e divergentes: em uma delas o mesmo corredor vazio, na outra, a imagem de alguém se distanciando – é uma câmera de segurança colocada na entrada do corredor, que registra nosso deslocamento, afastando-se. Dupla ação, dupla temporalidade: enquanto nos aproximamos, a imagem de nosso corpo se afasta, encontro impossível. A instalação mexe com nossa percepção habitual.

Podemos lembrar-nos de obras importantes da videoarte que trabalham com um contraponto entre a presença e a virtualidade da imagem, nessa correlação de tempos que cria um circuito. Das obras pioneiras de Rafael França, pioneiro da videoarte no Brasil, aos trabalhos de Bill Viola, um dos artistas mais reconhecidos nesse campo, nas últimas décadas.

Bill Viola em sua trajetória apresenta várias obras que exploram a questão da percepção e do envolvimento do espectador na obra e na imagem, como *He weeps for you* (1986), onde há uma pequena gota suspensa, prestes a cair, na qual podemos ver nosso reflexo invertido ao nos aproximarmos, reflexo que é projetado em uma imagem de grande dimensão. O cair da gota, sobre uma folha de metal tem seu ruído amplificado pela sala. A instalação trabalha com o tempo (a presença) e a sensorialidade, bem ao modo de Viola.

Há ainda outros trabalhos explorando a tripla projeção, como *Nantes Triptych* (1982) ou *Stations* (1994). E em *The reflecting pool* (1977-79), apesar de ser um vídeo *single-channel*, a obra cria situações onde expressa uma interrogação sobre o movimento (através da sua suspensão) e da exploração de tempos, que tomam direções aparentemente divergentes, entre o tempo presente da ação e o passado que se congela, ou entre o presente e uma nova mudança que se anuncia.

Na videoinstalação *Heaven and earth (Céu e terra, 1992)*, Viola trabalha com a justaposição de duas imagens. Obra delicada e sensível, onde o artista mostra imagens de uma velha senhora próxima da morte (sua mãe), contrapostas às imagens de um bebê recém-nascido (seu filho). A obra torna-se mais contundente ainda pela forma como é disposta a instalação, pelo fato das imagens serem mostradas em dois monitores colocados em uma estrutura vertical em forma de coluna, que vai do chão ao teto da sala de exposição (remetendo à linha que se forma entre céu e terra). À altura dos nossos

olhos ficam dois monitores (dois tubos de raios catódicos, de tevês antigas), colocados em posições invertidas, com as superfícies (de vidro e arredondadas) voltadas uma para a outra, e entre elas há um pequeno vão de alguns centímetros. Vemos no monitor de cima (que tem a tela voltada para baixo) a imagem do bebê; e no monitor de baixo (que tem a tela voltada para cima) a imagem da velha senhora. As duas imagens se fundem, uma refletida na superfície da outra.

Entre o céu e a terra há um vão, horizonte de luz, onde raios se cruzam no ar, no vazio de nosso olhar, onde as imagens se fundem, se encontram. Viola explora assim os dualismos: nascimento/ morte, corpo/ espírito, luz /escuridão, buscando ultrapassá-los. Duas polaridades, dois extremos da existência, duas fases de um ciclo, que se tocam e se comunicam como no símbolo do *yin-yang*, onde cada polaridade contém o germe de seu aspecto oposto.

Como vimos, algumas videoinstalações usam dispositivos que geram discontinuidades na nossa percepção, provocando estranhamentos em relação ao tempo ou ao espaço que habitamos. Assim o uso de câmeras em circuitos fechados, a inserção de *delays* na imagem, criam situações em que experimentamos um tempo desconexo, como aparece nas obras de Graham ou mais contemporaneamente nas duas obras de Van Vree citadas. Se uma delas é baseada em uma performance ao vivo, na outra há uma estrutura muito bem arquitetada que faz com que as ações que vemos duplamente, e que são repetitivas e lentas, nos provoquem um certo incômodo, até que possamos reconhecer a situação detalhadamente construída. Nesse filme, as ações são quase insignificantes, mas capazes de nos perturbar. E o vídeo funciona como um *loop*, em que os atores repetem várias vezes um mesmo ritual, sem finalidade ou motivação, sem desenlace. Diferentemente do que ocorre com o filme citado de Neshat.

Harun Farocki, cineasta alemão, realizou alguns trabalhos importantes usando a dupla projeção, entre eles Olho-Máquina (2001), abordando a gradual evolução das máquinas e sua utilização nas indústrias, que ocorre em paralelo com a eliminação do trabalho manual (e dos trabalhadores) nas fábricas. Para Farocki, a dupla projeção permite que convivam a sucessão e a simultaneidade das imagens, onde uma imagem pode entrar em relação tanto com a imagem seguinte, como com a imagem que está ao lado. Para ele, essa relação que se estabelece é como se fosse, por exemplo, a relação que ocorre entre os seis átomos de carbono que compõem o núcleo do benzeno (C_6H_6), e que estão sempre em um movimento constante (Farocki, 2004, p.209). Farocki afirma

que procura usar a dupla projeção, quando o tema ou o filme realmente o exija, e que de certo modo, o que é possível fazer com dois filmes assim exibidos, também seria possível de obter com a montagem em um único filme:

Me pareceu que tudo o que era possível fazer com duas fitas, também o era com uma, porém com duas era mais fácil realizar uma montagem flexível. Mais experimentação e menos certeza, evitando a univocidade sem cair na imprecisão. (id., p. 214).

A montagem flexível apontada por Farocki evita a univocidade e afirma uma ambivalência das imagens. Ambivalência que é comum em muitos trabalhos que realizo. De uma forma ou de outra, obras como *Já não há + tempo*, *Cronovideografias*, *Luminescências*, *Quedas*, *Palavra proibida* e *Entrelugar*, trabalham com duplas ou múltiplas projeções, com a simultaneidade de imagens, propondo também percepções múltiplas do tempo - tempos divergentes, dissociados da nossa percepção habitual do mundo. Através dessa estrutura dupla, os vídeos oferecem uma ambigüidade de sentidos e um deslocamento de significações habituais.

4.

A narrativa no cinema, no vídeo e na arte contemporânea: Filmes narrativos x não-narrativos

4.1 Imagens e narrativa na produção em vídeo de 1999/2008

Apesar de serem bastante heterogêneos, os vídeos que venho realizando de 1999 até hoje, apresentam alguns aspectos em comum. Vimos acima as relações desses vídeos com o tempo. Os primeiros trabalhos remetem ao movimento e suas variações, e evocam um tempo não-cronológico, um tempo percebido pelo ritmo de sua montagem e experimentado como um tempo fora dos eixos, desconexo. Em outros trabalhos, o espaço, fragmentado, desconectado, espaço vazio, é signo do tempo, e através da sua contemplação, percebemos o tempo em sua mudança contínua. São duas formas de experimentarmos o tempo, dois procedimentos de filmagem e de montagem diferentes.

Em relação à montagem, alguns vídeos trabalham com uma montagem rítmica baseada na justaposição de fragmentos, fazendo variar as suas durações, os movimentos dentro do quadro, trabalhando alternâncias e repetições. E usando ainda procedimentos como a sobreposição e fusão de imagens. Em outros vídeos trabalha-se a montagem, menos em função da métrica e do ritmo das imagens e mais em função de seu tema, de suas dominantes, formando séries ou criando contrapontos. Apresentam procedimentos disjuntivos, em que as imagens são justapostas e se associam de forma paratática, sem estarem conectadas umas às outras. Nesses vídeos a operação básica é o corte (*cut* ou corte seco), sem uso de fusões ou sobreposições de imagens.

A imagem as qualidades da imagem

Desde *Já não há + tempo*, os vídeos que venho realizando valorizam a “qualidade” da imagem, em seu aspecto plástico, e na sua sensorialidade. Há certo rigor com a captação da imagem, demonstrado nos cuidados com a luz, temperatura de cor, e composição (uso de ângulos ou enquadramentos). E há uma inclinação a registrar imagens que tenham um apelo sensorial, seja nas cores, nas formas, mas também nos sentidos que evocam, perturbam, nas forças que mobilizam.

Valoriza-se o aspecto visual, seus efeitos, sem que os significados que surjam estejam em primeiro lugar. Há em dois fragmentos de *Já não há + tempo* (a bicicleta e a menina correndo) em que é mostrado o grão da imagem, reforçando sua característica de imagem eletrônica, imagem-vídeo. A imagem sendo reflexiva de sua própria condição. Sem rejeitar a textura da imagem eletrônica e sua plasticidade, mesmo que ela aponte para uma “baixa definição”. Em outros vídeos, é comum a exploração das manchas, das luzes, de superfícies que criam interesse. Abstrações que remetem às

qualidades expressivas da imagem. Mas as imagens, assim como os sons, também provocam outras sensações (que não as sensações visuais). São sensações que mexem com a nossa percepção do tempo, do espaço e com as emoções.

O que nos interessa afirmar é que a produção de sentido das imagens, no cinema e no vídeo, passa pela experiência sensorial do espectador. Há um “*transbordamento da imagem, algo que foge à leitura, algo que está ali, na imagem, mas mais além de um discurso, ou de uma significação. Imagens indeterminadas.*”

Essa questão nos faz refletir sobre as narrativas, sobre o trabalho dos artistas e cineastas experimentais cuja obra ultrapassa a compreensão do cinema como “contar histórias”.

Em algumas videoinstalações, como *Palavra proibida*, como vimos a estrutura de montagem, que opera em contraponto, mostra imagens e sons autônomos, sem estarem subordinados um ao outro. É o que acontece também em *Cangaço*, onde ao invés da narração, é a música que se encontra em contraponto com as imagens. As imagens, tanto quanto os sons, apresentam-se a nós, e tem valor próprio.

Assim, desde *Canyons e Já não há + tempo*, há nesses trabalhos um foco na imagem, mais do que em qualquer articulação da linguagem ou qualquer discurso. Um investimento na experimentação, em trabalhar e descobrir as potencialidades da imagem-vídeo, suas tramas, suas texturas, suas possibilidades - que caracteriza em especial os primeiros vídeos realizados. Podemos destacar também seus movimentos e seus não-movimentos, os silêncios da imagem.

Narrativas mínimas

Na trajetória iniciada em 2000, é possível perceber uma relação com o real, com mundo e com o outro, que vai se adensando. Num primeiro momento, isto é apontado por uma busca de exprimir o tempo que flui através de imagens contemplativas, de planos fixos. Há um olhar descritivo, fundado na observação. E vão surgindo outros trabalhos e projetos em que há a necessidade de confrontar experiências, de trazer o lado humano, de encontrar outros sujeitos, entrevistá-los e dar-lhe voz. Do trabalho com o tempo e o espaço em *Palavra proibida* e em *Complexos Vazios*, deriva as experimentações de *Território sonoro*, um programa de rádio que trabalha com a paisagem sonora do parque harmonia e posteriormente em *Olhares da cidade*, um mosaico de personagens e lugares, que pensa as relações afetivas, políticas e sociais que

se estabelecem numa metrópole como Porto Alegre⁶³. O vídeo torna-se uma ferramenta com que passo a me relacionar com o entorno, e através do qual observo e descrevo as coisas que vejo (e que sinto). Essas imagens de *Canyons* e *Já não há + tempo* falam da cidade: dos tempos rápidos ou lentos, dos modos de vida, dos personagens particulares e anônimos que habitam uma metrópole. Nas imagens desses primeiros vídeos já aparecem essas experiências de observação, em que o estar ali, é sempre mediado pelo olhar da câmera, um olhar que se mantém sempre distante das situações, objetos, pessoas e lugares que estão sendo filmados. São as paisagens do centro da cidade (da avenida Borges de Medeiros) ou do Itaimbezinho em *Canyons*; são os lugares, a arquitetura, as paisagens, os retratos, e excepcionalmente, a entrevista com a avó em *Já não há + tempo*; as impressões visuais de viagens, as vistas tomadas da janela do ônibus em *Paysage-passage*; são as paisagens da beira de estrada, os campos e estradas de chão batido em *Cangaço*. Deixar o tempo surgir, deixar a imagem acontecer, buscar uma imagem singular, é o que vemos em *Maria*. Mostrar a casa ou a cidade, e o seu entorno, como reflexo de um personagem e de suas condições, o que o constrói, é visto em *Olhares da cidade*.

Em grande parte dessas imagens o espaço torna-se um signo do tempo, as descrições puras que buscam as singularidades dessas paisagens, remetendo à qualidade e à expressão ao invés da representação de um estado de coisas. Tal procedimento, só é possível pois a relação com o mundo (com a paisagem, com os objetos) é mediada pela câmera, mas vivenciada como experiência. Há nessas obras uma dimensão da experiência. Imagens mediadas pela experiência.

Todos esses vídeos, realizados em épocas diferentes, não apresentam um viés narrativo, tomando a narrativa em seu sentido amplo e mais comum, que é o de “contar histórias”, e mais do que tudo, tomando como modelo os princípios de Aristóteles: histórias que necessitam de um desenlace - com princípio, meio e fim. Histórias enfim, que determinam (ou são determinadas) por um modelo de acontecimento, que exige um

⁶³ *Complexos Vazios* e *Território Sonoro* foram realizados em conjunto com Claudia Paim e Luciano Zanette, com quem formo o Grupo POIS, desde 2003. Durante o **Fórum Social Mundial** realizado em Porto Alegre, em janeiro de 2005, *Território sonoro*, programa de rádio experimental, foi transmitido pela Rádio da Universidade (UFRGS) e pela Rádio do acampamento. O programa teve a participação do compositor James Correa em sua criação e edição. *Complexos vazios* foi realizado pelo grupo em 2004, e explora as relações entre os espaços institucionais dedicados a arte e os espaços da cidade, e os conceitos da palavra vazio. Foi exibido em vários eventos e espaços de arte institucionais e não-institucionais, durante os anos de 2004 e 2005. Faz parte da segunda coletânea de Vídeos bastardos, edição Porto Alegre.

espaço como palco das ações, um tempo como operador da sucessão, situações que se desenvolvem e criam sentido para o espectador.

No cinema, entendemos que as narrativas ultrapassaram esse modelo, tal como a literatura moderna. Mas há, em primeiro lugar, a necessidade de se resgatar outro conceito de narrativa, em que a narrativa clássica (e o contar histórias), seja apenas um modo possível. O problema está no fato de que ampliar este conceito de narrativa exige lidar com outro conceito de tempo e acontecimento.

Em nossos vídeos, se podemos falar de narrativas (ainda no sentido da narrativa clássica) trata-se de narrativas mínimas⁶⁴, de pequenos acontecimentos que são mostrados e se justapõem nesses vídeos. Como à senhora que espera o trem, o homem da bicicleta ou a menina correndo (de *Já não há + tempo*); a mulher que sobe as escadas em *Quedas*; o vulto de *Palavra proibida*. É em *Olhares da cidade*, que a narrativa se estrutura de forma elaborada, pois os personagens são mostrados em seu cotidiano, em ações e situações que são descritas, e que constroem a “história” de cada um deles. Narrativa documental (próxima da estrutura narrativa de muitos filmes documentais), essa estrutura é importante na dimensão do filme, que quer mostrar a relação de cada personagem com a cidade, mostrada nas imagens, mas também narrada por cada um deles, ao contar suas trajetórias. Ainda assim, *Olhares da cidade* tem em comum com esses outros vídeo o olhar descritivo, com a busca de imagens singulares da cidade e do entorno de cada personagem.

Sempre tive o entendimento de que nas narrativas desses vídeos, a imagem era mais importante do que a linguagem, ou do que a uma organização das imagens no filme. Não há neles a preocupação em trabalhar a continuidade narrativa ou uma sucessão ordenada.

⁶⁴ Kátia Maciel, no artigo **O cinema fora da moldura e as narrativas mínimas**, observa que o cinema sempre conviveu com um outro cinema que não narra, referindo-se aos artistas que sempre usaram estratégias de “narrar” diferentes das narrativas convencionais de filmes clássicos e dramáticos, flexionando este “modelo”. O foco do artigo são as *narrativas mínimas* que são utilizadas por artistas nas instalações contemporâneas, onde apresenta-se simplesmente uma imagem, como uma fotografia, e instaura-se a partir dela uma situação-filme. Este seria um caso típico, para a autora, da existência de uma narrativa mínima. No entanto, usamos o termo de modo mais amplo, referindo ao uso de quaisquer imagens narrativas dentro de um filme, mesmo não mostrando ações concatenadas ou desenvolvendo uma história ordenada. Ver o catálogo da exposição **Cinema Sim: narrativas e projeções (Ensaio e reflexões), organizado pela autora**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

Havia, com as primeiras videoinstalações, uma dificuldade em responder as interrogações que surgiam sobre esses trabalhos, do caráter formalista, o fato de não serem narrativos, sendo colocados sempre em oposição ao “cinema”, à forma cinema convencional. Aos poucos, as perguntas foram sendo respondidas na prática.

Há de se pensar em uma nova relação entre a imagem e a realidade, ou entre imagem e o real. Não sendo a imagem apenas uma representação do mundo, uma cópia do mundo real, presença de uma ausência (origem da imagem como máscara mortuária), podemos entender o cinema como outro mundo (dentro do mundo), como produtor de realidade. Mesmo que a entendamos como simulacro, como uma imagem sem modelo, sem semelhança. Deleuze ao tratar desse assunto, e fazer a crítica da semiologia que tenta “reduzir” o cinema a um conjunto de enunciados e a uma linguagem discursiva, nos fala de um enunciável, uma qualidade ou aspecto da imagem que é anterior à sua constituição como discurso, em seu uso pela linguagem. Logo, ao abordar mais a fundo a questão da narrativa, entenderemos melhor como a imagem e a narrativa se constituem, antes de constituírem esse discurso ou esse enunciado.

Tendo a imagem estas qualidades (pré-verbais, pré-significantes), a nossa percepção subjetiva frente ao cinema pode se dar por outros caminhos, que não o da compreensão racional, das significações. E sim pelo sensorial, pela intuição, por uma outra forma de subjetivação e de relação com as imagens.

Nesse sentido, a aproximação com o vídeo e o cinema feita pelos artistas mais ligados às artes plásticas e visuais ou à música, numa (ampla) história do cinema, que compreenda o cine experimental e a videoarte, nos mostra como, efetivamente, o cinema alcança uma relação sensorial com o espectador, uma relação mais intuitiva e menos racional, mas que ao mesmo tempo, possa forçar o pensamento. Tal como nas formulações de Artaud, e de Eisenstein, que da montagem de atrações formulada nos primeiros filmes à montagem intelectual, sempre percebeu a importância de um pensamento sensorial, que atingisse o espectador emocional e corporalmente e ao mesmo tempo o fizesse pensar através do conflito entre as imagens. Não é à toa, que tenhamos nos escritos de Eisenstein uma preocupação constante com as questões estéticas e formais, elaboradas de modo sem precedente em seu aprofundamento das relações e implicações relativas ao quadro ou a montagem. Para Eisenstein, como para os demais cineastas russos ligados ao construtivismo, e mesmo para Godard anos depois, o papel revolucionário do cinema na sociedade, não poderia resumir-se ao

conteúdo revolucionário (que perpassa todos os seus filmes), mas deveria constituir-se na revolução da linguagem e dos meios do cinema, ou seja, era necessário também uma revolução estética. A revolução socialista é o sentido óbvio de todos filmes de Eisenstein (como afirma Barthes), e o limite de seu cinema está na construção de uma verdade monológica, da construção de um discurso que não dá margem às interpretações. Mas seu cinema e seus escritos nos trazem questões importantes, acerca das questões estéticas, das noções de montagem, de ritmo, da montagem no interior do quadro. E há o patético, a força de suas imagens, que ultrapassa o discurso.

De qualquer forma, essa valorização da imagem, não significa que as narrativas não façam parte de meus trabalhos. Compreendo a narrativa em seu aspecto intrínseco à imagem, no sentido de que há imagens que comportam narrativas, que descrevem uma ação, situação, ou nos mostram algum acontecimento. A narrativa está ligada ao acontecimento, considerado em toda sua potencialidade. No entanto, em meus trabalhos, com a exceção de *Olhares da Cidade* e alguns trabalhos documentais, o que aparece são essas pequenas narrativas, narrativas mínimas que se mostram em trabalhos que valorizam mais a imagem e a criação de sentidos por uma via não discursiva. O que não aparece nestes trabalhos é as narrativas lineares e ordenadas pela sucessão e por uma causalidade entre ações e situações, histórias e situações marcadas por uma articulação de tempos e espaços que tendem para um desfecho, para uma significação fechada. No cinema contemporâneo e na arte contemporânea, as obras se caracterizam por uma ausência da *mis-en-scène* e de uma montagem orgânica, onde o tempo é o grande transformador da linguagem do cinema e do vídeo. São outras verdades, é uma outra relação com a narrativa, que dá espaço às fabulações, à indiscernibilidade entre atual e virtual, a captação (criação) pelo olhar da câmera e pela montagem de um mundo em devir, de uma relação com o outro, aberta as ambiguidades e transformações do real. Por isso, hoje estão cada vez mais próximos o cinema, o documentário e a arte contemporânea. Aproximação facilitada pelas transformações técnicas que disponibilizam câmeras e equipamentos mais leves, com mais qualidade de captação da imagem e do som e com custos acessíveis. Aproximação que se dá, dessa forma, pela concorrência de métodos de trabalho, como o uso de dispositivos narrativos e conceituais, pela relação com o outro, como no documentário. E pela formação de novas subjetividades.

Essa valorização da imagem em meus trabalhos pode ser entendida sob mais de um aspecto. É um trabalho com a imagem, independente do relato ou da constituição de uma narrativa linear. Mas há a descrição do movimento, descrição dos lugares e o tempo, a estruturação do tempo nesses vídeos que sempre remeteram a um tempo não-cronológico, um não-tempo caracterizado por uma perturbação do tempo, pela simultaneidade, pelos movimentos que se desprendem da ação, da sucessão. Tempos que se repetem e se sobrepõem (*Já não há + tempo*, *No tempo*, *Cronovideografias e Quedas*). Dos trabalhos que tenho realizado, apenas em *Olhares da Cidade* podemos falar de uma estratégia narrativa que comporta um desenvolvimento mais organizado dos personagens e das situações apresentadas.

Há também, a valorização da plasticidade da imagem, e nesse sentido, desde *Já não há + tempo*, isso pode ser observado na composição das imagens (das formas e linhas interiores ao quadro), no tratamento digital da imagem (cores, tons, luzes, brilho e contraste) que ocorre em muitos casos (em *Já não há + tempo*, *Cronovideografias, e Maria*), e ainda com o uso alguns recursos na captação das imagens (como o uso de imagens texturadas, em tom sépia, imagens desfocadas), e na montagem (uso de fusões e sobreposições) - recursos que buscam a expressividade plástica da imagem e também a percepção sensorial. Na montagem, destaca-se também a questão do ritmo, que é importante nesses trabalhos e faz com que as narrativas sejam também fluidas, favorecendo uma percepção mais sensorial das imagens.

Estes são alguns pontos, que indicam de início essa tendência a valorizar os aspectos imagéticos em detrimento do aspecto narrativo. Na medida em que as narrativas tradicionais do cinema impõem um mecanismo psicológico de identificação do espectador com o filme, como vimos acima, os vídeos que venho realizando e as videoinstalações servem como exemplo de obras em que, ao invés dessa identificação psicológica, busca-se a constituição de uma experiência mais sensorial com a imagem, experiência que se dá no corpo, e se prolonga no corpo através de sensações visuais, auditivas, e táteis. O que é intensificado na videoinstalação, através da criação de um outro espaço-tempo a que a experiência é submetida, um outro dispositivo que difere da forma cinema convencional (a sala escura e todo mecanismo psicológico e ideológico que suscita), na medida em que solicita uma outra participação do espectador, não apenas uma participação psicológica.

Há uma expressividade no trabalho com as imagens que se apresenta de forma diferente ao longo de vários vídeos, mas de forma mais “consciente” em *Palavra proibida*, *Cangaço* e principalmente em *Maria*. São imagens descritivas de paisagens, interiores e outros lugares, em planos longos que estimulam um olhar contemplativo, afetivo. Imagens com tempo, cujas durações nos fazem “sentir” o tempo. O tempo é o que transforma as narrativas, e transforma o cinema, na medida em que esses filmes já não são mais caracterizados pelo tempo sucessivo, ordenado, e as imagens já não se encadeiam umas com as outras através de cortes que mantém a continuidade temporal-espacial, rompe-se com os vínculos sensório-motores com os quais as percepções se prolongam em uma ação ou situação, rompendo com um desenvolvimento lógico causal (entre ação e reação). Essas narrativas caracterizam-se, como em *Palavra proibida*, por cortes disjuntivos. Cortes que não remetem a um encadeamento entre as imagens, entre uma imagem e sua imagem subsequente, determinando essa linearidade ordenada, e que não se especificam num todo de sentido - o todo do filme. O sentido provocado por estes trabalhos, não é um sentido unívoco, são narrativas “abertas”, que possibilitam, tanto pela sua sensorialidade, como pelos encadeamentos e re-encadeamentos executados e disjuntivos, uma diversidade de associações e interpretações.

As imagens em *Maria*, por exemplo, estão determinadas por um enquadramento afetivo, planos próximos, pequenos detalhes e particularidades que não vemos em nossa percepção habitual das coisas. Em *Maria*, vemos o espaço vazio, “sentimos” a presença da luz e do ar. O tempo que se produz é um tempo desconexo, multifacetado, em que as imagens se (re) encadeiam sem lógica ou racionalidade e sim pela sua potência.

Esse trabalho com a imagem se relaciona à expressão, às qualidades próprias da imagem, aos sentidos que ela pode criar, a afetos e perceptos que ela constitui. Nesses vídeos o que se produzem são narrativas afetivas ou sensoriais, narrativas da palavra, da paisagem, da presença invisível. E poderíamos observá-las sob dois aspectos. Ou entendendo que são narrativas mínimas, pequenos acontecimentos que são apresentados e descritos nos vídeos, sem encadeamentos maiores que levem a um desenlace em seu final, sem intrigas ou desenvolvimento dramático das situações. Ou são narrativas mínimas, como entendemos as narrativas do primeiro cinema (*early films*), tais como os acontecimentos descritos nos filmes de Lumière (a saída da fábrica, a chegada à estação de trem), e em outros filmes do cinema experimental, em que se constituem tão somente blocos de espaço-tempo.

4.2 Filme narrativo: o cinema e seus dispositivos

A maioria das teorias sobre o cinema aborda apenas a “*forma cinema*” dominante, aquela baseada no modelo industrial, que é sustentada desde os anos de 1900/1910 pelas grandes corporações e segundo seus interesses econômicos. Cinema rigidamente codificado em sua estrutura narrativa e em sua linguagem, e que tem seu dispositivo baseado na impressão de realidade⁶⁵.

Hugo Mauerhofer aborda na década de 60, as mudanças psicológicas que acompanham a ida ao cinema – à *sala escura*. O que ele denomina de *situação cinema* é o “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva” (In. Xavier, 1983, p. 375). Qualquer distúrbio visual ou sonoro perturbaria a experiência proporcionada na sala de cinema. A entrega à imaginação, à vivência das emoções suscitadas pelo filme e a passividade voluntária com que o espectador aceita tal experiência, são as características principais da situação cinema. O autor a descreve como aquela na qual o “espectador entrega-se voluntária e passivamente à ação que se desenrola na tela e à sua interpretação acrítica conforme lhe dita seu inconsciente” (Id., p. 378). Jean-Louis Baudry, num texto clássico do início dos anos 70 e que inspirou grandes debates no campo ideológico, hoje já datados, é crítico severo de um cinema de representação, e apontava para um fenômeno de desconstrução desse próprio cinema. Ele relaciona o cinema e seu dispositivo com as teorias de Freud e com o mito da caverna de Platão. Nessa perspectiva, os efeitos ideológicos produzidos pelo aparato técnico do cinema, a sala escura e a perspectiva do olhar monocular

⁶⁵ André Parente denomina esse cinema devidamente codificado como “forma-cinema”, aludindo aos termos existentes de “modelo-representativo-institucional”, utilizado por outros autores. Assim ele o define: “Portanto, o cinema convencional, que doravante chamaremos de “Forma Cinema”, é apenas uma forma particular de cinema que se tornou hegemônica, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente. Trata-se de um modelo de representação: “forma narrativa-representativa-industrial” (N.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman), “modelo-representativo-institucional” (M.R.I. termo empregado por Noël Burch), “estética da transparência” (termo utilizado por Ismail Xavier). O cinema, enquanto sistema de representação, não nasce com sua invenção técnica, pois leva algo em torno de uma década para se cristalizar e se fixar como modelo. O cinema é, a exemplo do livro contemporâneo, um dispositivo complexo que envolve aspectos arquitetônicos, técnicos e discursivos” (2007, p.04-05)

adotada pela câmera, estão ligados ao que se convencionou chamar de impressão de realidade⁶⁶.

Segundo Paulo F. Monteiro, em artigo sobre as fenomenologias do cinema, a impressão de realidade combinaria dois aspectos: o *efeito de real* e *efeito de realidade*. Este remonta à tradição da pintura figurativa ocidental e seus códigos de representação, e é produzido por uma tecnologia baseada em códigos pictóricos específicos, como a perspectiva *artificialis*. Já o *efeito de real*

é o que permite a transformação da representação em ficção, pela inscrição, na própria economia figurativa da representação, de um lugar destinado a ser ocupado pelo espectador. No primeiro caso, o que está em causa é, principalmente, a natureza geométrica da imagem, no segundo, a sua eficácia cênica e dramática. (Monteiro, 1993, p. 15).

Eficácia dramática, que conforme Christian Metz, teórico ligado à semiologia, é causada pela *diegese* (mundo representado, baseado na verossimilhança), através do universo ficcional que é criado no filme. Conforme Arlindo Machado, que segue a mesma visão de Metz, no cinema

a impressão de realidade resulta da combinação do dispositivo da caverna (imobilidade, silêncio, escuridão, onirismo) com o mecanismo de enunciação das imagens pela câmera, um sistema de projeções ópticas, derivadas das técnicas renascentistas de reproduzir a realidade (perspectiva monocular principalmente), que visa inscrever o sujeito no interior mesmo da representação. A projeção que faz o espectador de si próprio sobre os eventos da tela, deriva, portanto, de sua inserção concreta no “texto” do filme, como se ele fosse o sujeito da visão que aquele lhe oferece. Essa forma de vivenciar o filme, “subjetiva” no sentido próprio do termo (pertencente ao sujeito), é imposta pelo modo de construção da imagem, que faz assumir o ponto de vista da câmera e, portanto, coloca-o “dentro da cena. (Machado, 1997, p.47).

A situação cinema e a impressão de realidade constroem, desde os primórdios do cinema narrativo americano, um olhar psicologizado e disciplinado. A institucionalização do cinema se dá numa dupla via: pela constituição desse sujeito/espectador controlado e dessa visão interiorizada, proporcionada pelos

⁶⁶ Para uma leitura mais aprofundada das discussões acerca dos efeitos ideológicos do aparato cinematográfico, é indicada a leitura do livro organizado por Ismail Xavier, **A experiência do cinema**, onde se encontra o texto clássico de Jean Louis Baudry, e ainda textos de outros autores que se dedicam a essa relação entre cinema e psicanálise. Ver também **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**, de Ismail Xavier; e **Pré-cinemas e Pós-cinemas** de Arlindo Machado, especialmente o capítulo “Filme, sonho e outras quimeras”, p. 36-57. Ver também o texto de André Parente, **Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo**, publicado em *Estéticas do Digital: Cinema e tecnologia*, 2007.

dispositivos técnicos (a sala escura, os efeitos óticos); pela narrativa pautada pela identificação entre o olhar da câmera e o espectador.

André Parente, em recente texto, organiza essas características que vão produzir a “forma cinema” (como ele denominou o cinema dominante) em três dimensões diferentes, que definem o seu dispositivo

a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano (os anglo-saxões até hoje usam o termo “*movie theatre*” para designar esta sala), a tecnologia de captação/projeção, cujo formato padrão foi inventado no final do século XIX, e, finalmente, a forma narrativa (estética ou discurso da transparência) que os filmes do início do século XX adotaram, em particular o cinema de Hollywood... (Parente, 2007, p. 4).

O cinema convencional como forma dominante surge a partir de um modelo estético determinado conjuntamente por fatores históricos, sociais e econômicos. As inovações narrativas dos filmes de Griffith, que ocorrem junto com a estruturação dos filmes como longas-metragens e como espetáculo ascético, se dão em paralelo com a industrialização do cinema pelas grandes corporações, atendendo sobretudo, a interesses econômicos.

Roy Armes mostra-nos como na história da reprodução do som e da imagem, houve todo um processo de descobertas e avanços técnicos no século XIX - da invenção da fotografia, passando pelo telégrafo, o fonógrafo, e chegando ao cinema -, que culminaram nas tecnologias de gravação e reprodução da imagem e do som, do século XX (como o vídeo), e como, ao longo desse processo, essas descobertas foram acompanhadas, financiadas e controladas por um *cartel* de empresas, da América e da Europa, interessadas menos nos avanços científicos e humanitários do que no lucro que pudessem obter. Quando da sua invenção, o cinema foi pouco mais do que uma curiosidade, uma novidade que se inseria nos programas de entretenimento musicais e nos espetáculos de variedades, sendo que “nenhum dos pais fundadores do cinema – nem nos visionários fracassados como Demeny e Friese Greene, nem os praticantes bem sucedidos como Lumière, Dickson e Paul – conceberam o cinema como um meio de contar histórias (Armes, 1999, p. 41).

A vocação narrativa que dominou os filmes produzidos a partir do início do século XX foi fabricada pelos interesses políticos e econômicos da burguesia que industrializou o cinema, adotando o padrão do espetáculo e do entretenimento público. A estratégia das grandes companhias de Hollywood, que formaram um potente oligopólio, foi desde o início combinar o controle sobre a produção, a distribuição e a

exibição dos filmes, o que ocorre efetivamente em 1920, com a criação da *Paramount*. Há uma rede de distribuição nacional e mundial de seus filmes e são construídas luxuosas salas de cinema ao redor do mundo. Conforme Arnes, essa estratégia obrigou a existência de “um estilo único de filmes em todo mundo – o filme de Hollywood (id., p.46). Com filmes baseados no drama, no folhetim e no uso de grandes estrelas, a indústria do cinema se forma e se institui como indústria do espetáculo, que vai se tornando uma “indústria fechada e monopolizada”.

Diferentemente desse modelo de filmes, os filmes do primeiro cinema (*early films*) eram exibidos e vistos junto com esquetes, lanternas mágicas e outras apresentações. A institucionalização do cinema e sua migração para as respeitáveis salas de exibição foi um processo gradual. Esses primeiros filmes, chamados *filmes de atrações*, em grande parte eram derivados dos espetáculos populares, como o circo, a magia, o carnaval ou a pantomima, formando um universo paralelo ao da cultura oficial, “mundo de cinismos, obscenidades, grossuras e ambiguidades”, como observa Machado (1997, p. 76). Dentre os mais populares estão os filmes pornográficos e filmes de lutas de boxe. Eram exibidos nos grandes centros urbanos, nas casas de espetáculos e variedades (*music-halls, café-concerts ou vaudevilles*), e cujo público era em grande parte constituído pelas camadas proletárias da sociedade. Tais filmes, nos Estados Unidos, geraram uma onda de reação na sociedade burguesa, moralista e repressora, de ascendência protestante. Ao longo da primeira década do século, os *nicklodeons* e os *vaudevilles* foram sistematicamente perseguidos e fechados, pelo fato de considerar-se que os filmes propiciavam um ambiente nocivo: “as salas escuras, combinadas à influência das imagens ali projetadas, estão fazendo despontar uma nova forma de degeneração” (Machado, 1997, p.82).

Flávia Cesarino fala de um período de domesticação do cinema, em que ele é trazido para o universo familiar e para “a vida social civilizada” e “controlada pelas elites” (Costa, 1995, p.144). Para que o cinema se desenvolvesse, era necessário formar um novo público, com maior poder aquisitivo, que incluísse a classe média e as famílias. Essa fase de domesticação do cinema coincide com a constituição da hegemonia do filme narrativo – caracterizado pela linearidade e continuidade temporal e espacial, e baseado, sobretudo, na estrutura do romance naturalista do século XIX.

Este regime de narrativa hegemônico é codificado por regras de montagem que garantem a continuidade espacial e temporal das cenas, através das mudanças de plano e

de enquadramento. Ele foi sendo sistematizado desde 1906, a partir dos filmes de Porter e de Griffith e é objeto de vários estudos⁶⁷. Nesses filmes começa a se esboçar, através do filmes de perseguição de Porter a idéia de uma continuidade narrativa e da causalidade das ações, obtidas pela montagem paralela. Nos primeiros filmes de Griffith (1908-13) podemos perceber vários aspectos que adensam a carga simbólica das imagens, seja no investimento em uma elaboração maior dos cenários, na busca de tomadas mais expressivas e fundamentalmente na organização dessas tomadas, através da montagem (Xavier, in. Bentes, 2007, p.46). Com o *match-cut*⁶⁸, começa a se estabelecer uma decupagem dos planos, introduzindo na montagem os *raccords* de olhar e movimento, que sistematizados, organizam o que chamamos de *decupagem clássica*, que vai caracterizar todo o cinema tradicional.

Os filmes do *primeiro cinema*, em um período entre 1895 e 1905, apresentam narrativas ainda *incipientes*, *proto-narrativas*. São estruturados em planos autônomos e arranjados como números de variedades para serem exibidos nos *vaudevilles*, feiras ou parques, o mesmo acontecendo com os filmes “científicos”, as vistas, paisagens ou filmes de viagens, que eram exibidos em sessões comentadas em sociedades fechadas. De qualquer forma, tendiam para o espetáculo ou tinham como *atração* o movimento real do mundo, seja da natureza (expresso no balançar de folhas ao vento, nas ondas do mar, no vôo de um pássaro) ou das cidades (com o registro das multidões, trens ou carros). São filmes em que não se buscava verossimilhança e não se disfarçava a sua forma de produção, o que se comprova vendo os atores ou personagens dirigindo-se constantemente à câmera com olhares e gestos – fato que não “incomodava” o público da época. Mesmo quando ainda em torno de 1902/1903, segundo Flavia Cesarino, alguns filmes passam a ser montados, utilizando mais de um plano, esse planos são ainda autônomos, pois não há continuidade entre as imagens.

Cesarino aponta como existem pressões de diversas ordens e principalmente econômicas, que vão forçar o cinema a adotar a narração. Entre 1903 e 1906, surgem os

⁶⁷ Cf. o texto de Ismail Xavier, A continuidade (*match-cut*) e a montagem paralela no cinema de Griffith. In. BENTES, Ivana (org.). ECOS DO CINEMA. De Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Pág. 41-67.

⁶⁸ O *match-cut* é um tipo de corte usado na montagem entre dois planos que privilegia a continuidade. Conforme nota de Xavier; “há *match* sempre que duas coisas se encaixam, se correspondem, “acasalam bem”; *match-cut* indica uma passagem em que há perfeita correspondência entre os planos, que envolve unidade de tempo, continuidade nos gestos dos atores, coerência na posição dos olhares, continuidade de luz, de figurinos e de cenografia (compatível localização dos objetos nos planos que se sucedem”. (Id., p.41).

primeiros filmes com enredos, e há um período de transição em que há dificuldade para se achar a melhor maneira de proceder ao encadeamento de planos, e lidar com a construção da narrativa, de um modo que atendesse às platéias, acostumadas às variedades. Os filmes do *primeiro cinema*, conforme o estudo de Flávia Cesarino⁶⁹, vão ser chamados de filmes de atrações, e são objeto dos estudos de Tom Gunning e André Gaudreault, dois críticos da historiografia tradicional⁷⁰. Estes autores investigam, nesse período, a dinâmica com que ocorre a transição desses filmes do mero espetáculo à narração. E vão criar os conceitos de *regime de mostração* (Gaudreault) ou *sistema de atrações* (Gunning), para dar conta do que caracteriza esses primeiros filmes, ainda não dominados pela narração (no seu estilo dominante, com o modelo de Griffith).

O *regime de mostração* refere-se a uma forma de relato que consiste simplesmente em “mostrar” personagens que executam uma ação. É o caso dos filmes de Edson feitos no estúdio *Black Maria*, como *Serpentine Dance* – onde a bailarina dança para uma câmera frontal e imóvel. Ou dos filmes de Lumière, como *Baignade em mer*, onde a câmera registra a ação dos adolescentes que pulam no mar. São pequenas ações, pequenos blocos de espaço-tempo, cuja duração é definida pelo tempo que dura a ação. Sempre no tempo *presente*, a ação se desenrola de uma só vez. Para Gaudreault, o *regime de mostração* se opõe ao regime narrativo, que pressupõe sempre que o relato seja feito por um “narrador”, conforme a teoria clássica. A *mostração* é uma questão técnica e semiótica, pois importa o “quem narra?”. Gunning entende que o *cinema de atrações* opera por uma tendência exibicionista, presente nos assuntos, na forma como o filme é feito e pela postura dos atores ou personagens. Para ele, a *atração* envolve a mostração, e antes de configurar-se como uma questão técnica ou semiótica (como supõe Gaudreault), está centrada na questão do contexto e do efeito criado sobre o

⁶⁹ Sobre o primeiro cinema e a caracterização do “cinema de atrações”, ver o livro de Flávia Cesarino Costa: **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995. E outro texto da mesma autora: **O primeiro cinema: algumas considerações**, publicado em BENTES, Ivana (org.). ECOS DO CINEMA. De Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Pág. 15-28. Há ainda um texto de Paulo Viveiros, **Espaços densos: configurações do cinema digital**, em que ele aborda as relações entre o primeiro cinema e a estética do cinema digital contemporâneo, publicado em: PENAFRIA, Manuela e MARTINS, Índia Mara (org.). **Estéticas do Digital: Cinema e tecnologia**. Covilhã, Portugal: Labcom, Universidade da Beira Interior, 2007. P. 32-47.

⁷⁰ Essa historiografia tradicional tende a considerar esse primeiro cinema como primitivo, termo pejorativo utilizado por vários autores, entre eles Jean Mitry, que considera que o verdadeiro cinema nasce com os filmes narrativos de Porter e Griffith. É durante os anos de 1970 e 80 que aparecem diversos estudos que vão modificar as perspectivas dessa historiografia tradicional, apontando novos caminhos para a compreensão do *primeiro cinema* (*early films*).

espectador. Para Gunning as *atrações* subsistem no filme narrativo, especialmente em alguns gêneros como os musicais e em seqüência de alguns filmes de vanguarda, conforme Flavia Cesarino⁷¹.

Como observa Parente, esses teóricos assumiram “o termo cinema de atração como forma de chamar atenção para o fato de que o cinema dos primeiros tempos privilegiava a imagem em detrimento do fluxo narrativo” (2008, p.38). A “mostração” (seu regime) enfatiza a existência de filmes em que as imagens mostravam o mundo e lidavam com o real sem colocar a narração em primeiro plano. Os relatos de acontecimentos dos filmes de Lumière, já são, em sentido amplo, narrativos. Mas se contentam em descrever situações, ações ou paisagens sem outro interesse senão o de exhibir “imagens em movimento”. Os registros de atualidades, os filmes de atores e suas representações quase teatrais, ou os filmes que registravam ações e performances, o faziam sem a mediação de uma narrativa hierarquizada, e sem a necessidade de “esconder” a sua feitura, como vimos acima. São filmes que ainda não exibem o desenvolvimento de ações concatenadas mediadas por uma montagem baseada na *transparência*, não trabalham estados psicológicos ou enredos romanescos, mas apresentam o mundo em um bloco de espaço-tempo, em uma imagem-movimento: é o cinema em sua essência.

Os primeiros filmes celebravam as situações efêmeras da natureza e a beleza dos gestos e dos corpos em movimento, o que seria a novidade e a própria essência do cinema, e que Jean Epstein denominava como fotogenia. Para Epstein “*um aspecto é fotogênico quando se desloca e varia simultaneamente no espaço e no tempo*”, sua

⁷¹ Flávia Cesarino cita um texto de Gunning, em seu livro, onde ele comenta as diferenças com Gaudreault: (...) Nossos conceitos são similares porque compartilham a idéia de exhibir, de mostrar, e André faz questão de dizer o quanto isso é importante no primeiro cinema antes da montagem. Mas há diferenças. Para ele *mostração* quer dizer algo oposto à narração e à montagem, enquanto eu não ligaria a narração à montagem. Acho que podemos ter montagem e ainda assim ter *atração*. Mesmo que as atrações mais óbvias estejam em filmes de plano único, mostrando um curto ato de exibição. Podemos ter filmes que unam uma série de planos, cada um exibindo uma coisa, sem realmente criar uma história, como nos primeiros filmes da Pathé. Eles mostram: assim se manda nas pessoas na China, assim se guilhotinam as pessoas na França, isto é uma cadeira elétrica nos Estados Unidos. Tudo isso acaba sendo uma série de atrações (...). Para André, *mostração* é um termo técnico, dentro do filme, enquanto que para mim *atração* é mais um contexto. Eu diria que as *atrações* envolvem um ato de *mostração*... (Citado por Cesarino Costa, 1995, p. 75).

essência é efêmera e fugidia: “(...) *Ele é por inteiro movimento [o cinema], sem obrigação de estabilidade ou equilíbrio. A fotogenia, entre todos os outros logaritmos sensoriais da realidade, é o da mobilidade*”⁷². Os pequenos acontecimentos e esta forma de lidar com o tempo são retomados em alguns filmes experimentais realizados na década de 60 e início de 70 (filmes de Warhol, Vito Acconci, Bruce Nauman e alguns do grupo Fluxus) e em filmes contemporâneos, realizados por artistas e cineastas experimentais. Trata-se em muitos casos de filmes que utilizam o plano único, cuja duração coincide com o desenvolvimento de uma ação, registrando performances, realizando ações ou simplesmente mostrando cenas cotidianas.

Podemos citar as obras recentes de Bill Viola (série *The Passions*, alusão à pintura), Douglas Gordon (*Monument to X*, 1998) ou Francis Alys (*Zócalo*, 1999). No Brasil, um exemplo dessa temporalidade está nos filmes de Marcellus L., como *Man.road.river* (2004). Nos trabalhos desses artistas a imagem é efetivamente valorizada em detrimento do fluxo narrativo, tal como no primeiro cinema. São obras que trabalham fundamentalmente a nossa experiência de tempo.

Outras formas do cinema que podem, ou não, ser narrativas. Manovich aponta também uma tendência anti-montagem no cinema computacional (ou digital). Uma tendência em trabalhar uma montagem espacial, onde temos sobreposições e simultaneidade de tempos e espaços em uma mesma tela. Nesse sentido, Manovich acredita que os filmes digitais e as novas mídias podem ser entendidas como um “regresso às formas e técnicas do *cinema de atrações*”, como entende Paulo Viveiros. Para esse autor

a consequência de tudo isto é um cinema que já não privilegia a diacronia e o tempo, mas a sincronia e o espaço, a simultaneidade sobrepõe-se à sequência, tal como a montagem no plano se sobrepõe à montagem no tempo. Neste sentido, a montagem espacial surge como uma alternativa à montagem temporal tradicional do cinema. (2007, p. 45).

⁷² In: EPSTEIN, Jean. *Écrits sur Le cinema* (1974-1975). Paris: Seghers, Tomo I, p. 94; citado por Aumont, 2004, p. 92. Deleuze faz algumas observações nesse mesmo sentido, deixando de lado as referências a um primeiro significado da fotogenia, ligado à luz e à foto, e adotando a visão de Epstein, que enfatiza a nossa percepção da imagem como movimento (a imagem-movimento: “*Quando Delluc, Gemaine Dulac, Epstein falam de ‘fotogenia’, não se trata, evidentemente, da qualidade da fotografia, mas, ao contrário, de definir a imagem cinematográfica na sua diferença com relação à foto. A fotogenia é a imagem enquanto ‘majorada’ pelo movimento. O problema é precisamente o de definir essa majorante. Ela implica primeiramente no intervalo de tempo como presente variável*”. Gilles Deleuze, **Cinema – A imagem movimento**, 1985, p.61.

O cinema de atrações não é caracterizado apenas por um regime de *mostração*, em oposição a um regime de narrar. Esse regime, traduzido nas novas mídias, que usam a web e o espaço digital, mostram que o futuro do cinema é transformar a narrativa, transformando essa relação espacial e temporal que foi codificada no cinema clássico. A montagem já não se resume ao corte que instaura a continuidade e a sucessão, e a relação do espectador com as narrativas não se resume mais a um tempo presente, tempo do acontecimento que nos é contado, e sim remete a simultaneidade de outros presentes, e ao universo do virtual, que junto de si carrega esse tempo em abismo, de um outro sujeito.

Por outro lado, é no campo de uma transgressão desse dispositivo (óptico, técnico, e narrativo/discursivo) do cinema clássico, que se encaixam o cinema das vanguardas, o cine moderno, o cine experimental e a videoarte, em suas diferentes produções.

O cinema moderno e os filmes de vanguarda (experimentais) rompem efetivamente com a narrativa dos filmes clássicos; o cinema estrutural e o filme-objeto (*flicker-films*) nos remetem a própria natureza do filme enquanto objeto; nos anos 60, o vídeo e o direto instauram outra percepção com a transmissão ao vivo (nas instalações, nas tevês), a videoarte atuando *campo ampliado* da arte amplia o campo do cinema, com as instalações, *enviroments*, happenings. O cinema se alia ao teatro, à dança, à performance, à literatura e rompe com a projeção única da sala escura. O vídeo ganha as ruas, as galerias, o cubo branco. Dos anos 90 para cá, as instalações interativas retomam as experiências imersivas dos panoramas do final do século XIX.

Parente, de certo modo, observa como a história do cinema pode ser contada pela transição de um período marcado pelo modelo do “dispositivo cinema” para a geração do “cinema do dispositivo”. O período da “sala escura” começa com Griffith, se desenvolve nos anos 20 e 30, tem sua ascensão com os filmes de Hollywood, passa pelos filmes de Lili Riefenstahl, e por todo o cinema moderno que soube romper com este modelo. Alguns filmes experimentais, os filmes não-narrativos, a videoarte em sua aproximação com a arte conceitual, anunciam (ou prenunciam) juntamente com o filme estrutural, um cinema onde a obra passa a ser o próprio dispositivo. Do cinema expandido, onde o que importa já não é o filme como produto, mas os processos envolvidos em sua produção e exibição, chega-se a um “cinema do dispositivo”. Parente cita como exemplo dessa transformação do cinema, e de um cinema expandido, as

experiências com o cinema interativo: do *Sensorama* de Morton Heilig (1955); à projeção circular de M. Naimark, com *Moving Movie* (1977) e *Displacements* (1984); aos trabalhos de Jeffrey Shaw, *E.V.E (Extended, Virtual Environment)*, 1993) e Brenda Laurel, *Computer Theatre* (1991). Victa de Carvalho aponta a reinvenção dos dispositivos pela arte contemporânea, através das *obras-dispositivos* de Douglas Gordon, *24 Hours Psycho* (1993) e Douglas Aitken, *Sleepwalkers* (2007). Para Victa

Seja multiplicando ou utilizando formatos pouco convencionais de telas, seja imprimindo novas velocidades muito lentas ou muito rápidas às imagens, ou criando novas temporalidades, suas estratégias de renovação podem ser consideradas linhas de fuga de dispositivos consolidados, solicitando novas reações do observador diante das imagens. São linhas que atravessam os dispositivos imagéticos, problematizam suas funções e criam novas possibilidades de experiência. (2009, p. 31).

Para Parente, é através da noção de dispositivo, que podemos pensar em uma renovação da própria teoria do cinema, renovação que é necessária, tendo em conta as rupturas e transformações da narrativa, que vem alargando as fronteiras “*do cinema-representativo instituído*”, e as inovações do cinema digital e da web, que demandam um outro pensamento para o cinema. A arte contemporânea alarga também os horizontes do cinema por seus usos e práticas.

4.3 Cinema experimental/cinema narrativo: concepções de narrativa

Como vimos, a começar pelo *primeiro cinema*, passando pelo cinema das vanguardas artísticas dos anos 20 (futurismo, dadaísmo e surrealismo), pelo cinema experimental (e todas as vertentes aí englobadas), pela videoarte e o cinema expandido nos anos 60, temos a constituição de um “outro” cinema, que se desenvolve a margem do cinema convencional.

Um primeiro esclarecimento pode ser feito em relação ao termo “cinema narrativo” e seu uso geral. Tende-se a considerar de maneira apressada e através de uma abordagem redutora, que a maioria dos filmes experimentais e a videoarte são filmes não-narrativos. Tal terminologia é utilizada, considerando o cinema *não-narrativo* como o que se opõe ao cinema narrativo convencional - que corresponde aos filmes que contam uma história, que estão baseados na verossimilhança e que pressupõe um universo diegético, de representação do mundo.

Sempre houve outras formas de narrativas, que criaram pontos de fuga a esse cinema convencional. A tendência em considerar a narrativa no cinema como um “enunciado” narrativo, é defendida pelos teóricos da semiologia, que aplicam os conceitos de narratividade (oral ou escrita) ao filme. Para podermos pensar acerca do papel da narrativa nesse “outro cinema”, que de certo modo, dá mais importância à imagem, a apresentação da imagem, e a seus aspectos sensoriais em detrimento das ações e tramas do cinema convencional, é preciso entender a narrativa sob outro prisma, que não o da constituição de um discurso. Esse outro cinema engloba também uma tendência não-narrativa, e o que está em questão, é a produção de sentidos, ou a forma como a imagem do cinema ainda é capaz de nos afetar e de provocar o pensamento.

Para Jacques Aumont o cinema tem como característica “contar histórias”. No entanto, ele faz a ressalva de que a vocação do cinema não é a narração, pois desse modo “*deixar-se-ia de lado o lugar que o cinema de vanguarda, underground ou experimental, que se pretende não-narrativo, assumiu e assume ainda na história do cinema*” (2005, p. 92). Aumont é categórico: “*o narrativo não é o cinematográfico*” (id., p.95). Ele não diminui a importância para a história do cinema desse “*outro cinema*”, apenas o define negativamente: é cinema, mas não é narrativo, ou se há narrativa, ela não é *importante*. Em suas considerações, o autor não se deixa seduzir por oposições fáceis. Afirma não ser possível opor frontalmente o cinema experimental e o cinema NRI – *narrativo-representativo-industrial* (assim definido por Noel Burch) -,

sem cair na “caricatura”, pois ambos “campos” são de difícil “delimitação”, e tanto os aspectos estéticos e expressivos entram na composição do filme narrativo, quanto aspectos narrativos entram em muitos filmes experimentais. Aumont tem toda razão nesse ponto: é impossível uma totalização e sistematização tanto de um cinema narrativo, quanto de um cinema experimental, pois existem vários exemplos de filmes que fugiriam a estes “modelos”.

Os diversos autores que pesquisam o experimental não têm, como Aumont, um consenso sobre sua definição e nem mesmo sobre os filmes por ele englobados. É curioso que alguns autores em seus estudos, incluam filmes como *Persona* de Bergman ou *Eclipse* de Antonioni, filmes de longa-metragem e com distribuição comercial, como filmes experimentais. Assim como o cinema de Godard e alguns outros diretores, que conseguem provar que não são as condições de produção, exibição ou distribuição que definem o experimental ou o cinema convencional. Na verdade, há filmes que resistem às classificações e quebram fronteiras e modelos, criando novos ciclos, com inovações estéticas, técnicas ou formais (ou todas elas).

André Parente, que estuda mais profundamente a caracterização do cinema experimental, vai apontar que uma definição desse cinema deva ultrapassar o aspecto terminológico, pois se trata de um problema ao mesmo tempo “histórico e conceitual”. Histórico, pois é preciso contextualizar os filmes em sua época, e nas condições políticas, culturais, e ideológicas em que foram produzidos. Conceitual, pois é preciso delimitar sob que termos teóricos e sob que aspectos é possível definir um cinema experimental. Para Parente, as tentativas de se opor dois tipos de cinema, um narrativo e outro não-narrativo, ou em outros termos, um cinema da imagem versus a linguagem, um cinema da significação versus o significante, ou o cinema industrial versus o cinema independente (além de outras oposições), sempre se mostraram frágeis e parciais, pois não davam conta do conjunto das diferenças que se apresentam entre esses cinemas. Há abordagens que deixam de lado o essencial no cine, que são os “*processos fílmicos e imagéticos*”⁷³. Não se trata assim de buscar conceituar de modo categórico o que seja o experimental, mas apontar os seus limites, suas aberturas, suas próprias imprecisões e

⁷³ Ver PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**. No capítulo 4 – **O cinema experimental**, p. 86 a 109, o autor aborda os principais autores que abordam o tema e coloca em perspectiva suas definições. Num segundo momento dedica-se a descrever três tendências que compõem o experimental, segundo suas convicções: o cinema matéria, o cinema subjetivo e o cinema do corpo.

ambiguidades. A partir de um horizonte amplo, Jean Mitry afirma que “*todo filme é experimental quando contribui para o aperfeiçoamento, o avanço ou para a renovação do cinema e de sua linguagem*” (2000, p.88).

Podemos falar em narrativa em uma acepção mais ligada à semiologia, que remete sua abordagem à literatura, ou tentar encontrar uma definição que se encaixe mais adequadamente ao cinema em suas singularidades, e dê conta de sua relação com as imagens cinematográficas.

Aumont, referindo-se a um estudo de Gérard Genette, distingue três possíveis sentidos para a palavra narrativa:

o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos; a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.; e enfim, não mais o acontecimento que se conta, e sim aquele que consiste no fato de alguém contar alguma coisa (Aumont, 2003, p. 209).

Genette e seus seguidores tendem a considerar o primeiro sentido o que corresponde efetivamente à narrativa, sendo o segundo relativo à história e o terceiro à narração. Dessa forma a narrativa está subordinada a um papel de enunciação, é a narrativa que assegura a relação entre os acontecimentos. Segundo Aumont, há algumas características que definiriam a narrativa, a partir desse ponto de vista (dentro dessa escola, da narratológica). Em primeiro lugar a narrativa é fechada, compõe um todo (com início, meio e fim – a concepção aristotélica) e uma unidade; a narrativa conta uma história, e ao contar superpõe o tempo do ato narrador ao tempo “imaginário” da história; é produzida por alguém, e portanto nos oferece, não a realidade, mas uma mediação da realidade, com traços de não-realidade; por fim, a unidade da narrativa é o acontecimento, e ela é, portanto, independente de sua formatação, sendo equivalentes as narrativas orais, escritas ou cinematográficas (Aumont, 2003, p 210).

A narrativa considerada como *enunciado narrativo*, não satisfaz o que temos pensado acerca do cinema. Se a narrativa é o que *conta* o acontecimento, se o que vale é apenas a sua determinação enquanto conteúdo, ela está acima das imagens, produzindo sentido apenas pelo seu caráter “literário”, pelo seu conteúdo ou sua significação. Tal noção de narrativa está de acordo com uma concepção de cinema enquanto representação da realidade e ligada a um cinema que toma a imagem de forma naturalista.

André Parente propõe uma abordagem diferente da narrativa, ligada consubstancialmente à imagem e ao acontecimento. É parte de uma abordagem crítica a essas teorias e escolas em que se fundam os estudos sobre a narrativa no campo lingüístico. Escolas que tendem a considerar a narrativa como um enunciado: os formalistas e a teoria semântica; a teoria mimética de Paul Ricoeur e a narratologia representada por Gerard Genette (exposta acima na visão de Aumont).

Para os semânticos “da prosa”, termo usado por Parente, “*a narrativa é o conteúdo narrativo*”, e pressupõe que o enunciado seja uma estrutura lingüística, que organiza esta narrativa. Linguagem da prosa, da ação, necessita que “*um acontecimento deva ser contado na forma de ao menos dois enunciados (proposições) temporalmente ordenados*” (2000, p.32), é o caso do *fala-se* ou *conta-se* (uma história). Parente fala da designação, para caracterizar esta abordagem da narrativa. É preciso que se reconheça o quem (designa), o onde e quando a ação acontece – ou não há narrativa...

A concepção de narrativa de Genette, para quem a narrativa “*é o enunciado narrativo, discurso oral ou escrito*”, pressupõe uma primeira pessoa, que é quem vai narrar (ao menos virtualmente) o acontecimento ou uma série de acontecimentos. Conforme Genette “*cada frase da narrativa remete ao narrador*”. Com vimos acima, nesta abordagem, a narrativa do cinema não se diferenciaria do modo oral ou escrito, é sempre o contar uma história, relacionar fatos, independente do meio, independente de usarmos palavras ou imagens.

Paul Ricoeur se diferencia das duas teorias anteriores, pois nela, é a narrativa que origina a linguagem, diferente das anteriores que pressupõe a existência de uma estrutura (lingüística) que faz existir a narrativa. Para Ricoeur “*a narrativa opera uma síntese de nossa vida, transformando o diverso e o heterogêneo que é nossa vida, dando-lhe uma significação*” (id., p.33). O que interessa em Ricoeur, é que além da estrutura temporal, da ordem dos acontecimentos na narrativa, é a importância da dimensão configuracional, que contextualizaria a narrativa, tornando a história inteligível e dando-lhe uma unidade sintética. Em Ricoeur, a narrativa é ao mesmo tempo “*discordância (processo de diferenciação)*” e “*concordância, configuração ou síntese - processo de integração dos fatos, ações e paixões que exprimem a significação de um todo*” (ibid.).

Nos três casos a narrativa é a “*representação de um estado de coisas designado, manifestado ou significado*”. E como aponta Parente, temos nestas concepções de

narrativa um “*sistema de reconhecimento*”, seja da ação, do espaço representado ou do próprio sujeito que narra.

Ao tratarmos especificamente da narrativa no cinema, estas teorias tornam-se problemáticas, pois a narrativa fílmica possui processos narrativos *não-linguísticos*. Parente objeta a estas teorias, o fato de que até podemos definir a narrativa (*no cinema*) como um enunciado, mas somente com “*a condição de não reduzi-la unicamente às dimensões da significação, designação e manifestação*”. É necessário introduzirmos uma quarta dimensão que daria conta do que as proposições não abarcam em relação ao estado de coisas. Esta quarta dimensão seria o *sentido*, para Bergson e os estóicos; a *expressão*, para Husserl e o *exprimível* ou o *enunciável* para Deleuze.

No capítulo II de *Cinema 2 – A Imagem-tempo*, Deleuze reflete sobre as relações entre o cinema e a linguagem, e critica a semiologia, especialmente a de Christian Metz, e sua aplicação “*forçada*” ao cinema. Para a semiologia, a narração é um dado aparente da imagem cinematográfica, o que faz com que entremos num círculo vicioso, tipicamente kantiano: “*a sintagmática (modelo de Metz) se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática*” e assim “*à imagem e aos signos, se substitui o par dos enunciados e da “grande sintagmática”*” (Deleuze, 1990, p. 38). A noção de signo, conforme Deleuze, desaparece em favor do significante. Para Deleuze,

a narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é a consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas (1990, p. 39).

A imagem não se reduz a um enunciado, e a legibilidade de uma imagem não a transforma em um texto. A semiologia reduz a imagem a um signo analógico que pertence a um enunciado, e depois a codifica segundo uma estrutura de linguagem.

Substituir a imagem por um enunciado é dar-lhe uma falsa aparência, pois como já vimos, com Bergson, a imagem é movimento. “*A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto*” (1990, p.40). E o conceito de modulação é importante ao esclarecer o conceito de *imagem-movimento*, essencial na teoria de Deleuze, ao estabelecer uma relação entre matéria, imagem e movimento, e mostrando também a potência dessa imagem. A modulação está em oposição ao molde, e nela, se podemos

falar em analogia, ela já não tem nada mais a ver com a semelhança e sim com um processo de diferenciação. A modulação é um “*fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação*”, e é através dela que podemos extrair “*uma nova potência*” do molde. “A modulação é operação do Real, enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objeto” (ibid.). Modulação é processo, temporal e intensivo.

O enunciável (o sentido) não se reduz ao *enunciado* nem ao *estado de coisas*. Deleuze, em *Lógica do Sentido*, vai afirmar que

o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele mostra uma face para as coisas e outra para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. Ele é exatamente a fronteira das proposições e das coisas (citado por Parente 2000, p.34).

Parente, indo além, afirma que “*a narrativa não é um enunciado de fato que representa um estado de coisas, mas um enunciável*”. É um movimento de pensamento que precede aos enunciados. “*O enunciável é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa, e a narrativa a realidade*” (2000, p.35), e não o inverso. As imagens, os acontecimentos vão constituir e preceder à narrativa, são consubstanciais a ela, e desse modo, considerar o enunciado como um pressuposto, é falar em um regime de representação ou tão somente reduzir a narrativa e a imagem à sua representação. Como bem define Parente, “*a narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas*” (ibid.).

Há uma diferença fundamental entre essas duas acepções. Pela abordagem dos semiólogos, como vimos acima, a narrativa ou designa um *estado de coisas*, ou o manifesta, ou os fatos e ações ganham significado e se organizam com a narrativa. A narrativa, a história, é sempre posterior ao acontecimento, e sempre instância que organiza e significa este acontecimento. A visão clássica da narrativa exige o narrador, que narra fatos passados. Ao contrário, pela visão de Parente que aqui trouxemos, a narrativa sendo consubstancial à imagem pressupõe que os acontecimentos e a narrativa estejam submetidos a outro regime de tempo: à virtualidade, que trata do acontecimento que ainda está por se fazer, o que se faz ao mesmo tempo em que constitui a narrativa, do mundo dos possíveis e dos prováveis, mas não de um mundo já-dado. É uma narrativa do *presente*, um presente aberto aos devires.

Em relação à narrativa, Deleuze afirma:

A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo e não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. ... serão outras formas, devires mais que histórias (1992, p.77).

Não é a narrativa que define as imagens ou o regime da imagem em um filme (regime da *imagem-movimento* ou da *imagem-tempo* - conforme Deleuze), e sim, são as imagens que determinam as narrativas. De certo modo, trata-se de um raciocínio simples, se partimos do conceito de uma imagem-movimento, e de sua modulação do *real*, tratados acima, o que pode implicar, de saída, em um modo *outro* de se fazer cinema. Outros procedimentos de lidar com o mundo, com os personagens, e mesmo com as histórias. Procedimentos que veremos no cine moderno, no cinema direto, ou no documentário contemporâneo, por exemplo.

Parente observa que “o ‘verdadeiro’ cinema, qualquer que ele seja, narrativo ou não, privilegia sempre os processos imagéticos” (2000, p.27), processos que como ele mesmo diz são geralmente e *simultaneamente* também narrativos. E afirma: “esses processos imagéticos/narrativos não são de modo algum, como pretende a semiologia, linguísticos. Os verdadeiros processos narrativos cinematográficos são, antes de tudo, imagéticos” (id.). Nos colocamos de fato frente a uma teoria do cinema que rejeita (e faz uma crítica profunda) às teorias semiológicas. Fica claro também na exposição acima, que no cinema não estamos *representando a realidade*, e sim mostrando acontecimentos “reais”: “a imagem cinematográfica não consiste em representar os objetos e atos da realidade, ela apresenta a realidade por meio da realidade” (2000, p.27). É o que Pasolini entende sobre o cinema, tomado como língua da realidade.

O pressuposto desta abordagem da narrativa é a concepção de imagem que adotamos na pesquisa, baseado em Bergson (e em Deleuze), e que determina uma certa “concepção” de cinema. Em que a imagem não é simples cópia do real, na medida em que não estamos mais falando de uma relação de indicialidade, entre um objeto e seu signo, entre um referente e seu símbolo, e sim, em uma *imagem-movimento* como um corte móvel, uma modulação do objeto, apreendido no seu movimento contínuo. E esta é uma concepção de cinema que vai estar muito próxima de artistas e cineastas que trabalham no campo do cinema experimental, aprofundando a crítica a um regime de

representação e a toda uma desconstrução da narrativa efetuada pelos autores do cinema moderno.

A montagem, nesse cinema, e a partir dessa lógica, também não é “*uma instância linguística ou discursiva. A montagem é a determinação das imagens-movimento*” (id., p. 27). O que quer dizer que a montagem não tem a função de articular instâncias de tempo e espaço, garantindo uma continuidade e uma ordem narrativa e racional, ou seja, não nos garante uma narrativa (aristotélica) que representa o mundo e o acontecimento. Se a montagem em um primeiro momento é a determinação das imagens-movimento, é porque ela está determinada pelas próprias imagens e acontecimentos. Na medida em que as imagens e acontecimentos ganham autonomia (temporal), estão cada vez mais ligadas ao pensamento.

Conforme uma concepção de *plano* definido como corte móvel e como consciência, Parente entende que “*cada plano é um corte sobre um movimento de pensamento comparável àquele que esboçamos em nós mesmos quando estamos diante de uma situação*” (ibid.). Há diferenças entre o cinema clássico, que trabalha com um todo, com a continuidade e a causalidade das ações e um cinema moderno em que as relações são abertas, e dadas pelo tempo que se infiltra e se apresenta, não apenas nos intervalos do movimento, entre uma imagem e outra, mas nas próprias imagens e situações “mostradas”. O tempo em si, é o operador que traz outra verdade ao cinema, e às narrativas. É o cinema da *imagem-tempo*, das imagens óticas e sonoras puras, do cristal.

No cinema, os planos, suas durações e encadeamentos, não se subordinam a um discurso ou a uma lógica significante/significado que nos permitiria decodificar o conteúdo das imagens a partir das regras denotativas da linguagem escrita. No encadeamento das imagens entra outros elementos, como a duração, que fazem variar nossa percepção do mundo e das relações que ali se estabelecem, possibilitando leituras e sentidos variados.

Como observa Ismail Xavier, a questão da ambigüidade da obra de arte - suscitada entre outras leituras pelo conceito de *obra aberta* de Umberto Eco, que mostra como a partir da arte moderna o espectador é convidado a participar da feitura da obra de arte (e a completá-la conforme as suas próprias percepções) -, não deve ser confundida com a ambigüidade que se expressa no cinema, especialmente com o neo-realismo. Se a obra de arte é ambígua e sujeita a uma pluralidade de leituras e

interpretações, “*o que vemos em Bazin e Mitry, é uma admissão que vai mais adiante: a ambigüidade não é traço exclusivo definidor do objeto artístico; ela é um elemento definidor da própria realidade*” (Xavier, 1984. P. 79). O cinema pós-guerra procura captar o real sob outro prisma, busca a imanência, no sentido de captar os acontecimentos que se fazem diante da câmera, um real que rompe as regras de representação dramática, com a *mise-en-scène* das várias tendências do cinema clássico.

Devemos assim entender “*as relações apresentadas entre o homem e o mundo*” como um acontecimento imagético. O que Parente desconstrói, tal como Deleuze, é a abordagem semiológica do cinema empreendida pelos estruturalistas e especialmente por Christian Metz. Para Parente “*a narrativa em geral e a narrativa cinematográfica em particular não podem ser compreendidas pela dialética significante/significado*” (Parente, 2000, p.27.). É a mesma posição de Deleuze, que entende que a semiótica termina por reduzir o cinema a enunciados.

A partir destas considerações, podemos classificar as narrativas como verídicas ou não-verídicas. As narrativas verídicas estariam contempladas nas três teorias da narrativa como enunciado, vistas acima: a designação, significação e configuração, implicando em um todo ou um sentido (definido), e a que Parente vai se referir como “*um ato de juízo ou reconhecimento que exprimem um devir totalitário do mundo*” (2000, p.37). De outro lado, as narrativas não-verídicas se diferenciariam destas por exprimir um “*devir múltiplo do mundo, que afeta tudo o que se torna nele, mesmo aquele que a conta e aquele que a escuta ou vê*” (ibid.). De certo modo, é o mesmo que nos fala Blanchot:

a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração, a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se (citado por Parente, 2000, p.34).

É através do tempo que entendemos e podemos distinguir estes dois modos de narrativa. Na narrativa verídica (seja verdadeira ou fictícia) os acontecimentos foram em algum momento presentes; na narrativa não-verídica, o que é criado não “*pertence a nenhum momento presente, ao contrário, ela destrói o presente em que parece se introduzir*” (id., p. 40). Blanchot define esta narrativa a partir de Ulisses e nos mostra como aqui os acontecimentos, ou o acontecimento é um encontro, encontro que, no entanto, “*transtorna*” nossas relações de tempo, por sua intensidade. Na narrativa

verídica os acontecimentos estão sempre dispostos no tempo (“*no curso empírico do tempo*”) e os acontecimentos narrados sempre preexistem a essa narrativa (estão no passado), tirando a sua eficácia da verossimilhança.

Os acontecimentos de uma narrativa não devem ser confundidos com a sua realização espaço-temporal, ou seja, identificados como um momento presente. Devemos entender também que na narrativa verídica, estamos lidando com a representação, e o acontecimento é sempre “*reconhecimento*” (daí a necessidade de verossimilhança). Para Blanchot, enquanto na narrativa verídica o acontecimento é percorrido do exterior, em seu eixo longitudinal (pois supõe um tempo ordenado e sucessivo), na narrativa não-verídica o acontecimento é o encontro que modifica os personagens e as coisas. Esse encontro, é “*a abertura de um movimento infinito*”, segundo Blanchot e “*é essencialmente vertical, ele remonta o acontecimento do interior*” (apud Parente, 2000, p.40).

Em Parente ocorre certa diferença de abordagem em relação à Deleuze, pois ele afirma, ao contrário deste, que a narração e a narrativa não são consequência das imagens, mas sim, surgem simultaneamente a elas. Existem processos e operações que vão determinar as imagens cinematográficas. Processos e operações que são imagéticos em primeiro lugar, mas que na sua maioria, são também narrativos, embora possam ser não-linguísticos. Por isso, todo o estudo do cinema e do cinema experimental não pode se desenvolver por uma oposição narrativo/não narrativo, como o fazem vários autores. Para Parente, “*o fílmico não se opõe ao narrativo, ao contrário, eles são quase sempre consubstanciais*”, no entanto, o que também diferencia essa abordagem das teorias da semiologia e da narratologia, é o fato de que “*nem o fílmico nem o narrativo são consequências de operações lingüísticas*” (id.,p.41). Mesmo que, e isto é evidente, a linguagem possa se apropriar da imagem e da narrativa.

Deste ponto, vamos ter que esses dois modos de narrativas, citados acima, podem ser associados aos regimes da *imagem-movimento* e da *imagem-tempo* descritos por Deleuze nos livros sobre o cinema. As imagens-movimento compõem as *narrativas verídicas* que expressam um devir autoritário do mundo e as imagens-tempo compõem as *narrativas não-verídicas* que expressam um devir múltiplo do mundo (Parente). As *narrativas verídicas*, desse modo, estão ligadas ao desenvolvimento de um esquema sensorio-motor, um sistema de reconhecimento do mundo (o homem confrontado a uma situação), que no entender de Parente pressupõe que haja uma história. E as *narrativas*

não verídicas, operam sob o signo do tempo, de um tempo do virtual, não-cronológico, aberto aos devires da imagem, do corpo e da paisagem.

Em relação aos procedimentos e operações que formam as imagens-movimento, Deleuze os classifica em número de cinco: os processos de especificação, diferenciação e de integração, que pertencem ao modo narrativo verídico, e os processos de ordenação e seriação que pertencem ao regime das imagens-tempo. Esta classificação serve para que entendamos como nos mais diversos filmes as imagens e as narrativas se formam e se encadeiam.

4.4 Cinema experimental e filmes não-narrativos

*Cine-olho: possibilidade de tornar visível o invisível,
de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado,
de transformar o que é encenado em não-encenado,
de fazer da mentira a verdade.*

Dziga Vertov

*O "cine-olho" se define por uma nova concepção da montagem
que conecta "qualquer ponto do universo a outro,
em qualquer ordem temporal".
Implica um ultra passamento do olho humano
rumo a um olho não-humano,
que estaria nas coisas.*

André Parente

Cinema não-narrativo, cinema da imanência? O cinema de Vertov

Para podemos pensar sobre o que seria um *cinema da imanência* partimos do estudo realizado por André Parente, que propõe a definição mais apropriada, ao que nos parece, do que seja o cinema não-narrativo, e que o vincula à tendência do cinema experimental chamada de *cinema-matéria*. A referência direta desta tendência é o cinema-olho de Vertov, englobando também o cinema experimental americano de Brakhage e Snow, e o *cinema-gráfico* ou *cinema-objeto* de Kubelka e Sharits, entre outros:

o cinema-matéria é o único cinema que merece ser qualificado de não-narrativo. A razão disso é evidente: no cinema-matéria o olho não é distinto das coisas e o mundo é uma matéria quente anterior aos homens. Para que haja história e narração, é preciso que haja imagens privilegiadas, ou seja, centros sensório-motores (intervalo de movimento, centro de indeterminação, cérebro, organismo vivo, homem). Se não há intervalo de movimento, não se pode passar de uma imagem à outra, seja pra diferenciá-las ou integrá-las. Quanto às outras tendências do cinema experimental, elas só se distinguem dos outros cinemas em relação à *distingos* exteriores aos processos fílmicos. (Parente: 2000, p.97).

O cinema *não-narrativo* só pode ser definido em sentido estrito por seus processos fílmicos, no que concerne a constituição das imagens e das narrativas, que lhe são consubstanciais. O cinema *não-narrativo* corresponderia a um cinema “objetivo”, ou seja, um cinema que pode nos proporcionar uma “percepção objetiva” do mundo. Como já vimos, para Bergson a percepção objetiva ou a *percepção pura* é “*uma percepção que existe mais de direito do que de fato*” e que exigiria “*um ser absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea*” (1999, p.32). Nesta percepção não existiriam centros privilegiados, e o nosso corpo e nosso cérebro não iriam interagir com as outras imagens no sentido de se configurarem como centros de ação ou afecção, e a memória, que nos diferencia dos outros seres, não teria lugar. A *percepção pura* exige um ser mergulhado no presente do plano de imanência, o plano onde as imagens se confundem com a matéria e com o movimento:

o plano de imanência é inteiramente luz. O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde, que se propaga “sem resistência e sem perda”. A identidade da matéria e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz (Deleuze, 1985, p.81).

Na história do cinema, o cine-olho de Vertov converge para o campo de uma *percepção pura*. Enquanto Bergson cria uma filosofia que estabelece um rompimento com a tradição filosófica da sua época, em Vertov a concepção de um cinema que propunha uma ligação direta com a vida e com os fenômenos visuais, e a sua realização, é parte de uma ética revolucionária, no contexto do construtivismo russo e na crença do cinema como instrumento de construção de uma sociedade nova. Se Vertov foi relegado ao ostracismo pelo estado soviético stalinista, assim como vários cineastas da sua época, os seus filmes, e particularmente “*O homem da câmera*”, revolucionaram o cinema.

Poderíamos dizer que o cinema torna-se (com Vertov) a aventura da percepção, tal como a concebe Brakhage, com a diferença de que Vertov busca uma nova percepção do mundo, através da confrontação com o mundo exterior, com os fatos da vida e sua *verdade*, ao contrário de Brakhage, onde a *verdade* é, de certo modo, buscada na visão interior. O intuito inicial de Vertov é libertar o cinema de toda influência do teatro e da literatura expressos no cine-drama psicológico e promover a educação dos

novos-homens, através da “decifração comunista do mundo – tentativa de mostrar a verdade na tela pelo Cine-Verdade”⁷⁴.

Com Elisaveta Svilova, sua esposa, e com seu irmão Mikhail Kaufman, Vertov funda em 1922 o *Conselho dos Três* e denominam-se “*kinoks*” – um composto das palavras russas “*kino*” (cine) e “*oko*” (olho). No texto-manifesto de 1923 (“Resolução do Conselho dos Três”), declaram o princípio do cine-olho, que norteia sua prática:

O principal, o essencial é a cine-sensação do mundo. Assim, como ponto de partida, nós defendemos a utilização da câmara como *cine-olho* (*kinoglaz*), muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço, o *cine-olho* vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. (Xavier, 1983, p.253).

Vertov entende que o olho humano é capaz apenas de fazer uma cópia imperfeita do mundo, devido a suas limitações psicológicas, e por isso, o olho da câmera pode ir além, libertar-se. Suas palavras conduzem-nos a pensar em um cinema imerso no caos da matéria, onde é possível encontrarmos o *em-si* da imagem, no sistema da universal variação. No mesmo texto-manifesto de 1923, eles escrevem:

Eu sou o *cine-olho*. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escales, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos, que caem ou que, voam. (In Xavier, 1983, p.256).

Em *O homem da câmera*, de 1929, filmado em Moscou e Odessa⁷⁵, acompanhamos o caos urbano, as grandes aglomerações e a circulação intensa de pessoas e veículos, carros, trens, e todas as faces de uma grande metrópole industrial. Um dia na cidade, do amanhecer ao anoitecer, vistas num inventário de atividades: trabalho de operários, trabalhadoras da indústria, momentos de distração e lazer, esportes e ritos sociais. Tudo é visto pelo operador da câmera, desde as primeiras cenas do filme, que começa na sala de cinema: a preparação para a exibição do filme, o início das filmagens, o despertar da população, o acordar da cidade. O filme é montado a partir da justaposição desses diversos acontecimentos.

⁷⁴ Citação do final do texto “O nascimento do cine-olho”, de 1924. In Xavier, 1983, p.262.

⁷⁵ As informações em relação às cidades que foram filmadas são controversas. Conforme Jean Paul Collein, trata-se de Moscou e Odessa. Em Manovich, encontra-se referência à Moscou, Kiev e Riga.

O que encanta no filme, no entanto, é justamente a maneira como Vertov associa estas imagens, de maneira vertiginosa. Para Jean Paul Colleyn “*o filme se desenrola e se realiza como uma precipitação – no sentido químico do termo – entre a cidade e o cinema*”⁷⁶. E nesse sentido, entre os filmes realizados na década de 20 e 30, considerados como as “*sinfonias das metrópoles*” ou “*sinfonias urbanas*”, o de Vertov é o mais contundente ou no mínimo “o mais moderno e mais inventivo”, como descreve Colleyn (1994, p.25).

Nessa vertigem provocada pelo salto sobre um real desconhecido, em busca da vida em movimento e apreendida em seu devir, Vertov se expressa sob o signo da energia, de uma energia molecular, com a qual ele organizaria o filme e nos restituiria o real: “*um mergulho vertiginoso nos acontecimentos visuais decifrados pela câmera, pedaços de energia autêntica (distingo esta da do teatro) reunidos nos intervalos numa soma cumulativa* (In. Xavier, 1983, p.258).

Lev Manovich expressa, de certo modo, a admiração que há por esse filme entre muitos teóricos, historiadores e cineastas. Em “*The language of new media*” ele trata das relações entre o cinema de *avant-garde* e as novas mídias, apontando em Vertov a capacidade extrema em criar e experimentar com as possibilidades da imagem:

O que o torna espantoso não são seus assuntos e as associações que Vertov tenta estabelecer entre eles para impor "o entendimento comunista do mundo" mas o fantástico catálogo de técnicas fílmicas nele contido. "Fades" e superposições, frames congelados, aceleração, divisão da tela [*split-screens*], vários tipos de ritmo e corte - aquilo que a "scholar" Annette Michelson chamou "um resumo dos recursos e técnicas do cinema mudo" - e, é claro, a profusão de pontos-de-vista inusitados, "construtivistas", são reunidos de maneira tão densa que o filme não pode ser simplesmente batizado como "vanguarda"⁷⁷.

Manovich exalta a capacidade de Vertov em usar as técnicas cinemáticas e o que chamamos hoje de “efeitos”, mas também o fato de dar-lhes um significado: “*no filme de Vertov eles (os efeitos) são motivados por um argumento em particular, de que as novas técnicas para obter e manipular imagens, sintetizadas por Vertov no termo "cine-olho" (kino-eye) podem ser empregadas para decodificar o mundo*” (2001, p. 243).

Nesse sentido, os procedimentos usados por Vertov no filme e com os quais ele consegue a variação e a interação das imagens, tais como a câmera-lenta, a aceleração, a

⁷⁶ Cf. COLLEYN, Jean Paul. **La ville–rythme: les symphonies urbaines**. In.: Visions Urbaines – Villes d’Europe a l’ecrain. NINEY, François (org.). Paris: Centro Pompidou, 1994 (Catálogo). p. 23.

⁷⁷ Lev Manovich em “**O homem com a câmera: banco de dados e cine-olho**”. Usamos a tradução de Sérgio Basbaum de parte do texto publicada na web. O texto original está publicado em MANOVICH, Lev. **The Language of new Media**. Cambridge, Massachusetts-EUA: The MIT press, 2001. p. 241-242

sobreimpressão, “*não são consideradas como trucagens, mas como procedimentos normais a serem largamente empregado*”⁷⁸. Isto se dá pela função que estes procedimentos adquirem no filme, já que Vertov está o tempo todo se propondo a decifrar o mundo visível e oferecer uma nova percepção, possível através do cinema. Para Manovich, o filme de Vertov se configura como a “*batalha de um cineasta para revelar a estrutura (social) por entre os múltiplos fenômenos observados. "Seu projeto é uma corajosa tentativa de construir uma epistemologia empírica que dispõe somente de uma ferramenta - a percepção*”. Ele cita um depoimento de Mikhail Kaufman, o câmera do filme, que nos traz um pouco o espírito com que o filme foi realizado:

Uma pessoa comum se encontra em algum tipo de ambiente, perde-se em meio à zilhões de fenômenos, e observa estes fenômenos a partir de um ângulo pouco vantajoso. Ele registra um fenômeno muito bem, registra um segundo e um terceiro, mas não tem nenhuma idéia de para onde eles levam... Mas o homem com a câmera está inspirado pela idéia de que ele está vendo o mundo para outras pessoas. Você entende? Ele reúne estes fenômenos a outros de outros lugares, que podem até nem ter sido filmados por ele. Como uma espécie de cientista, ele está apto a colher informações em um lugar, depois em outro. E é a partir daí que o mundo acaba por ser compreendido⁷⁹.

Henri Gervaseau aponta a importância do trabalho de Vertov e de como a montagem funciona organizando o mundo visível, e mostrando a estrutura interna da realidade. Vertov quer nos fazer redescobrir o mundo através da possibilidade de relacionarmos e estabelecermos ligações entre os diferentes acontecimentos aproximados pela montagem: “*sua missão é a de fazer ver a vida no seu incessante devir e de abrir os olhos das massas para os vínculos entre os fenômenos sociais e visuais revelados pela câmera, indo do material à obra*” (Gervaseau, 1996, p. 62).

O cine-olho é a montagem, e para Vertov não há contradição entre a sua ética de captar a vida de improviso, sem encenações (sendo fiel ao real, ao ritmo das coisas) e a montagem. É através dela é que se torna possível restituir a “verdade”. Para Gervaseau

A resposta ao assunto tratado, segundo ele, encontra-se na vida, e será fruto do tratamento, da seleção e do inter-relacionamento de milhares de fatos. Montar é, organizar os fragmentos filmados, fragmentos de energia autênticos, arrancados da vida, e encontrar o itinerário mais racional possível para o olho do espectador, respeitando as propriedades do material e o ritmo interior de cada coisa... (p.64).

⁷⁸ Cf. Vertov, *Articles, Journaux, projets*. 10-18, pp. 116-117. Citado em nota de rodapé por Deleuze, 1990, p.107.

⁷⁹ Cf. Mikhail Kaufman, "An interview", October 11 (Winter 1979): 65. Citado por Manovich, 2001, p. 240.

No texto “**Extrato do ABC dos Kinoks**” (1929), Vertov esclarece o que entende por montagem e aprofunda sua concepção de cine-olho: “*todo filme do Cine-Olho está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação*”. No mesmo texto Vertov introduz claramente a relação intervalo-montagem:

A escolha do “Cine-Olho” exige que o filme seja construído sobre os “intervalos”, isto é sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte.

A conjunção imagem=movimento=materia em Vertov ganha mais um aspecto: o próprio cinema=materia=movimento. Em Vertov há um agenciamento maquínico das imagens, e seu cinema induz o olhar ao que é “pré-subjetivo”, ao campo do pré-individual: “*Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo*”. É como se ele se instalasse no próprio campo de imanência, na própria variação universal. Imagens em perpétua variação e interação. O cine-olho é definido por Vertov como o que “*engancha qualquer ponto do universo a outro em qualquer ordem temporal*”. E isto só é possível, não somente através desse olho mecânico, que é capaz de perder o seu centro e buscar os ângulos mais inacreditáveis, mas principalmente pela montagem:

Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponto todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. O meu, caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido. (Resolução do Conselho dos Três, in.: Xavier, 1983, p.256).

A operação de montagem através do cine-olho deixa de ser a construção de um ponto de vista humano e torna-se “*a pura visão de um olho não humano, de um olho que estaria nas coisas*” (Deleuze, 1985, p.107). Pela montagem, e somente através dela, Vertov aproxima-se da percepção pura, das imagens *em-si*: “*Em outras palavras, o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas*” (idem, p.81). O cine-olho conduz a percepção às coisas, à própria matéria (imagens em movimento atuando uma sobre as outras na variação universal). A objetividade do cine-olho se encontra nesse “ver sem fronteiras nem distâncias”.

Se Vertov chega ao *em-si* da imagem, a esse cinema da percepção pura, é somente através do agenciamento maquínico das imagens, que Vertov realiza através da sua teoria dos intervalos. O intervalo não significa o “ponto de parada” de uma imagem à outra, de um movimento a outro, ele se torna o próprio movimento, o intervalo

disjuntivo em que é possível ligar qualquer *ponto do universo* (qualquer objeto, qualquer imagem, qualquer momento) a qualquer outro *ponto* (“justaponto todos os pontos do universo”).

É através dessa operação que Vertov chega a “um estado” da percepção e do pensamento em que as imagens “vibram”, fluem sem que nada lhes oponha resistência, tal como o estado descrito na percepção pura descrita por Bergson. A narrativa fica impossibilitada, pois não há mais um centro privilegiado, que dê opacidade a essas imagens. Não há história, não há reação. E não é um estado que se caracterizaria pelo fluxo contínuo das imagens, pois com o fluxo temos um estado aquoso, um estado líquido, onde, no entanto, há ainda a possibilidade de ancoragem, seja no sonho, seja num estado interior. Trata-se em Vertov, de um estado quente da matéria, um estado molecular, onde o fluxo é veloz, inapreensível e Deleuze o descreve como um estado gasoso. No cine-olho observamos cortes *incomensuráveis* entre uma imagem e outra. Parente assim o caracteriza:

O cine-olho implica o ultrapassamento do intervalo de movimento. O intervalo deixa de ser a distância que separa uma ação sofrida (percepção) de uma reação (ação propriamente dita); ele deixa de ser uma imagem privilegiada em relação à qual as outras variariam para se tornar uma imagem não-específica, que reage ou se agarra a qualquer faceta do universo. O ultrapassamento do intervalo de movimento significa que já não há, ao menos em direito, a possibilidade de passar de uma imagem a outra. Não há mais *história*, porque já não podemos passar de uma imagem a outra: não há mais intervalo de movimento, nem de ação, nem de reação. Isso significa dizer que a relação entre as imagens é incomensurável do ponto de vista da percepção humana. (Parente, 2000, p. 95).

A percepção humana (a percepção subjetiva) se caracteriza pelo intervalo criado na percepção, intervalo preenchido pela ação devolvida ou interiorizado na afecção. Trata-se de uma indeterminação que constitui a subjetividade, uma imprevisibilidade que é o diferencial da percepção humana. Na universal variação as imagens estão *determinadas* pelo fluxo incessante, pela transparência da matéria-luz - nesse sentido, um fluxo assignificante.

No cinema de Vertov, através da montagem, o intervalo torna-se incomensurável, pois no caos dos acontecimentos visuais mostrados, é possível “engancha qualquer ponto do universo a outro em qualquer ordem temporal”. As ações e os fatos realizados em um ponto do universo podem encontrar seus correlatos num outro ponto qualquer, por mais distante que seja: “encontrar na vida a resposta ao

tema tratado, a resultante entre os milhões de fatos que apresentam uma relação com o tema". As imagens entrelaçadas e justapostas não obedecem a uma ordem de proximidade ou de contigüidade. Nos seus procedimentos de montagem, o intervalo não é mais um hiato (entre uma imagem e outra): "*não há mais um hiato que se cava, um distanciar-se entre duas imagens consecutivas*", próprio da percepção subjetiva, e sim uma correlação "*entre duas imagens longínquas, incomensuráveis para nossa percepção humana*" (Deleuze, 1985, p.108).

Esse agenciamento maquínico entre as imagens é traduzido por uma série de correlações entre as imagens descritas por Vertov: entre os planos, os enquadramentos, os movimentos no interior das imagens, entre as luzes e sombras, entre velocidades de filmagem. Os intervalos precipitam-se em direção a matéria e todos os seus correlatos, a matéria energética em sua vibração, em sua perpétua variação e interação.

Em relação ao movimento, há também "um novo sentido na noção de intervalo – esta designa agora o ponto em que o movimento se detém, e detendo-se, vai poder se inverter, se acelerar, se reduzir..." (Deleuze, 1985, p.109). É o que vemos em "O homem da câmera", quando em algumas seqüências, o filme apresenta *o próprio fotograma* ou uma *série de fotogramas*, como nas imagens da camponesa, das crianças e mais tarde na série de cenas de esportes. A imagem se detém, suspende o movimento, e logo em seguida, retoma seu movimento. Tais *intervalos* possibilitam que logo apareça toda sorte de inversões, acelerações ou retardamentos do movimento, como nas imagens esportivas. Há um movimento em direção aos elementos moleculares do filme, ao elemento genético do filme que é o próprio fotograma. Fotograma que se insere no movimento, não configurando uma simples volta à fotografia, na medida em que ele "*não "termina" o movimento sem ser também o princípio de sua aceleração, de sua redução, de sua variação. Ele é vibração, a solicitação elementar que compõe o movimento a cada instante (...). Do mesmo modo, o fotograma é inseparável da série que o faz vibrar, em relação ao movimento que dela deriva*" (Deleuze, 1985, p.109). O fotograma se insere no filme, não como uma imagem fixa ou imóvel do real, mas sim como elemento molecular, que vibra e faz vibrar, cuja modulação compõe a imagem e o movimento a cada instante. Vertov chega ao grão da matéria, mesmo sem chegar ao grão da imagem.

O cinema de Stan Brakhage e Michael Snow

No cinema experimental, temos outros dois representantes importantes de um cinema da *percepção objetiva*, nos filmes de Stan Brakhage e Michael Snow.

Se para Vertov a crença no cinema é também a crença na revolução e emancipação dos homens e há o ideário construtivista por trás, em Brakhage há a crítica de um cinema meramente racional, lugar da “*vista*” contaminada pela linguagem e por uma representação do mundo como lugar do “*conhecido*”. Para Aumont, seus filmes são exemplos de uma “*exploração variada do mundo interior*”, pela qual Brakhage propõe o cinema como visão: “*visão pura, totalmente livre da linguagem – uma visão sem preconceitos, sem saber, perfeitamente inocente, e que operaria unicamente por sua imensa força*” (Aumont, 2004, p. 65).

Para Brakhage, ver é fixar, contemplar. Ele sugere que o cinema seja o veículo de uma “*busca de conhecimento fora da língua, baseada na comunicação visual, solicitando a evolução do pensamento ótico e confiando na percepção, no sentido mais profundo e original dessa palavra*” (in.: Xavier, 1983, p.342). Assistir a seus filmes nos faz entender sua crença: em *Dog Star Man*, em suas várias partes, o que vemos são imagens fascinantes, sobrepostas umas às outras, sempre em duas camadas: cenas das montanhas; a vegetação; imagens cósmicas de um eclipse lunar; imagens autobiográficas suas e de sua mulher e filha. Imagens que se somam vertiginosamente na tela. Luzes, sombras, uma profusão de cores e formas, beirando a abstração. Um mundo imagético e sensorial, que nos oferece uma percepção “diferente”, percepção quase háptica ou tátil. Em Brakhage, temos um cinema de vidente: “*suponha a visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver... vidência*”. (Ibid., p. 342).

O cinema *não-narrativo* de Brakhage parte da visão interior, desta ampliação da faculdade do ver, para chegar a “*imanência da matéria*”, à aventura da percepção, como ele mesmo afirma em seu célebre texto:

Imaginem um olho que não seja governado por leis da perspectiva fabricadas pelo homem, um olho que não se preocupa com a lógica da composição, um olho que não responde instintivamente a cada nome, mas que deve reconhecer cada objeto na vida através de uma aventura de percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do verde? Quantos arco-íris a luz pode criar para um olho desprovido de tutela? A que ponto este olho pode tomar consciência das variações das ondas de calor? Imaginem um mundo vivo povoado de objetos incompreensíveis, e cintilando ao logo de uma gama infinita de movimentos e de inúmeras gradações de cor. Imaginem um mundo anterior ao conhecimento, antes de a palavra ser. (in.: XAVIER, 1983, p.341).

Seu caminho é diferente do de Vertov. O que eles têm em comum é tomar a vida de improviso, libertando o olho e a câmera das convenções óticas e espaciais. Nos dois temos a crítica e a recusa da representação do mundo, do cinema reduzido à linguagem e aos seus significados linguísticos. O cinema valoriza a imagem e a possibilidade de oferecer uma nova visão do mundo: visão instantânea e imediata das coisas (visão da matéria) em Vertov, visão interior ou vidência em Brakhage. Para Vertov, através de seus filmes e de seus escritos temos um cinema que é militância política e instrumento para a emancipação do homem, *cine-olho*, *cine-verdade*; para Brakhage, visão poética, uma aventura da percepção, tornada célebre em suas palavras e em seus filmes.

Alguns autores, como Fred Camper, comentam que o principal tema dos filmes de Brakhage é a própria luz, que é, no limite, a matéria do cinema. E a partir dos anos 60, com *Dog Star Man (1961-1964)* - cujo título faz referência a estrela *Sirius*, a mais “brilhante” estrela do céu -, e principalmente com os filmes de animação (pintados sobre a película), praticamente não vemos mais formas reconhecíveis, e quando as vemos, são imagens em um fluxo constante, formas e borrões, manchas e cores que se sucedem vertiginosamente e sobrepõe umas às outras na tela. Não há personagens, não há história, nada que nos leve ao desenvolvimento de uma narrativa, mesmo que em *Dog Star Man* apareçam ainda imagens autobiográficas, suas, de sua mulher e filha. Imagens que estão, no entanto, remetidas a um conjunto permanentemente aberto e variável...

Brian Frye em artigo sobre a obra de Brakhage salienta que seus filmes seriam apenas uma metáfora da própria percepção:

Qual é a natureza da relação entre as imagens em movimento e do mundo, e como ele pode ser representado? Os filmes e as imagens de Brakhage referem-se não ao próprio mundo, mas ao ato de ver o mundo. A grande maioria dos filmes de Brakhage são totalmente silenciosos. Quando você vê seus filmes, você está convidado a olhar, e olhar de perto. Se seus antecessores utilizaram a metáfora como um meio de relacionar uma imagem com outra, os filmes de Brakhage foram expressões próprias de uma única e grande metáfora: a percepção visual⁸⁰.

Como já vimos, há relação entre a obra de Brakhage e a “percepção pura” de Bergson. Um cinema, que em certos momentos atinge a “variação universal das imagens” como em Vertov, apesar das diferenças. No entanto, podemos pensar que esse

⁸⁰ Cf. FRYE, Brian. **Stan Brakhage**. Set. 2002. Disponível em: archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/brakhage.html. Acesso: 07 abr 2009. S/p.

cinema *não-narrativo* se apresenta sob diferentes formas e por diferentes procedimentos em seus filmes. *Mothlight* (1963) é realizado na mesma época de *Dog Star Man*, e é feito sem o uso da câmera. Brakhage coloca asas de uma mariposa, folhas e flores entre tiras de película virgem e imprime-as. Tal procedimento é análogo aos filmes pintados à mão (*hand painted films*) realizados por ele ao longo dos anos e cujos pioneiros são Len Lye e Oscar Fischinger nos anos 30 – técnica aprimorada por Norman McLaren, mais tarde. Em *Mothlight*, temos de novo o tema da luz – presente no título. No filme, ao longo de 4 minutos, assistimos às asas da mariposa, folhas, flores, galhos e pequenos fragmentos “ganhare[m] vida” e movimento. Apesar de não existir narrativa neste filme, alguns autores interpretam-no como uma “alegoria” sobre a vida e a morte, como se a sensação de movimento e a vibração da luz que emana da própria película fosse capaz de dar vida àquela mariposa, fazê-la voar⁸¹.

Outro cineasta do experimental cuja obra remete ao cinema não-narrativo, e nos oferece, literalmente, uma outra visão do mundo é o canadense Michael Snow. Ao longo de *A região central* (1969), vemos uma paisagem desumanizada, e a câmera, em movimentos contínuos, alterna ângulos e direções, saindo de movimentos rentes ao chão para vistas do céu e do horizonte. O espaço do filme perde todas as suas coordenadas humanas. Para realizar o filme ele tem ajuda de Pierre Abbeloos no design e na construção de um mecanismo (que é como um braço articulado), fixado ao chão em meio ao deserto localizado na região central de Quebec, no Canadá. A câmera tem seus movimentos programados, e que obedeceriam à estímulos sonoros. Peter Rist em um artigo publicado em 2002 descreve assim o filme:

Snow coloca seu dispositivo em um pico próximo a Sept Isles na região central de Quebec, que é programado para fornecer uma série de pontos de vista em constante mudança da paisagem. Inicialmente a câmera move-se em um movimento panorâmico de 360° em que mapeia o terreno e então começa progressivamente a fornecer estranhos pontos de vista (laterais, de cabeça para baixo) através de um movimento circular constante e em vai-vem. (...) Na segunda hora, o mundo é invertido durante tanto tempo, que quando a câmera oscila verticalmente através de um círculo completo para restaurar a linha do horizonte à sua legítimo posição, acima da terra, parece que está errado²¹.

Snow realiza este projeto na sequencia de dois filmes em que ele experimenta as possibilidades de movimentos da câmera. Em *Wavelength* (1966), através de um lento movimento de *zoom*, a câmera, ao longo de 45 minutos, atravessa e explora o ambiente

⁸¹. Interpretação que encontramos no artigo **Mothlight**, de Darragh O'Donoghue (2004): “É uma ária de um único plano, um sopro de vida que termina com o seu tema da morte”. S/p.

de um *loft*, onde acontecem algumas situações secundárias, ouvem-se sons e conversas, até que ao final deste movimento, possamos ver em detalhe uma simples fotografia que se encontra na parede oposta, e onde aparece uma *onda* quebrando no mar. Também explorando movimentos da câmera, ele realiza *Standard Time* (1967) e *Back and Forth* (1968–69).

No texto que contém a proposta do filme, Snow revela sua intenção de “fazer um grandioso filme de paisagens equivalente nos termos do cinema às grandes paisagens pintadas por Cézanne, Poussin, Corot, Manet, Matisse (...)”⁸². O que importa destacar neste trabalho de Snow é que ele parte da observação de que a câmera é um instrumento que tem *possibilidades em si mesma*, e a exploração de seus movimentos, controlados por uma máquina, mostraria a eminência de um “outro” tipo de cinema. De certo modo, por um terceiro caminho, diferente do de Vertov e de Brakhage, Snow acede a um olhar não-humano, a uma visão da natureza e da imensidão nunca vista até então. Em seus escritos, na proposta do filme, percebemos esse percurso:

Eu quero poder fazer um filme de três horas “orquestrando” todas as possibilidades de movimentos de câmera e os vários relacionamentos entre ela e o que está sendo fotografado. O movimento poder ser uma parte imperceptível da atividade, pode acentuá-la, ou poder ser um contraponto ou contradição a ela e ser independente dela. Pois tenho certeza que nada ainda foi feito nesta área, e talvez eu devesse dizer que o movimento da câmera tem sido uma parte do cinema potencialmente ainda não explorada: o movimento da câmera tem geralmente sido aliado aos ditames da história e dos personagens que se apresentam nela, e tem simplesmente servido para segui-los, por exemplo, alguém deixa a sala e a câmera segue sua ação. Eu dou a câmera uma igualdade de papel no filme, do que está sendo fotografado (ibid.)⁸³.

Snow chega à visão de um mundo cesariano de antes dos homens, como diria Deleuze, uma paisagem sem a presença humana. É curioso, que no texto do projeto acima citado, Snow comente que seu filme poderia ser imaginado como uma primeira e rigorosa filmagem da superfície da lua, e como esta filmagem de um espaço exterior se constituiria numa das últimas lembranças de como era a natureza, “um dia”. Há o desejo de filmar essa imensidão, de uma maneira completamente original. Peter Rist comenta também o fato de *A região central* evocar uma possível alusão a alguns filmes

⁸² Cf. RIST, Peter. **La Région Centrale**. Novembro, 2002. Disponível em: www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/region_centrale.html. Acesso em: 03 abr. 2009.

⁸³ O texto a que se refere este fragmento é a proposta de Michael Snow endereçada ao *Canadian Film Development Corporation* em março de 1969. E encontra-se na publicação de seus escritos. Ver SNOW e DOMPIERRE, 1994, p.53.

de ficção científica, como *2001: Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, “que também revela uma paisagem primal, estéril e não-humana, com sons estranhos e que proporcionam uma desorientação espacial ao espectador” (Rist, 2002, s/p).

O filme gráfico

Se o cinema de Vertov constrói o que se chama de um estado gasoso da percepção, há um tipo de filmes experimentais, cuja realização está centrada no trabalho com o fotograma e que busca a interação das imagens através das vibrações moleculares. Estes filmes são chamados de *filmes gráficos*, termo que denomina e abriga algumas tendências como os filmes de animação de Len Lye, os *flicker films* de Peter Kubelka, Paul Sharits e Tony Conrad, ou ainda, alguns filmes que utilizam a refilmagem para produzir a granulação da matéria, como ocorre com os filmes de Ernie Gehr e Ken Jacobs.

Esses filmes não-narrativos estão baseados, como os filmes de Vertov, em um livre percurso das imagens. No entanto, essas imagens se associam livremente numa “explosão” de luzes e cores, capaz de atingir ritmos velozes e impressionantes em sua montagem, ou que nos leva a perceber simplesmente o grão da imagem.

Os filmes gráficos em geral e os *flicker films em particular*, seguem as formulações do cinema absoluto, que buscava um cinema não-figurativo e não-representativo, baseado na composição musical. Um cinema do ritmo puro, que seria a essência do cinema e uma crítica ao modelo dominante do cinema dramático, baseado na ilusão. No entanto, essa tendência radicaliza a crítica dos anos 20, chegando ao que Ismail Xavier chama de *filme-objeto*, a partir das experiências realizadas entre os anos 50 e 60 por Kubelka e Breer, nas quais estes cineastas trabalham *diretamente* com o fotograma e, a partir do fotograma.

Nos filmes de Kubelka, também chamados por alguns de “*filmes métricos*”, ele trabalha com uma variação matemática das imagens, em que os frames são organizados e repetidos segundo padrões rígidos e constantes (em *Adebar*, seu primeiro filme realizado em 1957, as imagens formam unidades de 13, 26 ou 52 frames), utilizando o positivo e negativo, e criando o filme a partir dessa *estrutura/partitura*. Em *Arnulf Rainer* (1960), Kubelka radicaliza ainda mais esta “forma” e o filme é feito com uma sucessão de frames brancos e pretos. Conforme Xavier,

com Kubelka, o cinema puro afirma-se como sucessão matemática de luz (tela branca) e obscuridade (tela totalmente preta) numa produção

que realiza o velho sonho do cinema de partitura (...) O *flickering cinema* (tela piscando segundo certas leis matemáticas) inicia a sua carreira e vai constituir o tema de especulação de Conrad e outros preocupados com as modalidades da experiência sensorial. (1984, p.89).

O cinema abstrato, desde a década de 20, através de Victor Eggeling e Hans Richter na Alemanha, (tendência chamada de cinema absoluto na Alemanha) dirige a criação de seus filmes para a exploração do nível sensorial, através da exploração das formas abstratas e do ritmo, e próximos da composição musical. Em Richter

a redução do cinema a seus elementos mais puros – o branco e o preto – é vista como o caminho certo para a análise do filme como objeto em si mesmo, como algo dotado de qualidades próprias, como luz projetada numa superfície e nada mais (Xavier, 1984 p.87).

Dentro desta estética, trata-se de investigar o funcionamento da percepção, as modalidades de resposta do espectador diante de um estímulo que está aquém da “representação”. O cinema, arte do tempo, explora sua especificidade, e busca uma narrativa baseada apenas no fluxo das imagens e no ritmo musical. De modo radical, esses filmes se afastam da imagem naturalista e de qualquer possibilidade de representação ou figuração:

o pedaço de celulóide prevalece sobre a idéia de imagem representativa - não há aqui nenhuma ausência (objetos, mundo) que esteja sendo visada pela presença da imagem fornecida. Não somos remetidos a nada que não seja o objeto (filme) que se mostra. Ele é o discurso que fala apenas de si mesmo. Cada filme é uma *auto-definição*. (Ibid., p.89).

Nesse sentido, é um cinema que segue os ideais das vanguardas modernas. Com o *flicker film*, mais de 40 anos depois, há uma radicalização destes princípios e o filme torna-se uma experiência em si mesmo, podendo só então ser pensado realmente como objeto, como define Xavier, ou mais precisamente um *cinema-objetivo*, em afinidade com o conceito de *cinema-matéria*. Se os filmes das primeiras vanguardas tinham relação com o abstracionismo na pintura, nas idéias de Kandinski, com Kubelka há uma formulação matemática, que transcende a busca de uma harmonia musical, ou espiritual e o cinema volta-se à sua matéria, ao seu aspecto molecular. Há um rigor matemático, e a aproximação com a música revela que agora o filme pode ter realmente a sua *partitura*. Ele é composto de forma rígida antes de ser realizado. Definida a estrutura para a montagem, que é rigorosa (por exemplo, tendo a alternância de fotogramas brancos e pretos, em uma ordem e duração pré-estabelecida), o filme pode ser refeito a qualquer momento e por qualquer pessoa. E se o filme explora a sensorialidade, em geral ela é puramente ótica:

o modelo musical reaparece, revivendo os ideais de Dulac, mas agora dentro de uma formulação mais matemática. Os fotogramas isolados, como notas, constituíram as unidades básicas de uma construção rítmica apta a produzir experiências sensoriais da mesma forma que a experiência auditiva fornecida pela música. (Ibid., p.89).

Paul Sharits, que tem sua formação em pintura e começa a produzir filmes na década de 60, realiza filmes como *N.O.T.H.I.N.G.* e *T.O.U.C.H.I.N.G.* (ambos em 1968) explorando o *flickering* produzido pela “*organização quadro a quadro das imagens e dos sons*”. Basicamente, ele utiliza uma série de quadros distintos (*single frames*), de cores chapadas, intercalados, em que as cores parecem se fundir, ou vibrar fortemente.

Sharits, apesar de sua vinculação com a pintura e do viés formalista de seus filmes, observa em seus escritos como seus procedimentos estão ligados a uma perspectiva musical: “*sempre estive mais interessado pelas estruturas do discurso, pelas pulsações musicais e temporais na natureza, do que pelas artes visuais como modelo de composição*” (Ferreira, 2006, p.423). Ele busca uma analogia visual com as harmonias produzidas na música pelos tons e acordes, e que tentam ser produzidas nos filmes pelos diálogos entre a cor, a forma e a duração de seus “*single frames*”. Para Sharits, trata-se de produzir no plano visual “*acordes temporais-horizontais*” e fundamentalmente de “*construir equivalentes operacionais entre os modos de ver e os modos de ouvir*” (ibid.).

Se as aproximações entre a música e o filme continuam sendo apontadas pelos artistas nos anos 60, parece surgir a necessidade de produzir nos filmes algo mais do que apenas uma experiência sensorial.

Nos filmes não-narrativos está em jogo outro olhar sobre o mundo. Nos filmes de Kubelka, o *não-narrativo* é uma decorrência da sua convicção de que a essência do cinema é o fotograma. Para ele “*é entre os fotogramas que o cinema fala*”. Seus filmes surgem da ausência de qualquer possibilidade de figuração e do ato de criação que nega a arte como a expressão de um eu interior. Um minimalismo levado ao extremo no cinema, e onde o que conta é a experiência do espectador – cinema que se afirma pela experiência sensorial- uma *sensorialidade visual*.

O *cine-olho* de Vertov produz outra ligação entre as imagens, que não a ordem sucessiva e contígua das narrativas convencionais. Há uma disjunção operativa em seu modo de montagem, disjunção positiva. E esta é a maneira que Vertov escolhe para ver e decifrar o mundo, e estender sua compreensão ao espectador; uma nova epistemologia

e um cinema que termina por encontrar a *verdade* na matéria, na imanência do mundo. Nesse sentido podemos falar de um cinema da imanência.

O filme estrutural

Há nos anos 60, uma continuidade nas rupturas provocadas pela arte moderna nas artes visuais com a emergência de vários grupos e artistas que vão trabalhar no contexto da arte-pop, do minimalismo e da arte conceitual. O campo da arte vive um momento de efervescência e de intensidade, revendo, ampliando e ultrapassando o ideário moderno.

No contexto do cinema, especialmente com a *nouvelle-vague*, o neo-realismo italiano, e o cinema de Rouch, o cinema se renova. Uma nova imagem, como afirma Deleuze, um cinema que tem outra relação com o real, outra relação com a montagem e com a verdade (do tempo). As narrativas se transformam e abandonam o antigo modelo (aristotélico, as influências romanescas): com a transparência do filme naturalista, com a continuidade espacial e temporal.

Nos Estados Unidos, o movimento do *Novo cinema americano* (*new american independent cinema*), protagonizado por diferentes artistas e estilos, como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Andy Warhol, John Cassavetes, os irmãos Maysles, Robert Drew, entre outros, também proclamam a falência moral e estética do cinema industrial, e seus filmes buscam novas alternativas para a expressão cinematográfica, tanto em relação à estética quanto às narrativas (além, é claro, das questões de produção, distribuição e exibição que são essenciais nesse movimento). Na radicalização desse movimento, há ainda a afirmação de uma especificidade do cinema, que é expressa pelos cineastas experimentais. Jonas Mekas, um dos principais expoentes do movimento, afirma:

O cinema, mesmo aquele mais ideal e mais abstrato, permanece em sua essência concreto; permanece a arte do movimento, luz e cor. Quando deixamos os preconceitos e os pré-condicionamentos de lado, nos abrimos para a concretude da experiência puramente visual e sinestésica, para o “realismo” da luz e do movimento, para a pura experiência do olho, para a matéria do cinema. Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura - a tinta; ou o escultor, igualmente da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir a consciência de sua matéria - luz, movimento, celulóide, tela. (Mekas, *Movie Journal*, pg. 219- *apud* Xavier, 1984, p.90).

Dos artistas que migram para o filme, como é o caso de Warhol, Breer, Jacobs e Sharits, que vêm da pintura, há os que vêm da fotografia, como Frampton, Snow e

Gehr. A arte flexiona o cinema de todas as formas nos anos 60, anos em que emergem a videoarte - com Vostell (também vindo da prática da pintura) e Paik (da música) -, e se dão as aproximações entre a dança, a arte e o cinema com os happenings. O cinema se expande para fora da tela, para além de seu extracampo. Nos anos 20 os artistas se apropriam do cinema e o elevam ao estatuto de arte (legitimação necessária por vários aspectos, inclusive o econômico), e mais do que isso, vários teóricos o consideram como a “sétima arte”, uma arte completa que englobaria todas as outras. Nos anos 60, o cinema (com o vídeo) participa de um movimento que desta vez busca aproximar a vida e a arte, tornar a arte processo, conceito e integrá-la ao tecido social. O que resulta destes anos é um ciclo que vai se fechando nos anos 90, com o cinema cada vez mais próximo da arte, nas ações, performances e intervenções de artista. As fronteiras entre gêneros, regimes, modelos de cinema vão se diluindo cada vez mais, reflexo de uma outra forma de lidar com as narrativas e a montagem.

Ao mesmo tempo em que Mekas aponta essa preocupação com a essência do cinema, o movimento liderado por ele demonstra a preocupação com a organização dos cineastas independentes, e com a criação de um novo modelo de financiamento, produção e circulação de seus filmes, o que fez com que esses cineastas independentes fundassem o grupo em 1960 e em seguida uma cooperativa (*Film-Makers' Cooperative*), cujos objetivos estão expressos no manifesto de 1962⁸⁴. A sociedade americana vê a crescente mobilização dos cineastas e a mudança de atitude compartilhada com os artistas da época. Apesar da heterogeneidade das produções e das opções formais, há uma crítica social que perpassa todos os movimentos da época, da *arte pop* à *land art*. O vídeo, logo que surge, já é utilizado por ativistas e na mão de vários artistas tece uma crítica frontal à televisão e a todo sistema comercial que a domina. Por outro lado, o vídeo e o cinema invadem não só o cubo branco (o que é apenas uma consequência), mas principalmente o campo da prática e dos procedimentos artísticos. Formula-se nessa época o conceito de intermídia por Dick Higgins, em 1966 e o de cinema expandido, definido amplamente por Gene Youngblood em 1970, mas já sugerido por Stan van der Beek e Jonas Mekas. A noção de intermídia aponta que os meios tornam-se secundários e o que importa realmente é o que o artista diz, e que não

⁸⁴ Este texto: *The First Statement of the New American Cinema Group*, de 30 de setembro de 1962, está publicado e disponível no site do grupo (*The New American Cinema Group Inc./The Film-Makers' Cooperative*): www.film-makerscoop.com/history.htm.

são mais os problemas formais que devem ser discutidos e sim o seu uso social. Sobre isso Dick Higgins afirma:

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas. Surgiu a idéia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que tal e tal trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermídia [intermedia], para enfatizar a dialética entre as mídias. Um compositor é um homem morto a não ser que componha para todas as mídias e para o seu mundo. (in.: FERREIRA, 2006, p.140).

Dentro do cinema experimental há uma tendência agrupada sob a denominação de filme estrutural (*structural film*), termo introduzido no início dos anos 70 pelo teórico Adams Sitney, e que descreve assim os filmes que “*se sustentam por sua forma e em que o conteúdo é mínimo e subsidiário ao que é delineado*” (Rees, 2005, p. 74). Nessa época o termo provocou polêmica entre diversos artistas que não viam com bons olhos a aproximação entre seus filmes e o estruturalismo das ciências humanas, que nos anos 70 eram forte referência teórica. De qualquer forma, os chamados filmes estruturais põem em evidência uma importante tendência desse cinema nos anos 60 e 70, e que tem uma estreita relação com o que se estava produzindo e debatendo nas artes visuais do período, especialmente com a arte conceitual e o minimalismo. Para Rees, o filme estrutural “*se empenha em explorar as idéias visuais e cognitivas de estrutura, processo e acaso que estão aparecendo em outras artes - especialmente o lado mais conceitual de Cage, Rauschenberg e Johns (ibid. p. 72)*”. Conforme Rees, a forma torna-se conteúdo:

O *structural film* propõe que o próprio material do filme - luz, tempo e processo - poderia criar uma nova forma de prazer estético, livre de simbolismo ou da narrativa. O que é conseguido ao combinar uma predeterminação (por exemplo, posição da câmera, o número de frames ou exposições, a repetição), com o acaso (os acontecimentos imprevisíveis que ocorrem no momento da filmagem (ibid.).

Sitney baseia sua análise a partir dos filmes de Warhol, anti-estéticos por excelência, e nas obras de Snow, Frampton e George Landow. Ele definia quatro características para o filme estrutural: a posição de câmera fixa, o efeito de flicagem, a copiagem em loop, e a refilmagem da tela. Características presentes nos filmes de Ken Jacobs, Ernie Gehr e Breer, além de Brakhage. Na Inglaterra quem participa desta tendência são os artistas Peter Gidal e Malcom Le Grice. No entanto, Rees afirma que alguns filmes dados como estruturais não apresentam nenhuma dessas características,

como é o caso de “*A região central*” (Snow), o que daria margens para que se pensasse em um conceito mais amplo como o de “*formal film*”, sugerido por Peter Gidal, e que define este termo em relação aos filmes em que há “*uma mínima ligação com o conteúdo e uma forma destinada a explorar as facetas do material... Recorrências, prolepses, antíteses e um ritmo abrangente que seriam a retórica do formal*”.

Nesse emaranhado de conceitos e discussões, podemos ver que o *filme métrico*, *filme gráfico* ou o *flicker film*, citados quando falamos dos filmes de Kubelka e Sharits, estão englobados pelo conceito de *filme estrutural*. Mesmo a noção de “filme formal”, citada acima, é inconsistente, em nosso entender. Acreditamos que o *filme estrutural* realmente seja o conceito que melhor expressa o processo e a proposta da maioria dos filmes citados.

O que o *filme estrutural* propõe de novo (ou nem tão novo assim...) é um cinema destituído de alusões simbólicas, ou mesmo de alegorias. É através do trabalho com a forma, por vezes próximo a abstração, ou pela sua estrutura, que o filme nos põe a pensar. Um cinema em que vale o processo, o conceito, mais do que o “produto”. Um cinema que rejeita as narrativas tradicionais, na medida em que rejeita a imagem como cópia do real ou mesmo como sua metáfora, e afirma a materialidade da imagem e do filme, em que o conteúdo é determinado pela forma.

De certo modo, o *filme estrutural* - através de seus procedimentos, que consistem, via de regra, na criação de dispositivos que vão direcionar a produção do filme -, converge em muitos pontos com os objetivos do cinema expandido e a intermídia, que ampliam os campos do cinema e da arte. E hoje, como citamos acima, na arte contemporânea, sua influência se reflete na noção de dispositivo, em um “cinema do dispositivo”, que vemos nos filmes de artistas, nos documentários contemporâneos, nas videoinstalações e instalações interativas.

Entre os artistas mais importantes do filme estrutural, está Kurt Kren, cineasta austríaco, contemporâneo de Kubelka, que a partir dos anos 60 realiza uma obra singular em seu conjunto. Através de suas obras podemos perceber como na tendência do *filme estrutural* as preocupações com os procedimentos formais na construção do filme estão interligadas com a necessidade de uma visão crítica do mundo. De certo modo a pergunta feita por Higgins em 1966, no contexto da intermídia, repercute na obra de Kren: “*talvez agora o problema central não seja mais apenas o formal, de aprender a usá-los (os novos meios), mas o problema novo e mais social de para que usá-los?*”

(in.: FERREIRA, 2006, p.141). Kren, que é ligado aos ativistas vienenses, pode ser considerado o expoente mais importante do cinema de vanguarda na Europa do pós-guerra. Para José Rocha Filho “*para além dos experimentos formais, o cinema de Kren criticava impiedosamente as estruturas sociais e culturais na Áustria do pós-guerra*”⁸⁵.

Desde seus primeiros filmes na década de 60, Ken trabalha com um método de montagem em que o filme é organizado segundo padrões matemáticos. Nos primeiros filmes ele usava uma técnica de *single frame* (como uma filmagem quadro a quadro, usada no cinema de animação), e praticamente montava seus trabalhos na própria câmera. Seus filmes são caracterizados ainda pelo uso de múltiplas exposições, *time-lapses*, uso do negativo-positivo, uso de máscaras e filtros, seqüências desfocadas, manipulação do som a partir de gravações e incisões diretas na banda de som. Todos filmes eram realizados a partir de detalhados e minuciosos diagramas, que são comparados à partituras de peças musicais dodecafônicas ou do serialismo. Rocha Filho esclarece sobre o perfeccionismo de Kren:

Sem exceção, os filmes de Kurt Kren foram intitulados segundo a ordem de realização e o ano em que foram realizados. Em um papel milimetrado, ele estabelecia o plano de cada filme de maneira perfeccionista. Para cada quadro, aparecia a duração exata e a correlação desse com os quadros vizinhos bem como esquetes de cena, gráficos de variações do quadros e fórmulas aplicáveis à montagem. (ibid.).

Em *2/60 - 48 Kopfe aus dem Szondi-Test* (“2/60 - 48 Cabeças do Teste de Szondi”), ele utiliza uma série de 48 retratos de pessoas com distúrbios psicopatológicos (sádicos, epiléticos, homossexuais – conforme as descrições científicas...) utilizadas por Leopoldo Szondi na década de 40, para fazer um teste projetivo e reativo com seus pacientes. Algo na linha do positivismo de Lombroso. Os retratos do teste eram organizados em seis séries de oito retratos. Kren organiza estas imagens de acordo com um padrão matemático, que lembra a série de Fibonacci. A duração de cada imagem, cada plano, é determinada pela soma das duas imagens precedentes, seguindo uma lógica de 1,2,3,5,8,13,21,34 (quadros), e as imagens são organizadas em séries de três, que se repetem, sempre com a primeira imagem da série anterior sendo substituída por uma nova imagem colocada ao final da nova série. Mas além de seu padrão matemático, na montagem dos retratos há uma alternância de enquadramentos, sendo os

⁸⁵ ROCHA FILHO, José. **Kurt Kren: o cinema do desconforto**. Artigo publicado na revista eletrônica Trópico em 30 maio 2006. S/p.

retratos de uma primeira série focalizados apenas nos lábios, depois séries em que vemos apenas a parte dos olhos, outras com o rosto por inteiro, seguidas de outras séries com o enquadramento fechado nos lábios, novamente. Essa variação tenciona a organização serial das imagens.

Já em *4/61 - Mauern pos.- neg. und Weg* (“4/61 - Muro Positivo-Negativo e Caminho”) Kren faz um filme a partir de imagens da textura de um muro, em detalhe, conseguindo um efeito estroboscópico. E em *11/65 - Bild Helga Philipp* (“11/65 - Quadro de Helga Philipp”), Kren parte de detalhes de uma pintura geométrica dessa artista, composta por linhas pretas e brancas, alternando ângulos e enquadramentos e através de um método criado por ele e chamado de *flash-editing*, ele provoca movimentos vibratórios, algo que se aproxima aos efeitos da *op art* e da arte cinética. O *flash-editing* é uma técnica criada originalmente por ele, e em que ele consegue na própria filmagem uma montagem de *single-frames* em velocidade crescente, intercalando quadros descontínuos e múltiplos em uma mesma seqüência, criando esse efeito estroboscópico.

Há um filme de 1995, chamado *49/95 - Tausendjahrekino* (“49/95 - Mil Anos de Cinema”), em que ele nos faz pensar sobre a narrativa clássica do cinema e a banalização das imagens. Por algumas semanas ele filma de uma distância muito próxima e sempre regular (1,2 metros) turistas que tiram fotos da catedral de *St. Stephen* (Santo Estevão, em Viena). O material registrado foi montado segundo uma frequência regular (de 2, 4, 8 frames por segundo), e ele utiliza como trilha sonora, sons do filme alemão *Der Verlorene (O Perdedor)*, de Peter Lorre (1951), em que um assassino protegido por nazistas é reconhecido por um bêbado que fala repetidamente: "Eu conheço você, não sei de onde, mas eu conheço você...". Ao final do filme a imagem que vemos é a catedral, filmada como que em estado de vertigem por Kren.

Os filmes de Kren superam a simples vocação formal e sua estética baseada construção de uma estrutura que precede a realização do filme. Filmes criados sob uma rígida partitura, que prevê a duração de cada quadro, um desenvolvimento lógico e constante, mas que apesar disso, tem o apelo sensorial que o liga a longa história do filme abstrato, dos filmes que buscam uma variação musical. Há em vários filmes, um ritmo construído não só segundo a sua métrica planejada, mas em que as pequenas variações de quadro, de textura, de detalhes nos provocam ainda o fascínio da imagem.

Em outros, subterraneamente há a uma força que essas imagens carregam que nos movem a pensar.

É o caso de *20/68 – Schatzi*. Um pequeno e curto filme de 1968, que perturba a memória de uma Europa que quer esquecer a Segunda Guerra. O filme começa aparentemente com manchas cinzas e brancas, seguidas de um intermitente fade em preto, que segue em todo o filme. Vemos apenas algumas texturas e uma imagem indecifrável, mostrada a partir de uma variação de detalhes, enquadramentos, e que aos poucos vai nos revelando que existe alguma figura ali, reconhecível. Como nos seus outros filmes, percebe-se o efeito do flash-editing, com provoca uma pequena (e perturbadora) vibração nas imagens. A foto, preto e branca, desgastada, quase ilegível, mostra um oficial nazista em um campo de concentração, placidamente observando a sua direita uma pilhas de corpos humanos, cadáveres amontoados. Mas a imagem aparece nitidamente a nós por um brevíssimo segundo, marcante, e logo é interrompida pelo fade em preto. E volta a tornar-se desfocada, cada vez mais, até tornar-se apenas uma mancha.

Segundo o artigo de Rocha Filho, citado, o filme é “*um painel vigoroso da amnésia coletiva que tomou conta da Áustria no pós-Segunda Guerra*”. Um filme que poderia ser colocado ao lado de *Nouit et brouillard* (Noite e Neblina) o contundente documentário de Alain Resnais, realizado em 1955, sobre os campos de concentração da Alemanha Nazista, e que fez seus contemporâneos pensarem sobre o quanto o nazismo ainda poderia estar vivo nos corações e mentes de uma Europa que parecia não ter aprendido as lições da guerra.

Em Kren, definitivamente, o formalismo dá lugar a um cinema “ativista” e inteligente. Rocha Filho cita também uma observação de Jacques Aumont, que pode nos dar a dimensão da importância de sua obra:

Como fazer imagens que pensam? Como refletir sobre imagens se você mesmo as produz? (...) Ter uma “idéia-cinema” é entregar o seu pensamento a formas artísticas como se fosse possível entregá-lo à ciência ou à filosofia. Mas pensar as imagens é como pensar sobre o que se é dado a pensar, como os outros se lembram das raízes e das ramificações da linguagem. Pensar sobre as imagens, é também pensar o próprio pensamento. (...) Com Kurt Kren, nós somos todos instalados diretamente no centro desse questionamento⁸⁶.

⁸⁶ Citado por José Rocha Filho no artigo acima: Jacques Aumont. "Le Cinéma Comme Acte de Théorie - Notes sur l'œuvre de Kurt Kren". Cinéma, n° 11. Paris: 1997, p. 10.

5.

Outras narrativas, outro olhar: os afetos

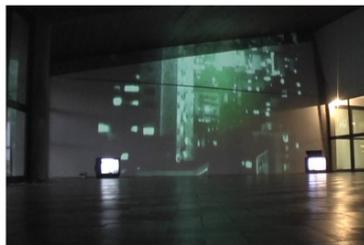
“Não chorava por Jacques ou por algo em especial, senão por entender o que havia feito sem me dar conta. Entendi algo extraordinário: sem nunca o haver pensado, voltei a filmar em mim o que havia filmado de Jacques Demy. Porém, como era outro contexto, que tratava do envelhecimento, nunca vi relação entre ambos os filmes. Porém entendi que para ele havia um fio, um vínculo entre os dois filmes, entre as mãos de Jacques, sua pele afetada pela enfermidade e a minha pelo envelhecimento”.

“Me impressionou ver a que ponto trabalhamos sem saber. Não trabalhamos com a significação, e nem na continuidade”.

Agnes Varda

Maria

vídeo (01 canal), 3m30s, 2006



Projeção exposicao coletiva Casa Fechada, C.C. Mario Quintana, jan 2008

Exposição Inventarios, Espaço IDEA, FURG, ago 2006

5.1 Intransitivo e Maria: apontamentos

Um filme único: Fischinger

Há cerca de dois anos pude assistir a um filme de Oskar Fischinger, realizado em 1927. Trata-se de "*Caminhando de Munique a Berlim*" (*München-Berlin Wanderung*). O filme é extraordinário e tocante, pela simplicidade com que Fischinger registra paisagens e retrata as pessoas que encontra ao longo de uma viagem realizada durante três semanas e meia. Fischinger parte de Munique para Berlim no verão (junho) de 1927, decidido a fazer a pé o caminho entre as duas cidades, cerca de 1000 km (620 milhas). Estava em busca de novas oportunidades e de novos horizontes para seu trabalho, e que iria encontrar em Berlim, onde estavam cineastas como Walter Rutmann. Em seus escritos ele fala sobre esse momento de sua vida:

Andar a pé de Munique a Berlim é um desafio de tal modo importante, que qualquer pessoa que se comprometa a fazê-lo, deve ter uma razão muito boa. Eu estava motivado principalmente por uma ânsia de liberdade. Eu quis romper os laços que me limitavam, e quis me tornar mais saudável a partir desta longa caminhada, ao mesmo tempo em que quebrei todos os laços que me vinculavam a Munique⁸⁷.

Durante a viagem, feita entre campos e montanhas, ele passa ao largo do Danúbio, atravessa bosques e pequenas aldeias, e com sua câmera às costas, vai filmando vistas *únicas* das paisagens e fazendo retratos de camponeses e suas famílias, trabalhadores das cidades e ciganos. As imagens do filme são singelas: ovelhas que correm nos campos sendo pastoreadas, nuvens que se movem no céu, o vento soprando nos bosques e as folhas que se movem das árvores, a arquitetura das pequenas cidades, o Danúbio, o pequeno barco que se afasta da margem. Retratos (filmados) de crianças, famílias reunidas, rostos de camponeses, todos *posando* para as lentes de Fischinger. Estas imagens são montadas com a velocidade acelerada, em quadros curtos que se sucedem, como nos tantos filmes de animação feitos por Fischinger. Ele dá detalhes da sua viagem e escreve sobre como se envolve com as comunidades por onde passa:

Eu vi muitas paisagens bonitas e me reuni com pessoas amigáveis, agricultores e trabalhadores, e às vezes ciganos. Me senti muito bem junto com todos eles, e tivemos boas conversas. Existe uma diferença muito menor entre as pessoas do que é habitualmente suposto. Devo dizer que as pessoas são as mesmas em todos os lugares. Existem algumas diferenças, claro, mas estas derivam principalmente de seu

⁸⁷ Este texto encontra-se nos manuscritos publicados no site do *Center of Visual Music*, sob o título *Walking from Munich to Berlin*. Oscar Fischinger, manuscrito, sem data. S/p. Disponível em www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFFilmnotes.htm.

caráter e temperamento, e essas mesmas variações ocorrem em toda a parte (ibid.)

Por suas declarações, é curioso ver como um artista, cineasta que trabalha com filmes de animação, por vezes abstratos, tenha essa sensibilidade em relação ao outro e aos lugares por onde passa, e como essa experiência é vivida integralmente por ele, como homem e como artista. Se seu filme não usa palavras ou música, atinge uma empatia muito grande, pelo modo de olhar e observar o mundo a sua volta, que faz com que suas imagens ganhem em sentido, pois são imagens marcadas pela sua “experiência” de vida. Imagens que lembram os filmes feitos pelos irmãos Lumière, pela frontalidade dos planos, pelos pequenos gestos e detalhes da natureza que são capturados pela câmera, tal como o vento soprando nas folhas das árvores. Lembram também alguns filmes da *avant-garde* americana feitos entre 1900/1910, como o filme feito por Armitage sobre o Rio Hudson (*Down the Hudson*, 1903). Um olhar que interroga o real à sua volta de uma forma expressiva e que o mostra em suas singularidades. E a forma como a câmera “olha” para os personagens e o mundo à sua volta, remete, em certos momentos, ao “cine-olho” de Vertov, pelo uso da câmera na mão e com os movimentos de câmera acentrados e instáveis. Temos um olhar *estranho* que causa certa perturbação, pois não parece um olhar subjetivo com o qual o espectador se identifica. São imagens que lembram as *Sinfonias urbanas*, especialmente o filme de Manoel de Oliveira feito às margens do rio Douro, no Porto.

O filme de Fischinger realiza também o que podemos chamar de um cinema “gasoso”. Cinema que atinge um estado gasoso da percepção. O livre fluxo das imagens, suas acelerações, paradas e retomadas, atingem ritmos e velocidades intensas. Fischinger alia uma visão “objetiva” do mundo, tal como Vertov, a uma sensibilidade própria e afetiva.

Intransitivo: filme inacabado, ensaio?

Estimulado pelo filme de Fischinger, que havia “descoberto”, realizei um pequeno vídeo no início de 2007, um ensaio sobre imagens e a poesia. Um estudo incompleto, tentativa de conectar através do filme diversas emoções e sensações: o desejo de realizar um filme a partir de imagens tocantes e singelas, como o vento que sopra nas árvores, ou a cor vermelha de uma flor. Um filme inspirado na leitura de Alberto Caeiro, no olhar de Fischinger e na sensibilidade de Tarkovsky. O tempo, o vento, a palavra. Trata-se de um estudo, filme que na época considerei inacabado e que

nunca exibido em público. E é também como um filme-anotação, como se tivesse sido feito para ser guardado como o escrito em um caderno, em um diário ou endereçado como uma carta a alguém especial. Foi um exercício, uma tentativa de fazer um filme em que as imagens *em-si* tivessem sentido, e criam-se afetos, a partir das sensações experimentadas por mim através daquelas imagens de Fischinger e dos poemas de Pessoa. Chamei este vídeo de *Intransitivo*. Ele foi feito integralmente em janeiro de 2007. Utilizei imagens filmadas durante uma tarde de verão, e a partir delas trabalhei deliberadamente com algumas imagens dos filmes de Fischinger, e durante a montagem, as imagens que estava trabalhando me remeteram ao filme *O espelho* (*Zerkalo*, 1975) de Tarkovsky, um filme em que algumas imagens haviam me impressionado, mais do que outras.

Durante esse período de montagem do filme, em 2007, fiz algumas observações sobre o que estava pensando ao realizá-lo e as transcrevo abaixo.

Como videoartista – alguém que trabalha com as imagens e para quem o pensamento é feito delas – me encontro na posição de quem está aprendendo a lidar com um certo tipo de imagens: as imagens-lembranças. São imagens do pensamento, imagens guardadas na memória em função de alguma vivência ou experiência particular. (Imagens vistas em algum filme?). Imagens estas que convivem com outras imagens *imaginadas*, que vão sendo elaboradas nesse processo *consciente-inconsciente* no qual nosso pensamento se faz. Imagens que disparam a realização de um trabalho, ou motivam a construção de alguma idéia que é expressa através dos vídeos, desenhos, esboços, anotações, escritos, etc. Chamo essas imagens, em meu processo de criação, de *imagens geradoras* - geradoras de imagens-vídeo. Imagens que entram num circuito em que se misturam essas lembranças pessoais, de algum vivido, com imagens puramente virtuais, que vão sendo pensadas, imaginadas, intuídas e algum momento tomam forma como vídeo. E criam algo novo, inesperado, uma imagem nova. Em *Palavra proibida*, uma destas imagens geradoras era a lembrança que tinha do filme de Truffaut, (*Fahrenheit 451*), outras eram imagens “distorcidas” em minha

memória (não lembrava de onde as tinha visto, nem quando) de livros sendo queimados pelas ruas por policiais durante a ditadura militar. Estas imagens não aparecem em *Palavra proibida*, mas simplesmente fazem parte desse processo de criação, e terminam originando, por acaso, outras imagens. Um acaso positivo, que está sempre no horizonte, atuando.

Fazer vídeo hoje, em minha opinião, é algo muito particular. Algo que diz respeito ao que estou vivendo e sentindo. E neste vídeo há motivações muito pessoais, misturadas, sobretudo á imagens suscitadas pela leitura de alguns escritos de Alberto Caeiro (um dos heterônimos de Fernando Pessoa) e de Robert Bresson (cineasta). Há também, de forma simultânea, a apropriação de algumas sequências dos filmes *O espelho*, de Andrei Tarkovsky e *Caminhando de Munique a Berlim*, de Oscar Fischinger.

Com Intransitivo, tendo algumas imagens filmadas, outras apropriadas, durante a edição o filme vai se organizando no *timeline*. Durante a montagem importa primeiro selecionar as imagens, escolhendo-as por questões técnicas, formais, e em função da idéia que se quer desenvolver. As imagens apropriadas foram escolhidas pela força visual, e pelas forças que evocam, como o vento no campo, as cenas da mãe, o fogo. E por serem imagens que me impressionaram e marcaram sensivelmente, quando vi o filme pela primeira vez. Nesse processo de montagem e edição que se inicia no *timeline* tem lugar um trabalho intuitivo, que diz respeito à como e quais imagens se juntam, um cuidado com o ritmo do filme, com a precisão dos cortes (precisão sob uma lógica do sensível e não do racional). Ritmo que envolve a duração de cada plano, mas também o seu conteúdo, seus elementos, o interesse que provoca; o ponto de corte, a transição de uma imagem para outra, os sons... É um trabalho intuitivo em sintonia com um trabalho mental, que vai buscando os sentidos ou significados que podem surgir e se juntar a esse trabalho sensível.

Nesse processo há esse espaço para a experimentação com as imagens, em relação aos sentidos e sensações que o filme provoca. A composição, durante a montagem, é esse trabalho com o aspecto plástico das imagens, da relação com os enquadramentos, a luz, a cor, as texturas de cada imagem em relação com o conjunto. Relações que não são apenas de convergência, mas também estabelecendo diferenças,

dissonâncias, que podem formar um todo aberto. Há a atenção na imagem como plano, como quadro, mas também com os próprios objetos que vemos em cada quadro, seus aspectos formais e os ritmos que surgem nesses confrontos. Nos arriscamos a fazer uma comparação desse trabalho de montagem e composição, com o trabalho da escrita, sem que isso signifique reduzi-la. O filme não se reduz a um enunciado, não se confunde com a linguagem, e muito menos com a linguagem verbal, e tentar articular as imagens como se fossem frases ou discursos é desconsiderar a potência do cinema, ou usá-lo de forma restrita. Mas podemos pensar na escrita e seus procedimentos, traçando um contraponto entre o modo como é construído o vídeo, como procedemos na montagem, com a forma do *ensaio*, um modo de escrita que é, justamente, o modo que se contrapõe a um pensamento (verbal) lógico e causal, sem abrir mão do rigor e da precisão de sua reflexão.

A escrita em primeira pessoa dialoga, sem dúvida, com o ensaio, tal qual Adorno o define. Em um texto de 1947, o autor defende o ensaio como a forma crítica por excelência da filosofia. Suas características mais elementares seriam: a subjetivação do enfoque (explicitação do sujeito que fala); a eloquência da linguagem (expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção da escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias).

Há algumas passagens no texto de Adorno nas quais podemos associar o ensaio ao conceito de *platô* desenvolvido por Deleuze. O *platô* estaria ligado a uma idéia de fundação, tendência, uma experimentação que se dá no fazer. Seria um paradigma não-estruturalista e que, portanto, a partir dele, não podemos trabalhar mais com a idéia de fundamento, princípio ou origem. Os *platôs* seriam regiões movediças e não-determinadas. Por ele não encontramos tendências e, sim, a idéia de mapeamento e de cartografia. Ao conceito de origem e fundamento, o *platô* opõe a fundação e a não-determinação. No *platô* estaríamos no campo de um plano de imanência, onde as forças estão ainda atuando, onde é possível pensar em uma gênese complexa.

Adorno vê no ensaio uma crítica da origem e uma crítica à forma do tratado: o ensaio “*ocupa um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de princípio primeiro, nem convergem para um fim último*” (2003, p. 17). O ensaio tem a ver com uma forma de pensamento onde o que importa é o próprio desdobramento do pensar, e não a sua finalidade ou o resultado previsível. Processo aberto às contradições que surjam e aos paradoxos, e que procura sempre partir de si

mesmo, incorporando um olhar atendo as mais diversas direções. É clara a sua crítica ao fundamento e às certezas:

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (2003, p. 30).

Para diferenciar o ensaio do tratado, a forma usada tradicionalmente nos escritos filosóficos, o próprio Adorno evoca Max Bense:

Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete a reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (Bense, 1947, p. 418, *apud* Adorno, 2003, p. 35-36).

Uma das principais características do ensaio é a sua recusa à sistematização, pois interessa a Adorno justamente a forma aberta, e o próprio movimento do pensamento. Conforme Musse “*recusando o propósito de instaurar um sistema, o pensamento de Adorno desenvolve-se por meio da tessitura de conexões anti-sistêmicas*”, e a articulação destas conexões e do pensamento é denominada por Adorno de “*constelação*”, tal qual Benjamin em seus escritos. Para Adorno, a falta de sistematização, trabalhar de certa forma com o “solavanco do pensamento”, como ele diz, e com os relativismos, não é sinônimo de falta de rigor, pelo contrário, como afirmamos no início, para ele é com o ensaio que é possível atingir a forma crítica que os filósofos devem buscar.

Para Adorno, no ensaio

a totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo (2003 p. 36).

No ensaio, o pensamento pode atingir sua potência, sem se render a uma idéia de totalidade. No cinema e nas narrativas podemos ver um trabalho da imagem correlato a esse trabalho de pensamento, próprio ao ensaio, na imagem-tempo, a imagem liberada de seu aspecto sensório-motor, e que em sua singularidade, seja através dos afetos ou dos conceitos, nos faz alcançar outra imagem do pensamento.

Intransitivo e Maria: os afetos

Se *Intransitivo* é um trabalho que considero em processo, ou inacabado, há nisso um pouco da idéia de Godard, comentada na análise de *Ici et ailleurs* que remete ao subtítulo de *A chinesa: um filme em vias de se fazer*. Se para Godard, nesses filmes o que importa é o pensamento, ou a marcha do pensamento, é porque é necessário formular outra prática e outra forma de fazer cinema, uma forma *reflexiva*, que faça pensar na imagem e no próprio cinema. Seja no modo como o filme atua no mundo social, seja questionando o papel do cineasta como autor, e como homem. Um ensaio visual, por outro lado, remete à possibilidade de criar sentidos pelas próprias imagens e ao mesmo tempo se refere ao caráter de experimentação com a imagem e suas associações.

Em *Intransitivo* alguns desejos foram tomados como ponto de partida. Fazer um filme apenas das elipses. Dos intervalos. Como o filme de Pierre Huyghe citando Wenders (*L'Ellipse*, 1998). Fazer um filme experimentando intervalos diferentes, sonoros e visuais. Como Peter Greenaway (*Intervals*, 1969). Fazer um filme onde não predomine a idéia do tiro, mas sim da explosão, da granada. Multiplicidade de fragmentos. Estilhaços de vidro. Jorro de água. Transbordamentos. Imagens que saiam pelas bordas. Remeter as imagens ao *fora-de-campo*, a ausência mais forte que a presença. Jogo de forças e não de formas. Ir de um cinema aquoso, do fluxo, da vertente, do jorro (*Quedas*) a um cinema gasoso: o vapor ou a névoa. Ou a névoa do vapor d'água: *Nostalgia (o filme de Tarkovsky)*. A consciência gasosa descrita por Deleuze. O filme de Fischinger e sua delicadeza.

Filmar o vento? Também um jogo de forças. As folhas dos primeiros filmes de Lumière, a extraordinária paisagem de Ozu. O tempo que transcorre, o trem que passa em um plano geral, a cena do menino junto à árvore no filme de Tarkovsky (*O Sacrifício*, 1986). Em *Maria*, o branco (o vazio da pintura), o leite derramado no chão? O vento de Tarkovsky (*O espelho*, 1975), e sua força inesperada e imprevisível. Vento que suspende o tempo e toma o corpo. As cores do outono, as cores do interstício. Que força é essa que vem de fora e toma conta da personagem? Que imagens são essas que se confundem com as luzes do entardecer, nem dia, nem noite, lusco-fusco, ontem e hoje, linha do

tempo estirada. O fogo do incêndio que irrompe neste sonho, neste filme. Bresson falando do silêncio:

“Desequilibrar para reequilibrar”.

Dedicar-me às imagens insignificantes (não significantes)”.

Em *Intransitivo* são muitos desejos: o desejo de fazer um filme que falasse sobre o amor; a força da poesia do Fernando Pessoa, que admiro há muitos anos. A releitura dos poemas completos do Alberto Caeiro abriu para novas percepções. Ele diz que as coisas são como são, que *um dia de chuva é tão belo quanto um dia de sol, que basta existir para ser completo...*

Pasolini já diz que o cinema é um plano infinito e contínuo. Ao final, *Intransitivo* lida com estas imagens todas: o rosto em primeiro plano da atriz que chora e no qual vemos uma lágrima escorrer (a frase de Bresson), as imagens do vento (a poesia de Pessoa), as imagens da natureza (cores, flores, formas), as imagens suscitadas pela leitura da poesia que não entendemos (está em russo), e a forma gasosa do filme de Fischinger: as paisagens, o corte rápido, uma conexão externa, de um fora que liga todas as imagens.

Em Fischinger, as imagens tomadas em seu percurso, em sua viagem, tornam-se uma cartografia de *afetos* e *perceptos*. Cartografia desses encontros com a paisagem e do encontro com essas várias pessoas que foram retratadas por ele. Retratos que são como instantâneos, quase fotográficos, que deixam em suspenso a imobilidade (dos retratados em cada quadro) pela mobilidade do olhar e do conjunto. Mobilidade que atinge um estado gasoso, pela fricção e vibração das imagens, pela velocidade de conexões e variações que impõe a nossa consciência. Tal como a matéria (essa imagem-matéria) líquida, que em função do calor e da energia desprendida pela vibração de suas moléculas, expande-se e transforma-se em matéria gasosa.

Cada quadro (cada plano) guarda em si uma singularidade (possibilidade de significação ou um potencial de expressão?). Todas as conexões possíveis se estabelecem e se implicam no filme, mas sem oposições

dialéticas, como queria Eisenstein. O filme de Fischinger é um filme que opera nos intervalos.

Considero *Intransitivo* como uma anotação, um vídeo em processo. O que trago dele é uma tentativa de trabalhar apenas com imagens singelas, imagens *insignificantes* de pequenas paisagens na cidade, imagens, cuja potência e cuja expressão pudessem evocar algum sentimento de beleza ou delicadeza, através das cores, formas ou sons. Um vídeo feito apenas dessas descrições cristalinas. Para realizá-lo há um movimento de buscar a imagem, de sair à rua disponível a esses encontros. De minha parte, um exercício.

A poesia de Caeiro estava ali, o tempo todo dialogando com o filme de Fischinger. Queria fazer um vídeo só de imagens e silêncios.

O que esse trabalho apresenta são alguns momentos “especiais”, momentos de silêncio onde alguns perceptos e afetos se desprendem de sua narrativa: o vento, a lágrima, algumas paisagens.

Alguns meses antes de realizar *Intransitivo*, apresentei o vídeo *Maria* em uma exposição, em agosto de 2006. *Maria* é um vídeo bastante significativo nessa produção de 2004/2009. Valoriza os momentos de captação da imagem, da relação com o enquadramento, com a duração do plano, com todos os detalhes que podem compor a imagem. E aí entra a luz, a cor, e o próprio som. Entra a nossa capacidade de relação com o outro, com as coisas ao nosso redor. *Maria* é extremamente pessoal e introspectivo.

A realização das imagens vistas em *Maria* foi de um intenso momento de concentração e solidão. O lugar onde foram gravadas estas imagens era um espaço familiar e houve um processo de entrega a um estado de observação, capaz de absorver os pequenos detalhes desses ambientes, como um fio de luz, um grão de poeira, as fissuras da parede, e descrevê-los. Uma percepção atenta, descolada de nossa relação habitual com as coisas que estão ao nosso redor, e do reconhecimento que está na base dessa percepção do cotidiano, em que muitas e pequenas percepções são “inconscientes”.

Um mergulho num tempo presente. Como fala Bill Viola, há o tempo próprio de cada imagem, o tempo que a imagem pede para “durar”, e que temos que respeitar. Há

realmente um tempo que se insinua quando estamos gravando. A duração do plano não é dada por nós, e sim pelo próprio acontecimento. Isto está na obra de Ozu (em toda a obra de Ozu), que por isso é uma obra extraordinária. Não é um cinema de ação, mas de contemplação, com a sutil e delicada descrição dos gestos, das atitudes, das relações. Um cinema que não se atém apenas ao que é falado, mas ao que é visto (ou quase visto) nestes gestos ou olhares de seus personagens. Algo que excede à imagem. Em *Santiago* (2006), filme recente de João Moreira Salles, há a citação de uma frase do cineasta Werner Herzog: “O mais bonito é o que acontece depois de o plano terminar”. Salles se refere a uma relação que existe, no documentário, entre o diretor e o seu personagem, a pessoa que ali está a sua frente. Com a câmera ligada, por vezes, é mais importante a *mise-en-scène*, a decupagem, o texto combinado ou esperado pelo diretor. Mas, após o momento da filmagem, segundos depois, surgem estes pequenos interstícios (entre uma ação e outra, entre uma fala e outra, entre um espaço e outro), onde se desprendem afetos, sensibilidades, singularidades. Onde algo acontece. Dentro de si, no outro, no espaço, entre os dois. Como nos tempos mortos do cinema, que fazem surgir e mostram pequenos acontecimentos. Como nos filmes de Agnes Varda, onde sempre há espaço para os afetos, para o que é inesperado.

Em relação ao processo de criação, acredito que a obra se constrói num processo. Podemos ter idéias pré-concebidas, ou mesmo as *imagens geradoras*, que nos levam a realizar certos trabalhos, mas geralmente, o filme segue por caminhos próprios, depois de dado o primeiro “tiro”.

Com relação a *Intransitivo e Maria*, em especial, tenho a convicção de que são obras que surgiram ao acaso. E que não teriam como ser *premeditadas*. Nesses trabalhos que venho realizando, desde 1999/2000, não há necessidade de roteiro ou de uma decupagem, antes que sejam captadas as imagens. Mas, em muitos, há um argumento como ponto de partida, ou uma idéia mais desenvolvida quanto às imagens ou das estratégias para captá-las. Em alguns faço anotações, trabalho tendo idéias sobre algumas imagens, um lugar onde filmar, algum enquadramento. E é algo que de alguma forma dirige a captação da imagem. Em *Palavra proibida*, o objetivo era fazer as imagens em um prédio vazio, abandonado. Houve uma pesquisa de matérias de jornais e sobre peças teatrais censuradas, gravei imagens das máquinas tipográficas antigas. Não havia roteiro, mas havia várias anotações, um desenho das idéias, de quais imagens ou onde gravar. De qualquer forma, a montagem partiria das imagens e não de um roteiro.

Processo parecido com *Já não há + tempo*. Em *Olhares da cidade*, um vídeo documental, já havia um desenho dos personagens, houve pesquisa e tínhamos uma idéia do que filmar e como filmar. Mas não houve um roteiro que determinou sua realização ou edição.

Mas *Maria e Intransitivo* se distinguem desses outros vídeos, porque surgiram a partir de experiências vividas, experiências pessoais, nas quais o vídeo *participou* e teve seu lugar. Em *Maria*, a experiência da captação das imagens foi marcada pela relação com o lugar, uma relação intensa e afetiva, pois era a casa de minha avó e o processo de gravar as imagens fez parte do luto que vivia naquele momento. Não havia o interesse ou projeto de fazer um filme, quando as imagens foram feitas. Houve a *necessidade* de gravá-las. A idéia de fazer um filme com elas foi sendo gestada, e o filme surgiu depois. *Intransitivo* é um pouco diferente, havia a necessidade de conectar algumas coisas interiormente, e isso passou pelas imagens que foram gravadas na rua, quase ao acaso; pelos poemas de Caetano; pelo filme de Tarkovsky. Mas já havia um desejo de fazer um filme. Havia um pensamento sobre ele.

Se esses filmes recentes se distinguem de outros anteriores, pela maneira como as imagens são captadas, marcadas pela experiência ao invés de um distanciamento subjetivo, de que modo esta experiência afeta as imagens? Não será porque em certo momento, nesta experiência em que há uma percepção atenta, há uma aproximação entre sujeito e objeto que proporciona uma imagem singular? Um outro olhar sobre as coisas? Se a imagem-afecção, ao contrário da imagem-percepção e da imagem-ação, propõe outro enquadramento do real, é porque trata-se também, mesmo que intuitivamente, de um outro processo de subjetivação. Pela afecção chegamos aos afetos, e aos afetos puros. Talvez o que também possamos discutir é a participação do autor ou do diretor, e em que medida, o “estético” determina o real, ou o quanto a percepção do espectador é determinada pelas escolhas estéticas do diretor ou do artista. O quanto um filme se torna mais ou menos real, por ser mais ou menos “construído”? Na verdade, essas instâncias se comunicam no fazer do filme. Há um jogo entre o real que a câmera capta e o olhar de quem está por trás da câmera. Mas a força desse olhar maquínico, o olhar da câmera no cinema, ultrapassa o estético ou o artístico. As forças da imagem, as forças do mundo, como matéria-luz, se impõe. E isso é perceptível em filmes documentais que buscam essa ambigüidade do real, ou nos filmes de artista, cuja

tendência é cada vez mais apagar as diferenças e fronteiras entre real e imaginário, documentário e ficção. O cinema como a arte contemporânea é território do impuro.

As pequenas percepções

Nas imagens de *Maria* e *Intransitivo*, algo se passa.

Já tratamos acima, dos espaços vazios e das qualidades, das descrições puras. Mas há outra dimensão do vazio nas imagens que evocam algo além das *formas*. São forças, forças invisíveis, como o vento em *Intransitivo*, como os interditos em *Palavra proibida* ou como a presença em *Maria*.

Maria é marcado por sensações provocadas pela presença da luz e dos brancos, ao longo do vídeo. Há algo que acontece naquele espaço. Os enquadramentos próximos ou médios, o espaço fragmentado (mas sensível), trabalham a partir de imagens que podemos definir, num primeiro momento, como *imagens-afecção*, pois são imagens indeterminadas, que provocam um intervalo em nossa percepção, e que ao invés de nos suscitar a ação, a resposta, transforma-se em “movimento de expressão”, qualidade que nos afeta.

No vídeo, o espaço, os objetos, as fotografias mostradas, são signos de tantas e muitas *Marias* que vivem em nossas vidas, que fazem parte de nossas famílias. Em algumas exposições do vídeo para amigos ou colegas, pude compartilhar essa experiência, e o filme evocava pelas imagens e por sua atmosfera, a lembrança do universo familiar de suas avós. Signos de um vazio, algo intangível, que perpassa o vídeo. Os vazios e a presença da luz ou o do branco, que venho citando em *Maria*, ao mesmo tempo em que podem reforçar a ausência expressa em um interior vazio, sem personagens, foram se revelando para mim em obras de outros artistas, como Edward Hopper, Fra Angélico e Miriam Bäckström. Em cada um deles, por um motivo específico. E evocando não uma ausência, mas a presença, de algo invisível. Uma atmosfera criada pelas imagens, por *pequenas percepções*.

Esse termo deriva de Leibniz, que considera que as pequenas percepções “*formam este não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais*”. Tal como se dá com o som que vem do mar e que você ouve e reconhece perfeitamente, como se estivesse de pé à beira da praia, como o senhor Palomar, personagem de Calvino. Esse som que é composto pelo ruído, pelo marulhar de cada onda do oceano que vem quebrar a beira da

praia: nós vemos esta onda se formar ao longe e vir se aproximando, crescendo, mudando de forma e de cor, envolvendo-se em si mesma, rompendo em espuma e desvanecendo antes de refluir. É impossível *distinguirmos* o som de cada onda ou dessa onda singular, que tentamos acompanhar, pois ela varia continuamente e é formada por uma série de complexos aspectos; e o som de cada onda em particular é imperceptível, apesar de estar lá, formando a percepção do mar, do barulho do mar.

Para Leibniz essas pequenas percepções compõem *nuvens* ou *poeiras*, que Gil prefere chamar de atmosfera. Há uma certa diferença, e talvez as poeiras dessem conta dessa diversidade e multiplicidade das micropercepções, seu caráter mínimo. Mas atmosfera tem essa face de amplidão e movimento, que participa de algo maior. Ou como observa Gil

As pequenas percepções fornecem impressões confusas, mas globais, em constante movimento. E antes de compor macropercepções – antes que as miríades de pigmentos de amarelo e de azul que se agitam se misturem para definir o verde –, há uma espécie de tendência anunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções: isso é a atmosfera. (2005, p. 26).

As pequenas percepções em si ou mesmo aplicadas à percepção artística abrem a perspectiva de ampliar a noção de experiência, como afirma Gil, pois essas impressões mínimas, infinitesimais, são da ordem do inconsciente, do não-consciente – mas também, são percebidas e assim passam pela consciência. Mais precisamente, são fenômenos de limiar, e que interrogam o conceito de experiência da fenomenologia – que implica um sujeito e uma consciência unos. É uma outra lógica a qual estamos submetidos, a que o sujeito deve se submeter (lógica do múltiplo, da diferença). Gil propõe uma meta-fenomenologia para dar conta dessa abertura.

Essa noção de atmosfera nos remete a uma lógica do corpo sensível. A atmosfera “é feita da tensão entre micropercepções”, pois resultam de “investimentos de afeto que abrem os corpos”. Gil afirma que é o corpo que percebe a atmosfera, “sua densidade, sua porosidade, sua rarefação”, em suma, qualidades.

A atmosfera abre para algo que é do domínio das forças e não das formas, próximo da lógica da sensação pela qual Deleuze observa a obra de Bacon, que rompe com a figuração (o ilustrativo e o narrativo que a compõe). E Bacon ultrapassa a figuração pela via da Figura, via que em Cézanne tem o nome de Sensação. Ao contrário do lugar comum e do clichê, mas também diferentemente do sensacional, a sensação age diretamente em nosso sistema nervoso (na carne). As sensações são

geralmente entendidas apenas como uma reação aos estímulos externos, e Bergson, é que vai nos dizer que também a nossa memória e seus circuitos atual-virtual, são capazes de produzir sensações. De qualquer modo, Deleuze nos mostra como a sensação está ligada ao corpo, mas a um corpo sensível, com um lado voltado para o sujeito (“o sistema nervoso, o movimento vital, o instinto, o temperamento”) e outro voltado para o objeto (“o fato, o lugar, o acontecimento”). Mas são duas faces indissolúveis: aqui sujeito e objeto se confundem: “ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito” (2007, p. 42). Mas a sensação é sempre múltipla, e composta de sensações elementares, conforme Bergson. A lógica da sensação, na pintura de Bacon e em Cézanne, é “uma lógica dos sentidos”, não racional e não cerebral.

Ao falar da atmosfera, Gil mostra como ela afeta os corpos, que percebem todas as modulações da força. O corpo está aberto, “suas próprias forças entraram em contato com as forças da atmosfera”. Deleuze mostra que a força é condição da sensação, “a força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre o corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (2007, p. 62). Na pintura ou na música, a arte não inventa formas, mas capta forças. Através das sensações é que sentimos forças insonoras da música ou invisíveis da pintura.

Gil afirma que “a atmosfera induz a abertura dos corpos, convidando a *osmose*” (2005, p.27). A atmosfera torna-se mo um “*meio* que impregna imediatamente os corpos”, dissipando as fronteiras entre o exterior e o interior, entre os corpos e as coisas. A dinâmica dessa osmose, conceito de Duchamp, torna o interior coextensivo ao exterior, como se o espaço do corpo se dilatasse, prolongando seus limites. A atmosfera é esse meio que cria esse corpo sensível.

A sensação está no corpo, é experiência do corpo.

5.2 A poesia de Fernando Pessoa e a imanência

E a minha poesia é natural como o levantar-se vento...

*Passar a limpo a matéria
 Repor no seu lugar as cousas que os homens desarrumaram
 Por não perceberem para que serviam
 Endireitar, como uma boa dona de casa da Realidade,
 As cortinas nas janelas da Sensação
 E os capachos às portas da Percepção
 Varrer os quartos da observação
 E limpar o pó das idéias simples...
 Eis a minha vida, verso a verso.*

(Poemas Inconjuntos, Alberto Caeiro)

Em *Intransitivo* há essa aproximação poética que faço entre essas imagens *singelas* e a poesia de Pessoa. Coincidência, acaso, há um laço que une essa poesia a uma lógica da *sensação* e das *pequenas percepções* (ou *sensações mínimas*).

Um dos fragmentos da poesia de Caeiro citada em *Intransitivo*, e depois retomada na instalação apresentada na exposição *Casa/Corpo* (2008) é este:

Outras vezes oiço passar o vento,
 E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.

Vento que aparece nas imagens gravadas para esse vídeo, vento que aparece nas imagens do filme de Tarkovsky, (que balança as cortinas brancas em *Maria*), e que percorre os versos de Caeiro:

Vou onde o vento me leva e não me
 Sinto pensar.

Pois o que a poesia de Caeiro, o heterônimo de Fernando Pessoa, tem de particular é sua forma de tratar a visão. Para Caeiro, o poeta bucólico, que canta em seus versos a natureza, “*Basta existir para ser completo*”. Caeiro é o mestre dos heterônimos, o ponto de virada da poesia de Pessoa, onde este admite, está a sua maior “sinceridade”. Complexo por sua simplicidade, expressa nos *Poemas Inconjuntos* e no *Guardador de Rebanhos*, onde ele afirma surpreendentemente já na primeira estrofe:

Eu nunca guardei rebanhos,
 Mas é como se os guardasse.
 Minha alma é como um pastor,
 Conhece o vento e o sol
 E anda pela mão das Estações
 A seguir e a olhar.

Caeiro é como o pastor de seus versos: “*Minha alma é como um pastor*”, mas um pastor de *pensamentos*, como ele afirma: “*O rebanho é meus pensamentos*”. Pastor que recusa ver nas coisas do mundo mais do que as próprias coisas. Como afirma Ricardo Reis, na introdução de Guardador de Rebanhos: em seus poemas “*há uma tendência crescente para o objectivismo absoluto*”, que é construído “em torno *daquela frase culminante – a natureza é partes sem um todo*”, e no qual o objectivismo vai até sua conclusão fatal e última, a negação de um todo, que a experiência dos sentidos não autoriza sem intromissão, externa, do pensamento⁸⁸.

Na poesia de Caeiro vemos problematizada a questão do ver, questão que atravessa particularmente toda a história das vanguardas no cinema. A vanguarda francesa, que preconiza o cinema puro/cinema absoluto, através das idéias de Canudo e Delluc, afirma necessidade de se constituir um cinema poético que se contraponha à linguagem discursiva e realista do cinema narrativo convencional, tipificado no nascente e crescente cinema americano da época. Para essas vanguardas, o cinema deve privilegiar a dimensão poética, e a “*visão direta, sem mediações, e naquilo que ela tem de especial frente à visão natural*”⁸⁹. Xavier afirma que “*Para Canudo e Delluc, além de ser a expressão não-discursiva de algo, a idéia é a de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra (...) – a imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto ou o rosto focalizado*” (1984, p.86). Há a crença em uma objetividade da imagem cinematográfica (ligada mais a idéia de *fotogenia* do que ao realismo propriamente dito), e seguindo a interpretação de Xavier, o cinema se revela como um instrumento importante de uma liturgia, um novo lirismo onde,

a verdade que ele revela é indizível e origina-se nas virtudes da própria imagem luminosa. Não é fruto de um trabalho discursivo, da articulação de elementos ou construção de um espaço que cria um lugar para as coisas. É resultado apenas da presença bruta de cada elemento,

⁸⁸ Ricardo Reis *apud* Zenith. *Caeiro Triunfal*. In.: **Fernando pessoa. Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 213-214.

⁸⁹ Ismail Xavier trata exemplarmente do cinema poético das vanguardas do início do século XX, e de suas inflexões em **O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Ver capítulo “As vanguardas”, páginas 82-106.

respeitado em seu desenvolvimento contínuo, dentro de um ritmo que lhe é característico. O importante é cada imagem singular e seu poder gerador de uma nova experiência do mundo visível (id.).

Há uma proximidade entre o discurso da primeira vanguarda, especialmente a francesa, e a poesia de Caeiro, no contexto histórico de uma modernidade crítica aos modelos de representação do mundo. Os franceses acreditam no poder de revelação da imagem cinematográfica, que proporciona “*uma relação sensorial mais integral com o mundo e a apreensão de sua poesia tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar*” (ibid., p. 87).

Pessoa é contemporâneo desse cinema, porém, sua poesia caminha em direção a uma abordagem que ultrapassa o modernismo nas artes, no sentido de que não compartilha o ideal de um sujeito moderno, ainda romântico. Em sua obra o que se destaca é a *imanência* da vida, em que as sensações e os pensamentos se juntam para produzir algo novo, uma nova imagem da vida e do pensamento, conseguida através da visão direta e total dos objetos, sem signos ou mediações. Uma obra que recusa qualquer transcendência metafísica que explique o mundo e as coisas, que vive no plano da natureza, e que aspira à pura exterioridade (José Gil). Caeiro radicaliza o ideal das primeiras vanguardas, pois se há em comum a busca de uma purificação do olhar, por outro lado ele se afasta do futurismo (da crença na máquina e no poder do progresso) e do expressionismo (que acredita na radicalização da experiência do eu, mas um eu interior e profundo).

Reproduzimos abaixo a segunda estrofe do *Guardador de Rebanhos - O Meu Olhar* -, que aponta sobre suas convicções:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de, vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender ...
O Mundo não se fez para pensarmos nele

(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...
Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...
(Pessoa, 2005, p.19)

Poeta das sensações, para Caeiro o ver é uma ciência.

Seus versos podem apontar, no entanto, para uma aproximação com outro cineasta, distante em seu contexto histórico, mas próximo em seu objetivo. Ao escrever sobre esse “*pasmo essencial*” que pode ter uma criança ao nascer, atenta à toda novidade do mundo, não há como não lembrarmos da aventura da percepção, que é o cinema de Stan Brakhage, e sua pergunta inequívoca: “*Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do verde?*”. Para Brakhage, há um mundo a descobrir, ainda não nomeado, ainda não visto.

A contemporaneidade de Caeiro está ligada ao que Fernando Martins afirma sobre a poesia/filosofia de Caeiro:

(...) Caeiro é nome de uma poesia que é filosofia. Nem filosofia poética nem poesia filosófica, numa síntese que esbateria as diferenças. Mas uma poesia que tem, num dos seus níveis de significação, pertinência ou consequências filosóficas. A leitura filosófica de seus poemas é uma marca da sua complexidade, não o refúgio ou a sede de seu sentido. (ibid., p. 250).

José Gil, filósofo contemporâneo, aponta a proximidade entre Pessoa e Deleuze, pelo modo como constroem um *plano de imanência* por suas escritas: “*Caeiro realiza o projeto deleuziano: conceitos difíceis que este propunha, como o de não-relação e de univocidade do ser, enquanto projeto de uma ontologia da diferença, encontram-se admiravelmente explicitados na escrita poética de Alberto Caeiro*” (Gil, 2000, p. 12). Para Martins, Caeiro, contra os erros de uma filosofia racionalista, propõe uma “ciência do ver”, que pensa o mundo sem abstrair dele as sensações. Afirmando a supremacia da realidade sobre a “verdade”, portadora do sentido ou da significação das coisas: “O

*mundo não é verdadeiro, mas é real*⁹⁰. A relação entre o real e a verdade em sua poesia/filosofia está expressa em outra citação emblemática:

Dois sentidos da palavra *Real*, bem exemplificados nestes dois casos: Receio uma sombra, que por uma ilusão considero ser um homem. Meu medo não é real, em um sentido, mas, no outro, desde que ela existe, é real⁹¹.

Esta ciência do ver, em Caeiro, demonstra o princípio de sua filosofia e de sua prática, segundo a qual “é preciso simplesmente ver”, aprender a desaprender, como escreve Caeiro, como uma forma de se ter uma visão espontânea e natural, e que é sugerida pelas referências constantes ao retorno a um olhar infantil, a sua frescura e ingenuidade. Uma visão identificada com a do “primeiro homem”, “na aurora da humanidade”⁹². Mas também, processo histórico, metabolizado de maneira não-consciente por Caeiro, que segue o desenvolvimento lógico da racionalidade ocidental, desde os gregos. O ver de Caeiro, “simplesmente ver”, é de fato complexo, e baseia-se em um “objetivismo absoluto”, que só é acessado se o olhar for capaz de atingir a “simplicidade e clareza extremas”, “uma espécie de subjetividade pura, despojada de qualquer determinação empírica, sentimental ou emocional”. Uma *objetividade* ao mesmo tempo *não-objetiva*, como observa José Gil. É o simples ver que nos desvela essa “singularidade absoluta” do objeto.

Para explicar o que significa em Caeiro a sua maneira de ver e essa percepção objetiva do mundo, Gil recorre a um fragmento célebre do *Livro do desassossego*, de outro heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. Nele, o autor opõe a visão dessa “*Realidade absoluta*” - que ele está a ponto de atingir no alvorecer do dia, quando percebe todos os sons e imagens que estão ao seu redor - “*à visão banal da vida*” - quando ele desperta com o soar dos sinos e das horas que se anunciam (Gil, *op. cit.*, p. 19). Esta oposição entre dois tipos de percepção, uma percepção habitual (que se dá no transcorrer de nosso cotidiano, uma percepção pragmática) e uma percepção

⁹⁰ Fernando Pessoa, *apud* MARTINS, Fernando Cabral. **A noção das coisas**. In.: **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 251.

⁹¹ Idem. No original: “*Two meanings of the word “real”, well exemplified in these two cases: I fear a shadow which, by an illusion I believe to be a man. My fear is not real, in one sense, but, in another, since it exists, is real*”.

⁹² O pensamento aqui desenvolvido sobre o ver em Alberto Caeiro é baseado integralmente na abordagem feita por José Gil no primeiro capítulo de seu livro **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**, “O que é ver?”, p. 15-42.

objetiva, (livre das subjetividades e de suas convenções), nos remete, sob outra forma, à teoria da percepção de Bergson.

Em Soares, em um primeiro momento, reconhecemos a percepção objetiva: “*Vago, atenção, só dos sentidos, sem pensamento nem emoção. Despertei cedo; vim para a rua sem preconceitos. Examino como quem cisma. Vejo como quem pensa*” (Soares, *apud* Gil, *op. cit.*). Não há espaço para as emoções subjetivas, e as sensações confundem-se com seus pensamentos, até o momento em que uma névoa o encobre e impede que a sua visão pura transforme-se na visão descrita por Caeiro: “*Vejo como quem pensa. E uma leve névoa de emoção ergue-se absurdamente em mim*”; “*Julguei que somente via e ouvia, que não era mais (...) do que um refletor de imagens dadas, um biombo branco onde a realidade projeta cores e luz ao invés de sombras*” (id.). O corpo como um *écran*, a mesma imagem descrita por Bergson, em *Matéria e memória*.

Para José Gil, no texto de Bernardo Soares, há uma alternância entre estes dois estados do ver, entre dois estados da percepção. E há um estado intermediário, um limiar, no qual ou a visão nua das coisas se intensifica ou se defronta com a banalidade do cotidiano (o narrador está a escutar e a ver os passos os primeiros movimentos da cidade, os transeuntes e seus passos lentos nas calçadas, os ruídos da rua, os movimentos de vendedores, entregadores). Para José Gil, este limiar marca a “*possibilidade de uma transformação da visão impessoal, objetiva e nascente das coisas numa visão que as reúna, as vista e lhes dê um sentido*” (ibid. p. 21).

José Gil descreve esse movimento do olhar, que se estabelece nesse despertar do dia, e em que essas “partes sem um todo” atingem um limiar de intensidade máxima nos movimentos singulares que se destacam e se distinguem uns dos outros: “*da igualdade divergente das vendedoras*”; das “*cores que divergem mais do que as coisas*”; dos movimentos dos leiteiros que fazem soar as suas “latas desiguais”. Conforme Gil “*tudo diverge, tudo se diferencia no movimento cada vez mais rápido do surgimento das coisas*” (ibid., p. 21). A visão pura de Caeiro é a visão de um mundo diferenciado, mundo de singularidades.

Transcrevemos abaixo os dois fragmentos do *Livro do desassossego*, citados por José Gil:

Quem me dera, neste momento o sinto, ser alguém que pudesse ver isto como se não tivesse com ele mais relação que o vê-lo – contemplar tudo como se fora o viajante adulto chegado hoje à superfície da vida! Não

ter aprendido, da nascença em diante, a dar sentidos dados a estas coisas todas, poder vê-las na expressão que tem, separadamente da expressão que lhes foi imposta. Poder conhecer na varina a sua realidade humana independente de se lhe chamar varina, e de se saber que existe e que vende. Reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do mistério, mas diretamente como florações da realidade. (*apud* Gil, 2005, p. 22).

Para Caeiro, o real necessita ser percebido como se fosse a primeira visão, um primeiro olhar sobre as coisas. E o curioso, é que nestes fragmentos do *Livro do Desassossego*, de onde Gil vislumbra a visão implícita de Caeiro, haja essa descrição de um amanhecer na cidade, e que neste amanhecer, ele descreva não só a paisagem e os objetos que ele percebe, mas também, de maneira singela, descreva a *varina* (vendedora ambulante de peixe), o leiteiro, o padeiro... Na medida em que é difícil compreendermos, no primeiro capítulo de *Matéria e memória* a existência dessa percepção pura, esse estado intermediário, tão bem construído na poesia de Soares, abre o caminho para um entendimento, através das sensações nascentes, de uma percepção subjetiva, atenta e capaz de produzir e destacar esses afectos e perceptos.

Afetos e perceptos que nos remetem a pensar e lembrar das *sinfonias urbanas*, realizadas entre a década de 20 e 30. Dos filmes de Paul Strand, Flaherty, das imagens do amanhecer da cidade nos filmes de Rutmann e Vertov, e especialmente das imagens do porto em Manoel de Oliveira. E dos retratos e paisagens do filme de Fischinger.

Em outro fragmento, contraposto ao citado acima, define-se a visão banal da vida, em que o narrador é desperto e acorda “*pela banalidade de haver horas...*”:

Avanço lentamente, morto, e a minha visão já não é minha, já não é dada: é só a do animal humano que herdou sem querer a cultura grega, a ordem romana, a moral cristã e todas as outras ilusões que formam a civilização em que sinto. (id.).

A névoa, da cultura, das civilizações ocidentais, das significações, se ergue frente a esse olhar e o narrador descreve: “sinto já com a banalidade do conhecimento. Isto agora já não é a Realidade: é simplesmente a Vida” (id.).

Quais seriam as características da visão de Caeiro? Em primeiro lugar, simplesmente ver, ver as coisas como são é vê-las despojadas das significações impostas pela cultura. (“*as coisas não tem significação, tem existência*”, escreve Caeiro). A significação é oposta a existência, já que significar pressupõe relacionar as coisas umas com as outras, atingindo uma totalidade de sentido através dessas relações que se efetuam no pensamento (o conhecimento e a cultura que se opõe à realidade das

coisas); portanto para ver as coisas na sua realidade é necessária a fragmentação da visão e fragmentação desses conjuntos significantes. Essa fragmentação faz com que o olhar separe e singularize cada coisa: é um processo de diferenciação, no qual as coisas se diferenciam uma das outras. “*Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes uma das outras;/compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento./Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais*”, escreve Caeiro (id.). Existir é ser diferente, e ver as coisas na sua realidade nua, é vê-las nas suas diferenças e singularidades, concluímos com José Gil.

Se para vermos as coisas na sua diferença e singularidade é preciso afastar as vestes da cultura, do conhecimento e afastar o pensamento, e se esse ato não comporta significação, a diferença seria portanto indizível? Gil responde: “*Indizível sem dúvida, mas não inexprimível*” (ibid. p. 24). No entanto, para ser vista, a coisa precisa entrar em contato com o sujeito que percebe, e nesse caso, projetaríamos nela os sentidos ocultos e interpretações, negadas por Caeiro. A coisa e eu perderíamos nossa singularidade ao entrar nessa relação. A pergunta que o filósofo faz dá conta desse paradoxo que se cria: “*Como ver mantendo, e ao mesmo tempo não mantendo, uma relação com a coisa?*” (ibid.) E aí penetramos na ontologia de Caeiro, organizada em três princípios: o único “dizível” de um ente na sua singularidade é a sua existência; o que religa os seres ou entes uns com os outros é uma não-relação, que é a existência; ser é simplesmente ser, esse o único sentido de todos os entes.

O que o olhar vê é a existência da coisa, na ausência de toda significação. E a poesia de Caeiro nos aponta isso constantemente:

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação.
(Poemas Inconjuntos, 1919)

O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.
(Guardador de Rebanhos, V)

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.
(Guardador de Rebanhos, XXXIX)

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.
(Guardador de Rebanhos, XL)

As coisas (*em-si*) não têm sentido ou significação, mas Caetano afirma que o “*único sentido oculto das coisas*” são as próprias coisas, a sua existência. O paradoxo que se estabelece enuncia conforme José Gil a univocidade do ser: “*a existência não substitui a significação, ela é o único sentido do ser que é mais que sentido, pois é ser. Eis porque a linguagem não é suficiente para “dizê-lo”, é preciso a visão; eis porque os versos de Caetano são mais que versos: eles nascem como árvores, crescem tão naturalmente como as plantas; eis porque o sentido também se dá no ato de sentir: “... comer um fruto é saber-lhe o sentido”*”, escreve Caetano.

Tal paradoxo é certamente complexo. Precisamos buscar entender essa relação entre o sentido e a existência. O sentido exigiria um todo, determinado pelas ligações e relações que se estabelecem, através do pensamento e na linguagem. A existência, por seu lado, oferece à percepção as partes, a coisa singular, que se dá na separação, na fragmentação e na não-relação. Não-relação que não é uma ruptura e sim, conforme a poesia de Caetano, “*completude*”. Só assim, na existência pura, a visão é capaz de captar cada coisa na sua singularidade e na sua diferença. Ver, em Caetano, é captar a existência das coisas, é ver a sua singularidade. Conforme Gil, “*quando se trata de existência, trata-se de visão. É preciso calar a especulação filosófica, é necessário situar-se num ponto de silêncio (de onde jorra a visão) para compreender como a “existência” é ao mesmo tempo esse “sentido” no qual o ser se diz univocamente, e o que faz surgir a coisa nela mesma, na sua singularidade, despojada de qualquer significação*” (ibid., p. 27).

Pelo olhar de Caetano, a natureza e as coisas se afirmam sem a necessidade de nenhuma determinação, em um processo de diferenciação e singularização. A não-relação que se estabelece entre o sujeito e as coisas e entre a natureza, é a afirmação das singularidades de cada um num processo de diferenciação. Mas que envolve também, nesse processo, “um investimento de afeto”.

(...) digo da pedra, "é uma pedra",
 Digo da planta, "é uma planta",
 Digo de mim, "sou eu".
 E não digo mais nada. Que mais há a dizer?
 A espantosa realidade das cousas
 É a minha descoberta de todos os dias.
 Cada coisa é o que é,
 E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
 E quanto isso me basta.
 Basta existir para se ser completo.
 (...)
 Mas gosto dela por ela ser uma pedra,
 Gosto dela porque ela não sente nada.
 Gosto dela porque ela não tem parentesco nenhum comigo.

Outras vezes oiço passar o vento,
 E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.
(Poemas Inconjuntos)

Essa relação do sujeito com as coisas do mundo, pressupõe que o sujeito, o eu, também se diferencie e se singularize. “*O amor de Caeiro pelas coisas não significa fusão, e menos ainda projeção ou identificação. Pelo contrário, ele afirma um primeiro princípio de diferenciação no interior mesmo do sujeito; porque sou em mim algo diferente de mim, amo a pedra diferente de mim*”. É preciso conceber um outro sujeito, um outro olhar, livre das considerações psicológicas, livre das interpretações. Conceber o sujeito imerso também em seu processo de individuação, em que não há “interioridade”. A poesia de Caeiro demonstra essa possibilidade, de maneira exemplar. O eu torna-se outro, constantemente, vive no exterior, numa não-relação, que busca o singular de si e do outro. Só podemos entender esse sujeito “em devir”. Devir que é sempre uma interrogação, ser em movimento, em transformação, em um processo de diferenciação.

Caeiro é o *argonauta das sensações*. Nesse sentido é a “não-relação ou a diferença com as coisas” que o faz experimentar as sensações verdadeiras e “tornar-se outro, tornar-se pedra, tornar-se planta, tornar-se coisa natural” (Gil, 2000, p.28). Caeiro ama a pedra diferente de si, sem que esse amor signifique fusão, projeção ou identificação, mas apenas um primeiro princípio de diferenciação que opera do interior do sujeito, mas é “*em mim, a minha diferença comigo mesmo que me faz amar a pedra como diferença no exterior de mim. Pois sou eu-mesmo sempre no exterior de mim, eu que aspiro à exterioridade absoluta*” (ibid., p. 27-28).

Aspirar à exterioridade é livrar-se das significações, das interpretações que operam do interior do sujeito (da transcendência). É entender o sujeito em um processo de devir. É assim que a poesia de Caeiro afirma a diferença.

Conforme Gil, na percepção objetiva, há um duplo processo de intensificação: de um lado um movimento de diferenciação que vai se acentuando, aonde os objetos vão se destacando do conjunto (as silhuetas, as cores, os ruídos que o poeta percebe nas ruas ao amanhecer), e outra intensificação que diz respeito à singularização de cada coisa, que já individualizada na percepção, vai se tornando mais impessoal e pré-individual. O ver em Caeiro, seu objetivismo, comporta uma visão não-empírica ou meta-empírica da realidade, que não implica colocarmos o objeto em um lugar qualquer, diante de um sujeito. É uma visão que estabelece uma relação primordial do objeto com o sujeito, sem que este seja sujeito de uma alma ou de um interior. Não estamos falando aqui de um sujeito habitual da percepção, visto que esse encerra em si, em seu eu interior “*toda a parafernália da subjetividade – sentimentos, emoções, volições, humores*”, mas de um sujeito que possui uma alma “*absolutamente exterior*”: “minha alma só pode ser definida por termos de fora” escreve Caeiro (apud Gil, 2000, p. 31). E Gil observa que essa realidade não-empírica vislumbrada pelo olhar de Caeiro, que descobre as coisas em sua nudez, sem as vestes da cultura, poderia ser definida como “virtual”, ou abstrata, nas palavras de Pessoa. Uma visão não-empírica, virtual, mas que se oferece “à visão e aos sentidos” – a uma alma exterior, a um pensamento que seria pura sensação. “*Um virtual que seria atual, atualmente percebido; um abstrato que seria singular e concreto – é essa a estranha visão segundo Alberto Caeiro, uma espécie de intuição intelectual dos sentidos*” (ibid., p. 32). Lembremos que a percepção objetiva, para Bergson, que está muito próxima das descrições da poesia de Pessoa, seria uma visão que existiria “mais de direito do que de fato”, pois significaria um ser completamente absorvido no presente e, portanto, destituído de memória. No cinema, essa visão objetiva estaria, no limite, identificada a um cinema não-narrativo, descrito acima, em que percebemos a variação universal das imagens.

Como Pessoa faz essa operação, em que é possível acedermos à percepção pura das coisas? Há um processo sutil em que ele descreve um sujeito *dessubjetivado*. “Não tenho filosofia, tenho sentidos”, significa essa alma exterior, em que o pensamento está livre das determinações da cultura e é pura sensação: “os meus pensamentos são todos sensações”; “penso como alguém que sente”. Suas sensações não se subjetivam, na

medida em que ele vê despojado de toda subjetividade, de toda interioridade (sentimentos, emoções, volições), sem estabelecer relações entre as coisas e um todo (a fragmentação do ver, não interpretar). Um objeto real, exterior e singular. Um objeto nu.

Poderíamos pensar em um cinema que estaria no limiar entre narrativo e não-narrativo, onde a narrativa estaria impregnada pela sensação, mais do que a significação ou a figuração. Onde as pequenas percepções, as sensações iniciais, criam afectos e perceptos. Onde a percepção nascente se instala no corpo, através das sensações, e do corpo, surge a possibilidade de significar. Significação, narrativa permeada pela experiência imediata e corporal.

Diríamos que a relação desse sujeito com as coisas se dá sem recorrer a um conceito pré-determinado da coisa. Sem nomear. Se a pedra é uma pedra por que tem certos atributos de peso, tamanho, textura, que a definem como pedra, estamos falando, como Platão, de um modelo de pedra, que define o conjunto das pedras. A pedra como uma categoria, modelo que tem certos predicados, certos atributos universais que a fazem pertencer ao conjunto do que chamamos pedra. Conceito dado a priori, sem a intervenção da experiência. Toda pedra é assim, tem certos atributos, que lhe fazem pedra.

Em Caeiro, no entanto, há uma outra relação, de singularidade e diferenciação, que se estabelece com as coisas, com a natureza. Há uma diferença interna à coisa, que não se confunde com a diferença que existe na comparação com outras coisas. São grandezas intensivas, modulações na qualidade desses objetos, em seus elementos: “como um branco que é mais ou menos branco, sem deixar de ser branco” (Gil):

Chamo a uma pedra uma pedra para distinguir de uma flor ou de uma árvore, enfim, de tudo o que não seja pedra. Ora, cada pedra é diferente de outra pedra, mas não é por não ser pedra; é por ter outro tamanho e outro peso e outra forma e outra cor. E também por ser outra coisa.
(*apud* Gil, 2000, p. 36. “Notas para recordação de meu mestre Caeiro”)

Caeiro não está se referindo a uma simples distinção quantitativa, mas também não a uma distinção qualitativa pura (todas são pedras, e podemos compará-las: “chamo a uma pedra e a outra pedra ambas de pedra porque são parecidas uma com a outra naquelas coisas que fazem a gente chamar uma pedra de pedra”), mas de grandezas intensivas (não-numéricas), que definem a singularidade de cada pedra (“mas na verdade, a gente devia dar a cada pedra um nome diferente e próprio, como se faz com

os homens”). A “pedreidade” da pedra se manifesta, segundo Caeiro, por seus atributos, e as grandezas numéricas (ter mais peso ou ser maior) se subordinam às diferenças individuais que surgem e tornam aquela pedra mais completamente pedra, quando elas são afetadas por uma “*potência de diferenciação*”. Para Gil, “(...) *se a diferença é dada, desde o início, como diferença individual, à qual se subordinam as diferenças de atributos, estas deixam de ser numéricas e comparáveis...*” (ibid., p. 35). O que conta, o que as singulariza é a existência dos atributos, desde o início, como qualidade da pedra. Qualidades que formam a pedra.

Da mesma forma, Caeiro afirma que o peso e o tamanho dessa pedra são “maiores” (seria preciso dizer: possuem ou manifestam mais “tamanheidade” e mais “peseidade”) quando eles caracterizam a pedreidade de tal pedra. Esse tamanho e esse peso são específicos dessa pedra como grandezas não comparáveis, apenas como potências ou grandezas intensivas. Mas, “*quando tal grandeza se desdobra em toda sua potência, e quando a pedra adquire toda sua “pedreidade” (esta pedreidade), ou seja, a sua individualidade, é que conseguimos vê-la, na objetividade absoluta de seu ser próprio e visível*” (ibid., p. 36).

Na singularidade de cada coisa, os atributos comportam graus, que determinam grandezas intensivas, que existem tanto quanto as próprias coisas. O peso e o calor se individualizam assim como a coisa e são suscetíveis de “mais ou menos” (assim como a pedra tem mais ou menos pedreidade). O que pode parecer “insólito” torna-se poético. Esses atributos deixam de ser atributos gerais ou idéias universais, como afirma Gil:

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.
(Guardador de Rebanhos, XL)

Num processo todo dado no exterior, o *meu olhar* se desdobra em toda a sua potência, chegando ao seu limite e abre as dimensões do que é visto ao extremo de sua possibilidade de ser-visto. Desenvolvendo a minha singularidade, vejo as coisas como iguais, como singulares em sua potência máxima. Algo como uma igualdade máxima

em uma diferença máxima. Para Gil, “sou do tamanho do que vejo”, pois desenvolvo essa potência, e sou atravessado pelo que vejo, “torno-me a visão inteira que desposo”:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
 Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
 Porque eu sou do tamanho do que vejo
 E não, do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena
 Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
 Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
 Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o
 céu,
 Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos
 podem dar,
 E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.
(Guardador de Rebanhos, VII)

Torno-me a visão inteira que desposo. A escrita de Caeiro leva ao plano de imanência, pois como afirmava Bergson, “o olho está nas coisas”. O ver em Caeiro é um ver atravessado pela transparência da luz, uma potência de olhar que se ancora na superfície:

as coisas tornam-se plenamente exteriores, sem mundos abissais ou significações ocultas; elas tornam-se objetivas, não porque seriam determinadas por predicções objetais, mas porque o seu ser próprio, a sua individualidade, oferecem-se doravante ao olhar (Gil, op. cit., p. 38).

5.3 A imanência em Deleuze, a vidência

Deleuze, em um período posterior ao que escreveu os seus livros sobre cinema, escreve um pequeno texto esclarecedor sobre o conceito de imanência⁹³, onde descreve o que seria um campo transcendental, que se distinguiria da experiência - visto que esta se remete a uma relação de um sujeito que percebe e de um objeto que é percebido. A experiência fenomenológica ocorre no campo da subjetividade e da objetividade, campo das representações empíricas: “A consciência só se torna um fato se um sujeito é produzido ao mesmo tempo em que seu objeto”. A imanência, descrita acima na poesia de Caetano, como campo transcendental apresenta-se como “pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem um eu” (Deleuze, 2002, p.10). Uma consciência imediata, *dessubjetivada*. Esse empirismo transcendental cria um paradoxo, e um repensar (re-colocar) de conceitos filosóficos. Claudio Ulpiano⁹⁴ observa que o plano de imanência, tal como Deleuze o concebe teria relação com as idéias de Platão, sobre o *receptáculo*, e de Epicuro, sobre o *clinamen*. Conceitos que falam de uma condição anterior a experiência, pré-subjetiva:

O receptáculo, o meio espacial, está fora do mundo das coisas sensíveis e sobretudo fora do mundo das formas inteligíveis: a crença nele não depende de um ato do intelecto, nem da sensação. É uma espécie invisível e sem forma - isto significando que está excluído do mundo das idéias. Ele está entre, no meio, entre as formas inteligíveis e as coisas sensíveis - entre o sujeito e o objeto: ou melhor, antes deles - condição deles. Parece que no receptáculo habitam um pré-sujeito e uma pré-matéria. (Ulpiano, texto citado, s/p)

Na medida em que a consciência só se exprime ou só se revela quando se torna opaca, recebendo e refletindo as vibrações da matéria, como vimos na filosofia de Bergson, e só assim se dá a percepção subjetiva, nos perguntamos que *experiência* (se é que podemos chamar de experiência) é essa que se dá nesse limiar entre a consciência pré-subjetiva e a consciência subjetiva? E sua ligação com o fenômeno artístico, ou, mais diretamente, com o cinema?

⁹³ Cf. DELEUZE, Gilles. **L’Immanence: une vie...** Philosophie, n. 47. Paris: Les Éditions de Minuit, 1º de setembro de 1995, p. 5-6. Cito aqui na tradução de Tomaz Tadeu, Revista Educação & Realidade, jul-dez 2002, v.27, n. 2.

⁹⁴ Do texto de Claudio Ulpiano, encontrado no site do *Centro de Estudos Claudio Ulpiano*. O título do texto é "A imanência é precisamente a vertigem filosófica, inseparável do conceito de expressão". Disponível em www.claudioulpiano.org.br/textos_texto02.html. Acesso em 12/10/2008.

Na poesia de Caetano, é através da visão, que o sujeito, em um processo radical de individuação, se singulariza, a partir de um processo de diferenciação intensivo, no qual ele desenvolve a potência máxima do ver. É só com um sujeito despojado de toda subjetividade e de toda interioridade, que podemos aceder a esse plano de imanência, onde o *objeto nu* se apresenta - o objeto percebido sem as vestes da cultura e da civilização. Essa realidade *não-empírica* (no sentido de um empirismo simples), citada por Deleuze, é a mesma realidade *não-empírica* vislumbrada pelo olhar de Caetano - “é essa a estranha visão segundo Caetano, uma espécie de intuição intelectual dos sentidos” (Gil, 2000, p. 32). E que está relacionada ao virtual, como vimos acima, com José Gil, realidade não-empírica que, no entanto, se oferece aos sentidos e à visão – de uma *alma exterior*. Esta consciência *dessubjetivada*, existe virtualmente. E o virtual, como já vimos, é real, sem ser, no entanto, atual: “Uma vida não contém nada mais do que virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades” (Deleuze, 2002, p.16).

Deleuze observa que “o transcendente não é o transcendental. Na ausência de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto. A imanência absoluta é em *si-mesma*: ela não existe em alguma coisa, para alguma coisa, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito” (ibid., p.12). Para Deleuze, a imanência pura, é uma vida. Simplesmente uma vida: “Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência completa, beatitude completa” (id.). E Deleuze cita, para que nós possamos compreender melhor do que se trata essa *impessoalidade* da imanência, um romance de Dickens, onde seu personagem, desprezado por todos que convivem com ele, está à beira da morte e nesse momento derradeiro, ganha a compaixão de todos que lhe estão próximos. Deleuze observa que nessa situação, o sujeito não é mais *nem bom nem mau*, e entre a vida e a morte, dá-se um acontecimento, em que apenas a vida impessoal, a vida em si, e em sua potencialidade, se apresenta. Como as crianças pequenas, que tem todo um potencial de vida a viver, e que não estão ainda individuadas. Mas estas crianças têm *singularidades*, que diferem das *individualidades*. Seus pequenos gestos, sorrisos, são singulares. No personagem de Dickens, apresenta-se simplesmente uma vida. A vida individual que dá lugar a uma “*vida singular imanente a um homem que não tem mais nome*”, embora seja ainda diferente dos outros homens.

Se a singularidade distingue-se rigorosamente da individualidade, por consequência, é o artigo indefinido que define a imanência: “A *vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e, entretanto, singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece*” (id.). Em Caeiro, como vimos, há essa relação com a natureza e com as coisas do mundo, seja nos poemas do *Guardador de Rebanhos*, onde ele *observa* as pedras, as flores, ou as asas da borboleta em sua *singularidade*, seja quando vê a sua cidade do tamanho de qualquer outra; seja no *Livro do Desassossego*, quando Bernardo Soares descreve a cidade em que personagens, com seus movimentos e ruídos vão ganhando vida própria ao nascer do dia. Visão do singular, do impessoal, iluminada, não pela consciência subjetiva, mas pela luz exterior de um mundo em transformação, em constante variação.

Aceder a esta visão é ter em conta a alma exterior, estar em contato com o *fora*. Estar em outro tempo, que não o de um *presente ordenado, mas imerso*, através da intuição, na duração contínua.

Em outro fragmento do mesmo texto, Deleuze observa que a imanência, “uma vida, está em toda parte, em todos os momentos que tal ou qual sujeito vivo atravessa e que tais objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos” (ibid., p.14).

Somos atravessados pelo tempo, somos interiores ao tempo, mergulhados na duração. E há *uma vida* imanente, que é o substrato do *real* em que nós vivemos, um real virtual coexistindo com as suas atualizações, com *a vida* manifesta dos sujeitos e objetos. *Uma vida* prenhe de acontecimentos e singularidades, que se atualizam na visão e nas experiências do sujeito. É como se estivéssemos pisando em um chão que não é sólido, e que se faz e desfaz a cada momento que vivemos, e em que o tempo não é mais o tempo de *Chronos*, é um tempo fora dos eixos.

É no limiar desse circuito entre atual e virtual, e no limiar entre consciência e inconsciência, que os acontecimentos virtuais e as singularidades se apresentam como *afectos* e *perceptos*.

Essa consciência a-subjetiva, que é pura transparência, que atravessa o plano de imanência numa velocidade incrível, sai da virtualidade para a atualidade num

entretempo (esse entretempo sugerido por Deleuze no texto sobre a imanência), num *entremomento* em que as sensações nascentes afetam os corpos e os sujeitos.

A experiência, o que acontece nesses limiares entre o virtual e atual, entre consciente e inconsciente, até estas sensações nascentes nos afetarem, relançam nessa problemática, uma imprecisão “conceitual”. Como falar de uma experiência sensível, fenomenológica, se não há ainda um sujeito e uma consciência constituída, e sim em vias de se constituir. Esse *entretempo*, não é ainda do domínio da experiência sensível. Nesse sentido, José Gil, aborda o campo das pequenas percepções, das sensações ínfimas, (quase?) imperceptíveis, que fazem parte de nossa apreensão do mundo. Um estudo que busca criar novos conceitos e novas definições nos domínios da estética e de uma meta-fenomenologia.

Como já vimos, seja com Caeiro, com Brakhage ou com as primeiras vanguardas, há uma convergência desses autores e dessas escolas na constituição de um novo olhar sobre o mundo: a visão pura de Caeiro, despida das vestes da cultura; o primeiro olhar sobre o mundo (olhar da criança), em Brakhage; a purificação do olhar, a visão direta e sem mediações, o poder de revelação suscitado pelo cinema poético das vanguardas - especialmente no programa do cinema absoluto.

É preciso, no entanto, distinguir as motivações e implicações deste novo “olhar” sugerido por estas diferentes estéticas.

Nas vanguardas, este pensamento ainda está ligado a um estado de coisas, e se busca uma “essência” do mundo no visível, sendo o cinema, essa arte que oferece a abertura para uma nova sensibilidade. O cinema poético (*cinema absoluto*) está baseado na crítica às convenções discursivas e ilusionistas de um cinema naturalista (psicológico e dramático). A imagem cinematográfica teria o poder de revelar a essência bruta das coisas, uma essência perdida, oculta, e que só é acessível pela intuição. Crítica ao racionalismo. Dessa forma, preconizam uma nova objetividade baseada no poder da alma, na interioridade do sujeito, comungada por artistas como Kandinski, que afirma: “A forma é a expressão exterior de um conteúdo interior” (in.: *Blaue Reiter Almanac*, 1912 – *apud* Xavier, 1984, p.86).

Nos escritos de Brakhage, a “ampliação da capacidade de ver” pode ser entendida como acesso a uma visão interior, que tem o privilégio da imaginação. De qualquer forma, trata-se de um cinema anterior à consciência, já que as imagens

encontram-se em variação constante, sem se remeter a um centro, ou a uma imagem especial.

Já na poesia de Caeiro, como vimos, a “visão” ultrapassa a noção de interioridade ou de um inconsciente psicológico. Em sua poesia, a vidência só é alcançada através de uma alma exterior, do encontro com o fora (com o outro, com o que está fora de nós), nas virtualidades e singularidades dos sujeitos e objetos. É a visão em todo seu potencial, que se singulariza com o que é visto e atravessa o plano de imanência. Há um excelente texto de Claudio Ulpiano⁹⁵, onde ele aponta a convergência de dois conceitos: o de inconsciente em Bergson (“o inconsciente não é psicológico”) e o conceito de alma em Kierkegaard (“minha alma não é nem psicológica nem física”). Com Bergson e Kierkegaard, a alma e o inconsciente não são físicos nem psicológicos, nem objetivos e nem subjetivos, mas também não estão no “presente do tempo”, pois são *inatuais*. Se situam em uma outra região, e em um outro plano. São virtuais, e o virtual só poder ser entendido se mergulharmos nos abismos do tempo, num tempo do Aion.

Deleuze afirma que é no cinema do tempo (o cinema da *imagem-tempo*) que as situações óticas e sonoras puras despertam “uma função de vidência”, em que os personagens ou o espectador se tornam visionários em contraposição a um cinema da imagem-movimento em que as situações sensório-motoras remetem a uma função visual pragmática num sistema de ações e reações. Nesse cinema, a vidência é uma função que é exercida pelos personagens. Personagens envolvidos em situações que romperam com um sistema sensório-motor (baseado na causalidade das ações e reações), por causa de uma neurose ou por viverem em situações limites (a guerra, a perda de um filho, a esquizofrenia). São personagens como as vividas por Mônica Vitti em *Deserto Vermelho* (Antonioni, 1963) ou Ingrid Bergman em *Europa 51* (Rossellini, 1952).

Conforme Zourabichvili “O vidente ou o visionário, segundo Deleuze, não é aquele que antevê o futuro; ao contrário, ele não vê ou não prevê, para si, nenhum futuro. O vidente apreende o intolerável em uma situação” (apud ALLIEZ, 2000, p. 340). Suas visões devem ser entendidas como “percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção” (id.) e que implicam uma

⁹⁵ ULPIANO, Claudio. *Curso Filosofia e cinema: O atual e o virtual ou O objetivo, o subjetivo e o fora*. Aula de 12/09/95. Disp. em: http://www.claudioulpiano.org.br/aulas_120995.html.

mudança afetiva e a abertura de um campo de possíveis. A vidência está ligada a virtualidade de que é tomado o acontecimento, entendido em sua imanência. É preciso entender a vidência nesse sentido, em uma percepção que extrapola seu sentido habitual e pragmático, percepção que possibilita o surgimento dos perceptos e afetos puros, o surgimento de uma nova sensibilidade. É o que afirma Zourabichvili:

Se o percepto se distingue de uma simples percepção é porque ele envolve um encontro, uma relação com o fora. Há acontecimento ou vidência quando alguém encontra suas próprias condições de existência, ou as dos outros (id.).

A vidência está ligada à eclosão destes *perceptos* e *afectos*.

No cinema, podemos pensar em um outro regime de imanência. Em um outro cinema, que a partir do cinema moderno, começa a trabalhar com a produção de afectos e perceptos.

Nas teorias de Deleuze sobre o cinema e a arte, o conceito de imagem-afecção, desenhado nos livros sobre cinema, é “ultrapassado” pelos conceitos de *afectos* e *perceptos* em **O que é filosofia**, que por sua vez remetem ao conceito de *imanência*, expresso em seus últimos textos.

5.4 Da imagem-afecção aos afectos puros

Abordaremos primeiramente as definições sobre a imagem-afecção, para logo chegarmos aos conceitos de *afectos* e *perceptos*.

Retomando as noções de Bergson sobre a percepção, vimos que a percepção subjetiva é a nossa percepção habitual. Como vimos, essa percepção surge quando as imagens deixam de ser determinadas pela sua perpétua variação (a percepção pura) e se reportam a um centro de indeterminação, uma imagem especial, que é o nosso cérebro. A percepção é, antes de mais anda, “*sensório-motora*” (prática). O regime da imagem-percepção teria dois pólos propriamente ditos: o da percepção - quando há um hiato entre a ação recebida e a reação desencadeada -, e o da ação - considerada uma “*reação retardada do centro de indeterminação*”. Na imagem-ação, há uma curvatura do mundo que se organiza em torno dessa imagem privilegiada, uma periferia se forma, um horizonte: o horizonte das virtualidades, das ações possíveis. Recebe-se uma ação (percepção) e devolve-se com outra (ação). Para Deleuze, no sistema da imagem-ação “*A operação considerada não é mais a de eliminação, a seleção ou o enquadramento, mas a encurvação do universo, da qual resultam ao mesmo tempo, as ações virtuais das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas*” (1985, p.87).

A percepção subjetiva (essa indeterminação do nosso querer, como fala Bergson), tem duas faces: uma perceptiva e outra ativa. E há ainda uma terceira, intermediária, “*que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem preencher ou cumular*” (Deleuze, 1985, p. 87). Esta é a afecção. Surge no sujeito, “*entre uma percepção perturbadora e uma ação hesitante*”. Deleuze fala desta coincidência entre sujeito e objeto, quando o sujeito percebe a si próprio, “*sente de dentro*”. Seria o terceiro aspecto da subjetividade, com o movimento (uma *imagem-movimento*) que reporta a uma qualidade. Para Deleuze “*há forçosamente uma parcela de movimentos exteriores que absorvemos, que refratamos e que não se transformam nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura*” (1985, p.87). Bergson vai nos falar que enquanto “*a percepção mede o poder refletor de nosso corpo, a afecção mede seu poder absorvente*” (1999, p. 58).

A percepção de um objeto exterior ao nosso corpo exprime sempre uma ação virtual (a ação possível), quando, no entanto, o objeto a ser percebido é o nosso próprio corpo, esta ação virtual torna-se real, e é nisso que consiste a afecção. De modo

complexo, vamos ver que as ações virtuais da percepção misturam-se quase sempre a ações reais. É o que Bergson afirma ao dizer que *“não há percepção sem afecção. A afecção é o que misturamos no interior de nosso corpo à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem”* (1999, p.60). Com a afecção, não estamos no plano da percepção pura, mas nossa percepção habitual e pragmática, também não se dirige aqui à ação.

A afecção assim, não é uma condição nem a “matéria-prima” da percepção, mas sim esta “impureza que se mistura” a ela. Deleuze mostra que a afecção não é apenas um “malogro” de nossa percepção, mas uma impureza necessária, que “ocupa” este intervalo da percepção. Recebemos um estímulo (que é movimento), mas não respondemos a este movimento com outro movimento (ação). Nós, centro de indeterminação, não prolongamos a nossa percepção em ação (no exterior). O movimento é absorvido e com isso temos nossa face (uma de nossas faces) imobilizada. Nossa atividade nesse caso não responde, mas gera uma tendência, um esforço “que substitui a ação” que se tornou momentaneamente impossível. Essa tendência, esse esforço gerado é uma “qualidade”. Quando tratarmos da imagem-afecção no cinema, será importante termos em conta o que Deleuze aponta em relação a afecção e a qualidade que ela gera, como uma resposta ao movimento: *“(...) mas precisamente, na afecção o movimento deixa de ser de translação para tornar-se movimento de expressão, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento imóvel”* (1985, p.88).

Por ora, temos assim definida a imagem-movimento e como ela se divide, em seus três tipos, quando reportada a um sujeito (um centro de indeterminação): a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção. Para Deleuze, cada um de nós, enquanto sujeito (imagem especial que se constitui como um desvio da imagem-movimento) *“não é nada mais do que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção”* (1985, p.88). São três aspectos da subjetividade, o que nos faz pensar realmente que esses três aspectos coexistem na percepção e na imagem. A afecção seria um tipo de imagem (imagem-movimento), mas também um componente de todas as imagens⁹⁶. Na percepção, sempre há afecção.

⁹⁶ Esta definição da imagem-afecção encontra-se no capítulo “A imagem-afecção: rosto e primeiro plano” do livro *Cinema 1 – A imagem-movimento* de Gilles Deleuze. No capítulo

No cinema, a imagem-afecção está relacionada ao primeiro plano, e conseqüentemente ao close (*close-up*: o plano próximo, que mostra o rosto de uma pessoa). Numa correlação simples, mas explicativa, podemos dizer que a imagem-percepção estaria relacionada aos planos gerais (que oferecem uma primeira identificação de uma paisagem ou de uma situação) enquanto a imagem-ação estaria relacionada aos planos médios ou planos de conjunto (nos quais percebemos as ações que se dão entre personagens). Em relação ao *primeiro-plano*, temos que é do rosto onde emergem as emoções, reações que o corpo não nos deixa ver (e isto já é uma convenção...). No rosto, traços imperceptíveis denunciam uma “*expressão*”, algo interior a um personagem, algo de psicológico. E é assim o seu uso no cinema clássico, de viés dramático, onde a aproximação da câmera à face do personagem sugere (sem sombra de dúvida) o seu estado psicológico.

No cinema da *avant-garde*, há uma referência reiteradamente feita por vários autores à obra de Dreyer, especialmente ao clássico e extraordinário filme *A paixão de Joana D’Arc (1928)* - filmado todo em *primeiros-planos*. Stella Senra aponta a capacidade expressiva do close, que na história do cinema, permitiu “*prescindir da palavra para tornar diretamente visíveis as emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos*”⁹⁷. Senra cita as considerações de Bela Balázs neste sentido, autor para o qual o close tem o “*poder de transmitir experiências interiores*”, o “*invisível do corpo*”, que se não fosse assim, não teriam expressão. Para Pascal Bonitzer “*o close diz respeito a um regime físico, afetivo, intensivo da imagem, a uma microfísica dos acontecimentos que não se liga mais à cena, ao quadro, ao teatro, mas a um espaço aberto, infinito, fragmentário, libertado das normas da perspectiva, da profundidade de campo, dos pontos de fuga*” (1995, p.89).

Jacques Aumont descreve ao menos duas características do close, que também caminham nesta direção. Para ele o close “*transforma o sentido da distância levando o espectador a uma proximidade psíquica e a uma intimidade (Epstein) extremas, como na série de closes do rosto de Falconetti em Joana D’Arc de Dreyer*” (1993, p.141). Aumont se refere ao filme de Dreyer, que é construído a partir de planos médios e primeiros planos, além de seus característicos movimentos de câmera (*travellings*), que

seguinte do mesmo livro, “A imagem-afecção: qualidade, potência, espaços quaisquer”, encontramos aprofundadas essas noções correlatas.

⁹⁷ Cf. SENRA, Stela. Revista do MAM, s/data, p. 25.

trabalham no sentido de criar um espaço sem profundidade. Essa abstração do espaço, ou um espaço que é menos geométrico e mais topológico, cria as condições para reforçar a intensidade da imagem, e também suas características plásticas, expressivas, que vão *afetar-nos* diretamente. Contextualizado em seu início pelos “letreiros” e pela cena que mostra os detalhes do processo de Joana d’Arc, o filme nos envolve no sofrimento de Falconetti, expresso em seu rosto. Aumont observa também que o close “*materializa quase literalmente a metáfora do tato visual, ao acentuar, ao mesmo tempo e de modo contraditório, a superfície da imagem (porque nela o grão está mais perceptível) e o volume imaginário do objeto filmado (que é como extraído do espaço circundante, cuja profundidade é abolida)*” (1993, p.141).

Para Bonitzer, com o uso dos primeiros-planos, “*a imagem não é mais o reflexo nem a metonímia da realidade (uma parte do campo, um enquadramento valendo pelo todo), ela torna-se um signo puro sem profundidade, sem mundo anterior, valendo pela sua combinação com outras imagens e outros signos*” (1995, p. 90).

Deleuze contesta também a idéia de que o *primeiro-plano* constitua sempre um objeto parcial, ou seja, que ele nos dê sempre uma vista parcial de determinado objeto, “*destacado de um conjunto, ou arrancado a um conjunto do qual faria parte*” (1985, p. 124). É o que Bonitzer afirmava acima. Dessa forma, estaríamos sempre observando um procedimento de sinédoque: tomando a parte pelo todo e considerando o primeiro plano um desmembramento, um corte, fragmentação que prejudicaria a continuidade do filme. Baseado nas observações de Bela Balázs, podemos dar-lhe outro significado:

O primeiro plano, o rosto primeiro-plano não tem nada a ver com um objeto parcial. (...) Ele não arranca de modo nenhum seu objeto de um conjunto do qual faria parte, do qual seria uma parte, mas sim, o que é completamente diferente, o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais (...). A expressão de um rosto e a significação desta expressão não tem nenhuma relação ou vínculo com o espaço. Diante de um rosto isolado não vemos o espaço. Nossa sensação do espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre a nós. (*apud* Deleuze, 1985, p. 124).

Os críticos em geral, e mesmo Balázs, recusam conceder as características vistas acima aos primeiros-planos que não sejam de rostos. Para eles, apenas o rosto (o close) no cinema, teria este poder de desterritorializar a imagem. O que é contestado por Deleuze, que entende que nos *primeiros-planos* em geral, se não lhes atribuirmos estas características, terminamos por reduzi-lo à meros objetos parciais. Assim, segundo ele,

em todas as suas variedades o primeiro plano “*conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso*” (id., p. 125). O espaço do fundo da imagem ou o espaço circundante tornam-se um “espaço qualquer”.

A desterritorialização, sob esse ponto de vista, é uma característica comum a um cinema que rompe com a imagem representativa e as coordenadas espaço-temporais, como temos exemplos nos filmes em que o espaço se torna um espaço qualquer, espaço não localizável - da ordem de uma topologia. É o que acontece no cinema moderno, com as situações óticas puras, com os filmes descritivos de Ozu, Antonioni e Bresson, entre outros.

O que esses autores nos mostram é que com o primeiro plano, ao invés de uma simples ampliação ou a apresentação de um detalhe, o que temos é uma mudança de dimensão, com a afirmação de outra potência da imagem. Esta desterritorialização é própria do close e da imagem-afecção, identificada por Deleuze com a expressão.

Tal regime afetivo, de expressão, é caracterizado por um enquadramento afetivo e por uma montagem afetiva, exemplificado no filme de Dreyer. Podemos distinguir as qualidades e potências de um rosto, de um objeto, uma cor ou uma sensação, da sua atualização em um estado de coisas. No filme de Dreyer, subsiste, como afirma Deleuze “todo um estado de coisas histórico, papéis sociais e caracteres individuais ou coletivos” (id., p.137). Reconhecemos os papéis históricos ali contidos, o papel de Joana, personagem que afrontou o governo inglês, o arcebispo, os seus juízes, e todo o processo que resultou em sua morte, como nos legaram os documentos em que é baseado o filme. No entanto, este acontecimento histórico é margeado por um outro *acontecimento*. Enquanto um está encarnado nesse estado de coisas histórico, o outro não pára de acontecer, de se exprimir, de se insinuar nos afetos que o filme nos expõe. O sofrimento de Joana e sua beleza, a pureza de seus gestos, a fé reiterada em suas palavras e em seu rosto, as forças que a fazem resistir a toda opressão, tornando-se a vítima da cólera da igreja e de seus juízes, permanecem em outro tempo, em outro presente, constituindo como que um outro acontecimento. O estado de coisas é determinado, tem suas causas e consequências, clara e logicamente atualizadas no decorrer do filme. Todas as conexões entre os fatos estão dadas. Mas, seu martírio e sua paixão, mostram qualidades e potências que não se reduzem a esse estado de coisas, que o ultrapassam e nos propiciam uma relação afetiva, sempre aberta e inesgotável.

Um acontecimento que diz respeito a tudo que está expresso no filme, a partir de seus elementos estéticos, e de tudo que é sugerido pela imagem, mas não se reduz à sua atualização no espaço-tempo do filme, no estado de coisas ali apresentado. Ele se dá em outra dimensão do filme, dimensão esta que é consubstancial a esse estado de coisas, sendo o que o torna possível, mas está além e aquém dele. Potências ou qualidades que se expressam nas imagens. Nesse sentido, podemos pensar que os enquadramentos cortantes do filme (que cortam o seu rosto, e o tomam obliquamente) evocam sensações que nos fazem associar Joana a outras mulheres, a outros rostos, a outros sentimentos possíveis.

Como em *Persona* (1966), de Bergman. Em uma das cenas ao final do filme, as duas personagens estão sentadas frente a frente, vemos os seus rostos e por um momento, as vidas dessas duas mulheres se misturam. Já não sabemos qual papel é vivido por cada uma delas. A sobreposição (de parte) da face de uma sobre a face da outra, não nos deixa distinguir mais as individualidades. Surge uma outra relação, em que a personalidade e a identidade de cada uma, se enfraquecem, os rostos se fundem em uma indiferenciação, que remete a uma outra dimensão, a outro tempo em que tudo é possível. O que importa e o que nos afeta é a expressão e a potência de cada rosto, e tudo o que eles possam nos remeter: a dor, ao silêncio, a recusa em falar. A narrativa e suas significações ficam em suspenso, como se toda a história anterior, tivesse sido apagada, e uma outra história iniciasse.

Tecnicamente, os primeiros planos de Dreyer são também “corrediços”, através do uso que ele faz do *travelling*, passando de primeiros planos a planos médios e gerais. Com a *planura* da imagem assim obtida, perde-se a perspectiva atmosférica, suprimindo a profundidade de campo. Dreyer também recusa a decupagem clássica e não se utiliza da fórmula campo-contracampo, cujo objetivo seria manter uma lógica espacial que garanta o entendimento do filme e das ações que se sucedem, e ao invés disso, utiliza-se de falsos *raccords*. Ainda hoje, o filme de Dreyer nos encanta pela forma como ele conduz esses encadeamentos entre as imagens. Esses planos corrediços, os falsos *raccords*, o desenquadramento, fazem com que as imagens assumam outra dimensão, fora das conexões reais que se estabelecem entre os personagens, seus papéis e o estado de coisas histórico. Deleuze mostra que com esses procedimentos Dreyer faz surgir uma perspectiva temporal ou espiritual, colocando o espaço e suas dimensões em uma relação imediata com o afeto.

Através dessa decupagem e montagem afetiva, temos uma narrativa em que as qualidades e potências da imagem valem por si mesmas, e não por se atualizarem em um estado de coisas, em um espaço-tempo determinado. É evidente, pelo modo narrativo do filme, que essas qualidades-potências, necessariamente se atualizam em um estado de coisas, mas tal como no *acontecimento puro*, as qualidades-potências estão ligadas ao tempo do *virtual*.

Para compreender este regime afetivo e como ele transforma nossa relação com o filme, nos reportamos de novo ao conceito de acontecimento. Como já vimos, não devemos “*confundir o acontecimento da narrativa com sua realização espaço-temporal*”. O acontecimento teria uma dupla existência. Pelbart esclarece essa idéia remetendo à concepção dos estóicos, na qual a constituição do acontecimento se dá entre um plano incorpóreo - o acontecimento puro, fora do tempo -, e o acontecimento em sua efetuação espaço-temporal – acontecimento concreto que se atualiza nos corpos e num estado de coisas⁹⁸. É um tempo abstrato, ligado à virtualidade, onde o já passado e o porvir se misturam. É o tempo do acontecimento puro, das potências, das virtualidades, de todo um mistério que acompanha o *presente do tempo*. Como na linha do *Aion*, trata-se de um tempo em que não há sucessão ou direção. Linha reta, porém, sem início ou fim; onde não há presente, apenas o passado e o futuro projetados em um instante sem espessura, vazio. Mas também, tempo ilimitado, de um passado e um futuro ilimitado. Segundo Deleuze, o acontecimento

não é de maneira nenhuma o estado de coisas, ele se atualiza num estado de coisas, num corpo, num vivido, mas ele tem uma parte sombria e secreta que não pára de se subtrair ou de se acrescentar a sua atualização: contrariamente ao estado de coisas, ele não começa nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito ao qual dá consistência. É o virtual que se distingue do atual, mas um virtual que não é mais caótico, tornado consistente ou real sobre o plano de imanência que o arranca do caos. (1997, p.202).

Se o acontecimento é do domínio do virtual, é por ser o entretempo, “um tempo morto onde nada se passa, uma espera infinita”, como afirma Deleuze (ibid., p. 204). A virtualidade é o tempo em devir (o tempo do devir). Como o tempo não passa, são os entretempos que compõe o virtual, onde os acontecimentos se superpõem, simultâneos, enquanto há um tempo que se sucede, na ordem do estado de coisas atualizado.

⁹⁸ Pelbart aprofunda esses temas em seu livro **O tempo não reconciliado**, especificamente na parte II - “O tempo do acontecimento”. Ver PELBART, Peter, 1998 – p. 70-72 e 93-100.

Conforme Deleuze

Cada componente de acontecimento se *atualiza* ou se *efetua* num instante, e o acontecimento, no tempo que passa entre estes instantes; mas nada se passa na *virtualidade*, que só tem entretempos como componentes, e um acontecimento como devir composto. Nada se passa aí, mas tudo se torna, de tal maneira que o acontecimento tem o privilégio de recomeçar quando o tempo passou. Nada se passa, e, todavia tudo muda, porque o devir não pára de repassar por seus componentes e de conduzir o acontecimento que se atualiza alhures, a outro momento. (id.).

Nos filmes citados de Dreyer e Bergman, temos exemplos de como podemos pensar a imagem-movimento como uma imagem-afecção, que se diferencia da imagem-ação e da imagem-percepção, em função dos procedimentos adotados: enquadramentos que definem qualidades e que desterritorializam a imagem; e uma montagem, em que os encadeamentos entre as imagens alcançam uma perspectiva espiritual, que ultrapassam as significações. A dimensão estética do filme e sua dimensão narrativa convergem em uma imagem, que é tomada pelo acontecimento, pelo entretempo. Os *afectos puros* surgem em Dreyer a partir desse ponto de vista, por um duplo regime que atua no filmes, próximo ao que Jean Mitry aponta como uma dimensão reflexiva da montagem (e do cinema)⁹⁹.

⁹⁹ Andrew afirma que Mitry se aproxima de Eisenstein ao abordar no cinema uma montagem que ele denomina reflexiva, que ocorre “quando o cineasta, ao contar sua história e respeitar seu mundo, consegue construir outra linha de significado “ao lado” da narrativa” (ANDREW, 1989, p. 202). Mitry, crítico das vanguardas formalistas em excesso, admite a montagem e sua importância na construção e na valorização estética do filme, desde que respeitando o realismo da imagem. No entanto, ele acredita no realismo psicológico da imagem, e não no realismo de Bazin, excessivo.

5.5 Da afecção aos afectos puros: filmes de Brakhage e Ivens

Há ainda dois filmes importantes, que durante essa pesquisa, me reportaram ao estudo da imagem-afecção e que mereceriam uma atenção especial, na medida em que podem nos fazer entender como surgem os afectos e perceptos. São os filmes de Stan Brakhage e Joris Ivens.

O primeiro filme que queremos citar é *Regen* (Chuva), de Joris Ivens, realizado em 1929. Ivens, um dos mais importantes cineastas do século XX, por sua extensa produção documental, nos anos 20 está bastante ligado às vanguardas, e realiza duas obras-primas, *The Bridge* (1928) e *Regen* (1929). *Regen* é produzido e dirigido em conjunto com Mannus Franken, sendo as imagens de Ivens.

“*Regen não é uma chuva determinada, concreta, que caiu em algum lugar*” como observa Bela Balázs (apud Deleuze, 1985, p. 142). Apesar de Ivens fazer seu filme nas ruas de Roterdã, na Holanda, ele realmente nos leva a um tal estado de contemplação e de absorção poética em suas imagens, que tanto faz se o filme mostra a chuva que caiu ontem ou hoje, tanto faz se a cidade onde está chovendo é Berlim, Paris ou Porto Alegre. O que importa (o que percebemos) é essa sensação da chuva. Sensação que é criada cumulativamente, pois vamos apreendendo o espaço de uma cidade e seu movimento cotidiano, com homens caminhando pelas calçadas, barcos passando no rio, e sentindo (acima de tudo) que algo está por vir, e se anuncia em pequenos detalhes.

É a chuva, e antes que ela comece a cair, vemos os signos deste acontecimento iminente: folhas de árvores que balançam, pássaros que voam, o céu nublado, o homem que abre a mão para sentir os primeiros pingos de chuva. A cidade espera e se prepara para recebê-la. Através das imagens, nós compartilhamos essa espera. A chuva cai e vemos seus sinais em poças de água: são pingos caindo e formando os movimentos circulares...

O filme tem uma série de imagens, série intensiva, onde a cidade e as pessoas nos são mostradas indiretamente. São sombras, reflexos ou superfícies (vidro) por onde enxergamos o que acontece. Ivens explora essas imagens refletidas no chão molhado, em uma poça, na superfície de um carro, onde podemos ver os reflexos das pessoas ou suas sombras. O que acontece também nos vidros das janelas das casas ou nas janelas dos bondes, e mesmo nas águas do rio (onde vemos o reflexo de prédios da cidade).

Imagens duplas que remetem em sua simplicidade ao duplo real-virtual, um tempo diferido.

Há outra série de imagens, onde temos por um longo tempo, através da janela de um bonde, a vista da cidade e seus habitantes na chuva: imagem impressionista, onde o vidro molhado pela chuva, com pingos aparentes, torna difuso e suave o perfil de inúmeras pessoas que passam nas ruas, correndo com seus guarda-chuvas.

A chuva está presente em todo filme, seja pela sua efetiva marca, seja por seus sinais, antes ou depois de acontecer. Em uma profusão de detalhes, tomados de forma poética e singular. Outra característica do filme de Ivens é a maneira como ele concebe e mostra imagens quase abstratas da cidade, da paisagem dos telhados, de um amontoado de tonéis onde a chuva se acumula, a superfície molhada do pára-lama de um carro, ao cordão da calçada, mas sem deixar de registrar o movimento da cidade e o lado humano, pessoal. São inúmeras as imagens de pessoas que andam pela cidade, abraçadas para se proteger da chuva, correndo para o bonde, as multidões que tomam as ruas com seus guarda-chuvas, a menina caminhando com a mãe, o menino e seu cão ou as três meninas envoltas num cobertor. Todas, imagens que dão uma dimensão humana ao filme, e mais do que isso, ancoram o olhar de Ivens e o ritmo do filme. Gunning justamente observa como a experiência visual desses primeiros filmes é ancorada no corpo, como em *The Bridge*:

Embora o filme explore a ponte de perspectivas por vezes estonteantes, seu ponto de vista nunca é desencarnado. Através da câmera e da edição de Ivens, nós não somente vemos e exploramos esta estrutura moderna visualmente, nós a habitamos, nós vivemos dentro dessas perspectivas, nós experimentamos visceralmente seus ritmos.

O olhar de Ivens é um olhar próximo e instigante. A ponte levadiça de Roterdã é uma conquista da tecnologia da época, e Ivens a toma e a mostra de diversos e desconhecidos ângulos. Nesse filme, do mesmo modo que em *Regen*, há imagens quase abstratas da ponte, mas Ivens não deixa de lado em nenhum momento uma visão dinâmica dessa estrutura, mostrando o movimento dos trens que passam sobre ela, da cidade e dos barcos sob sua estrutura. A ponte, aparentemente estática, é mostrada pelo movimento de seus mecanismos e pela ação dos homens que trabalham ali. O ritmo rápido da montagem associa esses diversos planos de forma livre, não havendo uma orientação ou uma causalidade entre eles, e sim uma série de pontos de vistas, uma série de ângulos e singularidades, entre a ponte, a cidade, os homens, e a câmera. Os pontos

de vista do filme estão encarnados, como afirmam Gunning, num olhar humano, num corpo que habita o trem, que se movimenta com ele e que observa os movimentos outros da cidade.

O olhar de Ivens aproxima a tecnologia por trás dessa estrutura com a tecnologia da câmera do autor, uma *Kinamo 35mm*, leve e versátil, mostrada no início do filme, como que anunciando o propósito do filme, um ensaio sobre a vida moderna e o encontro entre “duas máquinas”. Os ritmos do filme acompanham os ritmos da vida moderna, de um corpo em movimento ao movimento das máquinas, um ritmo que se diferencia bastante dos outros filmes da vanguarda, como o balé mecânico de Leger e seus ritmos abstratos, quase musicais. Se compararmos filmes em que temos a própria cidade como protagonista - como é o caso de *Manhattan* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, ou *The 24 dollars island* (1926), de Flaherty -, aos filmes de Ivens, *The Bridge* e *Regen*, as imagens e a montagem desses dois filmes se diferenciam pelo modo como expressam a relação do homem com a cidade.

Como observa Gunning, “Ivens ancora a experiência visual do filme no corpo físico”, e nesse sentido *Regen* é especial. Suas experimentações não são meramente técnicas ou visuais, sua câmera busca mais do que belas imagens da cidade e suas ruas tomadas pela chuva. O estudo do movimento, os métodos de montagem e o ritmo do filme buscam uma analogia com a experiência, privilegiando, sobretudo, a presença humana e a interação do homem nesse ambiente.

Por outro lado, Deleuze observa que em *Regen* temos um belo exemplo de como entender os *qualissignos*, de como entender como o *espaço qualquer* faz nascerem os afetos.

A imagem é expressiva, dá lugar aos afetos, sem tornar-se um estado de coisas individuado: não vemos a chuva caindo em tal cidade, em tal hora do dia, com tais pessoas. O que vemos não é um conceito e muito menos uma abstração da chuva, mas a chuva como pura potência, signo de todas chuvas possíveis. É o que nos diz Deleuze:

E a chuva também não é o conceito de chuva, nem o estado de um tempo e de um lugar chuvoso. É um conjunto de singularidades que apresenta a chuva tal como ela é em si, pura potência ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas possíveis, e compõe o espaço qualquer correspondente. É a chuva como afeto, e nada se opõe mais a uma idéia abstrata ou geral, embora não esteja atualizada num estado de coisas individual. (1985, p.142).

Todo o filme reforça esta virtualidade da imagem: imagem sempre pronta a se tornar alguma coisa para nós. Ivens utiliza os planos próximos, planos médios, planos americanos e até mesmo planos-gerais como se fossem “primeiros-planos”. Temos um enquadramento afetivo, onde a imagem se desterritorializa, o espaço torna-se espaço qualquer.

Retomamos a afirmação de Bela Balázs:

Regen não é uma chuva determinada, concreta, que caiu em algum lugar. Essas impressões visuais não são unificadas por representações espaciais ou temporais. O que é aqui espreitado com a mais delicada sensibilidade, não é o que a chuva realmente é, mas o modo como aparece quando, silenciosa e contínua, goteja de folha em folha, quando o espelho do tanque se arrepia, quando uma gota solitária busca hesitando seu caminho sobre a vidraça, quando a vida de uma cidade grande se reflete sobre o asfalto molhado... E mesmo quando se trata de um objeto único, como A ponte de Roterdã, esta construção metálica se dissolve em imagens materiais, enquadradas de mil maneiras diferentes. O fato de que esta ponte possa ser vista de múltiplas maneiras torna-a por assim dizer, irreal. Ela não nos aparece como a criação de engenheiros visando um objetivo determinado, mas como uma curiosa série de efeitos ópticos. São variações visuais sobre a qual dificilmente um trem de cargas trafegaria.

O *espaço qualquer* no cinema está relacionado com as imagens óticas e sonoras puras, signos que se tornam autônomos no filme. Em uma situação sensório-motora, o espaço é qualificado, pois as ações e reações que constituem esse sistema se desenvolvem em um espaço definido, determinado, seja pelo enquadramento, ou através da montagem que explicita o conjunto e a continuidade deste espaço. As situações óticas e sonoras puras, ao contrário, pressupõem um espaço desconectado ou vazio¹⁰⁰. que é característico do cinema moderno (neo-realismo, *nouvelle-vague*, entre outros), onde temos uma crise da imagem-ação em que os personagens se encontram cada vez menos em situações sensório-motoras, e estão sujeitos à um estado de errância e perambulação. Deleuze mostra como estes espaços desconectados e vazios são característicos das cidades do pós-guerra, independente do cinema:

pudemos assistir após a guerra a uma proliferação de tais espaços, tanto em cenários quanto em exteriores, sob diversas influências. A primeira, independente do cinema, era a situação do pós-guerra com suas cidades demolidas ou em reconstrução, seus terrenos baldios, suas favelas e, mesmo onde a guerra não tinha passado, seus tecidos urbanos "desdiferenciados", seus vastos lugares abandonados, docas, entrepostos, montes de vigas e de ferro velho. (1985, p. 153).

¹⁰⁰ Cf. Deleuze, 1990, p. 14.

Esses lugares desabitados e desertos, contemplados por personagens que vagam pela cidade são comuns aos filmes modernos, em que há esse *apagamento* dos lugares como palco determinado das ações humanas. As situações óticas do cinema moderno são acompanhadas de outro tipo de personagens e outro tipo de histórias. Mas, conforme Pascal Augé, que forja o conceito de espaço qualquer, sua origem está nos filmes do cine experimental, que rompem com a narração baseada nas ações e com a percepção dos lugares determinados, como acontece nos filmes de Snow, onde o espaço perde todas as suas referências e as coordenadas humanas¹⁰¹.

Os filmes de Robert Bresson apresentam um espaço sempre fragmentado, construído “pedaço por pedaço”, um espaço tátil, que podemos ver especialmente em *Pickpocket* (1959), *Diário de um pároco de aldeia* (*Journal d'un Curé de Campagne*, 1951) ou em *O processo de Joana d'Arc* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962). Neste último, a fragmentação aparece nos enquadramentos e nos planos médios dos ambientes, nunca mostrados por inteiro, do quarto-cela ou do tribunal. Uma “realidade fechada”, mostrada assim ao infinito. Espaço composto por partes sucessivas que não se juntam, mas se desprendem das ações e situações vividas pelos personagens, para nos afetar. Para Bresson, a fragmentação é indispensável, e constrói outro regime da imagem:

A respeito da FRAGMENTAÇÃO: ela é indispensável se não quisermos cair na REPRESENTAÇÃO. Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar estas partes. Torná-las independentes a fim de lhes conferir uma nova dependência.

(citação: *Uma cidade, uma paisagem no campo, de longe é uma cidade e uma paisagem no campo; mas à medida que nos aproximamos são casas, árvores, telhas, folhas, plantas, formigas, pernas de formigas ao infinito* (Pascal). (2005, p. 74).

Não é à toa que em seus escritos os filmes do cinematógrafo (o cinema para ele) sejam “emocionais e não interpretativos”. Fugir da representação é também fugir dos clichês, da percepção habitual.

¹⁰¹ Cf. o comentário de Deleuze: “*Mas esta proliferação dos espaços quaisquer talvez tenha uma de suas origens, como afirma Pascal Augé, no cinema experimental que rompe com a narração das ações e com a percepção dos lugares determinados. Se é verdade que o cinema experimental tende para uma percepção anterior aos homens (ou posterior), ele também tende para o correlato desta, isto é, para um espaço qualquer desembaraçado de suas coordenadas humanas. A Região Central, de Michael Snow, só eleva a percepção até à variação universal de uma maneira bruta e selvagem ao extrair dela, também, um espaço sem referência no qual se inter-cambiam o solo e o céu, a horizontal e a vertical*” (1985, p. 155).

O segundo filme mencionado é *Windows water baby moving*, um filme de Brakhage do ano de 1959. Um de seus filmes mais impactantes e um dos mais “realistas”. Katherine Jerkovic, o define com uma obra de estilo único na sua filmografia, em que Brakhage “faz uma mistura entre o puro experimental e o documentário realista”¹⁰². No filme, ele compartilha com sua esposa a experiência do nascimento de seu primeiro filho.

O filme, construído em duas seqüências, apresenta em seu começo uma cena quase “idílica” em que sua mulher aparece banhando-se iluminada por uma luz quente e alaranjada, vinda de uma grande janela. Na segunda parte do filme, o parto e o nascimento são mostrados com todo realismo possível. Como observa Yann Beauvais este é um filme extremamente revolucionário na forma como mostra o corpo feminino dentro do contexto da época, final dos anos 50, onde o tema do corpo nu é ainda um tabu na sociedade americana¹⁰³.

A primeira parte é toda filmada em um tom alaranjado, com cortes rápidos entre as imagens, quase flashes, em que vemos o corpo da mulher grávida em planos muito próximos. Nunca vemos o seu corpo inteiro, nem temos a visão completa do ambiente em que ela está – apenas reconhecemos a janela, de onde emana a luz, e uma banheira. As primeiras imagens do filme são belíssimas, quentes e suaves, nos dando o clima e o ritmo de toda essa seqüência - toda ela preenchido de silêncio. Brakhage não utiliza trilha sonora em seus filmes, por acreditar que as próprias imagens criam “ritmos musicais”.

Depois do crédito inicial, aparece na tela um preto e um fade (com o aparecimento gradual da imagem), e logo vemos uma janela aberta, com a luz do sol penetrando, e proporcionando o tom alaranjado do interior. É um plano médio com enquadramento oblíquo. Percebe-se um ligeiro tremor na imagem, que indica que Brakhage usa a câmera na mão, procedimento usado durante todo o filme. A luz que banha este lugar revela-se tênue, sutil. Um novo fade preto e a mesma imagem da janela aparece repetida novamente, como um piscar, um rápido flash. Na terceira imagem e nas

¹⁰² Ver o artigo de Katherine Jerkovic: *Un pasagen entre deux perceptions*, publicado na web, na revista eletrônica Hors Champ, em 23 de fevereiro de 1999. Disponível em : www.horschamp.qc.ca/9902/emulsion/baby.html.

¹⁰³ Comentário feito pelo artista francês Yann Beauvais, quando exibiu este filme na sua palestra “Introdução ao cinema experimental”, durante o **XIV Simpósio de Artes Plásticas**, organizado pelo Atelier Livre de Porto Alegre, em 20 de julho de 2004.

seguintes vemos praticamente o mesmo plano (um plano médio) e um mesmo enquadramento com a janela ao fundo, em que, no entanto, aparece em contraluz o perfil do corpo de sua mulher, grávida. Um corpo que por seu movimento fecha o quadro, tomando conta da tela (uma *cortina*, um *fade*) – imagem que em outro momento se repete.

Logo temos outro primeiro-plano, só que desta vez do fundo da banheira, com o movimento da água, no qual vemos o reflexo da janela. Neste mesmo plano, que também se repete (são sempre planos rápidos), vemos novamente o corpo da mulher entrando em quadro, com seus pés que pisam o fundo da banheira. A mesma estratégia dos planos anteriores: primeiro a imagem da janela, o quadro vazio que vai sendo preenchido pelo movimento do corpo da mulher (o mesmo plano médio). Em várias imagens fragmentadas e em enquadramentos fechados vemos mais detalhes do corpo: os seios, as pernas, a barriga, o rosto. O reflexo da janela sobre o corpo.

Nessa primeira série de imagens, a sensação que emana é de prazer e de alegria, e o que chama a atenção (além do corpo da mulher grávida e nua) são outros elementos como a luz, a janela ou a água da banheira, associados em cortes rápidos, tal como em um fluxo de pensamento. A imagem mais significativa desta primeira parte é uma imagem da barriga da mulher, na qual nós podemos sentir o ritmo de sua respiração e, mais do que isso, a vida que pulsa ali. A duração deste plano que se estende mais do que os demais. Ela antecede a primeira imagem em que o próprio Brakhage, com suas mãos, aparece no filme interagindo com a esposa e o filho (na barriga).

Estas sensações são reforçadas por duas séries que vão se intercalando deste momento do filme até o final da sequência: as imagens de Brakhage junto a sua mulher, em que os dois aparecem rindo alegremente, e a série de imagens na banheira onde percebemos as mãos (de Brakhage e da mulher) se tocando carinhosamente sobre a barriga.

Na segunda parte do filme, o parto é acompanhado de perto pelo olhar *realista* de Brakhage. O encadeamento dos planos é feito da mesma forma que na primeira sequência: cortes rápidos entre imagens curtas, que são alternadas com alguns planos mais longos; enquadramentos fechados e oblíquos. Há nesta parte muitas imagens fora-de-foco.

O parto é mostrado de maneira contundente e por uma tensão crescente. Um fade, um intervalo de preto que dura cerca de 10 segundos, anuncia a passagem de uma sequência à outra. De início não percebemos se estamos em outro espaço ou tempo: vemos apenas a imagem da barriga. Só aos poucos vemos que a mulher está deitada, e percebemos sua apreensão, contrastando com a emoção das primeiras imagens. Aos poucos vamos conectando com estas novas emoções (com expectativa e angústia crescentes), que formam um contraponto com as sensações que temos do banho e dos momentos de alegria entre o casal. Alternam-se planos curtos e uma edição rápida, ao uso crescente de planos mais longos e mais descritivos. Quando o parto começa, podemos perceber a dor da mulher. Há toda uma série de imagens em *primeiros-planos* do rosto, da sua vagina, do sangue escorrendo... Completamente afetados pelas imagens, que são cruas, acompanhamos tudo: o bebê nascendo, o cordão umbilical sendo cortado, o primeiro choro, a placenta sendo retirada. Imagens impregnadas de um forte realismo e intensidade. No entanto, na maioria das imagens, planos fechados, bastante próximos.

São significativos vários momentos do parto que são intercalados por Brakhage com imagens do banho (mostrado no início do filme), de forma recorrente, criando contrapontos essenciais entre estes dois momentos. É como se no filme irrompessem *flashbacks*, lembranças daqueles momentos de alegria. Cria-se uma alternância entre prazer e dor, entre “a tranquilidade do ventre materno” mostrado no banho e a “angústia de um ser que nasce”, conforme apontado por Jerkovic. Brakhage, no momento crucial do nascimento, constrói uma ponte entre essas emoções, com uma montagem paralela, associando os planos que mostram o bebê nascendo e o momento do corte do cordão umbilical, com os planos em close do ventre materno no banho, associando assim dois fluxos de imagens e dois fluxos de sensações.

Katherine Jerkovic aponta para a existência de duas percepções diferentes neste filme, “duas sensibilidades igualmente intensas, mas em diferentes níveis do olhar”. Para a autora, a montagem paralela, entre as imagens do bebê que chora, logo após o nascimento e as imagens do ventre materno, na banheira, apresentam dois olhares, duas percepções, que configuram duas dimensões do real: por um lado a realidade de seu nascimento, com o bebê envolto em sangue e o corte do cordão umbilical que simboliza seu nascimento e uma separação, com o choro no final; e por outro lado, as imagens mais suaves, da barriga da mãe, o bebê no útero, a alegria dos pais que precede seu nascimento. São diferenças que não estão apenas no “conteúdo”, ou significado das

imagens. Há diferenças estéticas que marcam essas duas percepções: pela luz, pelo tom das imagens, pela suavidade e ritmo da primeira parte em contraste com os movimentos mais bruscos da câmera, da luz mais contrastada ou do tom mais frio da segunda sequência.

Brakhage aproxima e confronta duas experiências que atuam em um nascimento: a alegria da gestação, do compartilhar a vida confrontada ao momento do parto, a dor da mãe, a separação do ventre, e a intensidade (quase violenta) sofrida pela criança, com a primeira respiração, o abrir os olhos, o corte do cordão umbilical. São forças vitais, primais que ali atuam, e que *atravessam* toda essa experiência.

Outro aspecto importante nesse filme, é o fato de que a câmera na mão e a proximidade desses planos, faz com que possamos sentir o corpo de Brakhage junto ao que vemos, como se a câmera fosse a extensão de seu corpo.

Ele compartilha conosco estas imagens como sua própria experiência. E apesar dos enquadramentos próximos e da falta de continuidade espacial e temporal, não se tratam de imagens abstratas. Toda esta experiência visual que o filme proporciona está ancorada no corpo físico do cineasta, em seu olhar, como na imagem que balança, perde o eixo e gira, no momento do nascimento de seu filho. O ritmo intenso desses movimentos de câmera nos instantes que se seguem ao parto e ao corte do cordão umbilical, é reforçado pela montagem, estonteante em alguns momentos, que utiliza cortes rápidos criando um fluxo vertiginoso – e que literalmente podem provocar-nos uma vertigem, um choque no espectador.

Diferentemente do filme *Life* (Vida, 1993), de Artavazd Pelechian, em que um parto e um nascimento são evocados de forma simbólica, e no qual a música de Verdi, que compõe a trilha sonora, empresta um tom místico e religioso, no filme de Brakhage, há um realismo despojado. Se em *Life* (cuja montagem é sem dúvida excepcional nos termos de seu objetivo), Pelechian se restringe ao rosto da mulher grávida para alcançar essa dimensão mística do nascimento, em *Windows water baby moving*, Brakhage não tem pudor em mostrar a vagina, a placenta, o sangue escorrendo. Há uma força que reside na intimidade destas imagens, seja pela câmera próxima e sua presença física (o corpo de Brakhage), seja na visão singular que ela proporciona, uma visão quase impessoal, como a visão de Caeiro. Brakhage nos apresenta imagens realistas, mas singulares, e que através da montagem e da própria narrativa são *desnaturalizadas*.

Parece que ele busca o que afirmam seus textos posteriores: o olhar de uma criança recém-nascida, que não conhece nada desse mundo.

Brakhage nesse filme consegue juntar a visão singular do mundo, exceder a afecção, a indeterminação própria dessas imagens, excedendo a subjetividade pessoal. Chega aos afectos. Estas imagens, como no filme de Dreyer, apresentam duas dimensões. Por um lado reconhecemos imagens que remetem a um estado de coisas definido (o nascimento da criança), mas por outro, há um acontecimento que foge a sua dimensão espaço-temporal, e nos exige um envolvimento afetivo com o filme, através de imagens que enfatizam a qualidade, a expressão, o domínio do sensível, da sensação, mais do que enfatizar as percepções ou as afecções que são traduzidas por formas conhecidas e significações. Além da afecção, o afeto puro, que é o que está além do vivido, além da experiência individual e subjetiva.

5.6 Sensação, pequenas percepções, narrativas

O sensorial é intrínseco ao cinema e sua experiência. Experiência de mundo, que é ao mesmo tempo experiência psicológica e estética. No dispositivo do cinema (da forma cinema convencional) a experiência da sala escura exacerba nossos sentimentos, emoções e engendra uma passividade que nos hipnotiza, conforme evoca por Barthes na noção de um estado-cinema. No cinema clássico a imagem-movimento subordina o sensorial ao motor, a um regime de reconhecimento, onde impera o racional. É no cinema da imagem-tempo que o sensorial liberta-se de um regime identitário, de uma subjetividade uma e os *blocos de sensações* podem constituir-se como *afetos e perceptos puros*.

Em Bergson buscamos uma abordagem em que possamos compreender a relação entre o tempo e a sensação. Nos seus *Ensaaios*, ele afirma que as sensações fazem parte de um estado psicológico profundo e complexo, que é “o que marca o verdadeiramente humano”. E que só pode ser entendido em sua constituição pela sucessão qualitativa de estados psicológicos (simples), por intensidades e não por grandezas extensivas.

Há uma multiplicidade qualitativa na vida psicológica que não é considerada pela psicologia tradicional, pois esta analisa os estados psicológicos simples (que respondem a estímulos externos), isolando-os, sem os vincular a um estado psicológico complexo. Nos estados analisados há provavelmente uma multiplicidade de sensações simples, um somatório de sensações ao invés de “uma sensação aumentada em seu grau de grandeza”. A multiplicidade e a heterogeneidade são as características mais marcantes da vida psicológica, e por isso o “psiquismo inteiro se compromete na intensidade do estado psicológico” (cf. Leopoldo e Silva, 1994, p. 121).

Existe uma ligação, mas não uma determinação entre as *causas exteriores* e as *sensações engendradas*, na medida em que se assim fosse a sensação seria apenas um equivalente *consciente* de modificações orgânicas. Se a *sensação consciente* existe, é porque não há uma passagem direta nos seres humanos de um estímulo à reação, e porque há um propósito: “ela esboça uma reação futura que não é simplesmente a reação automática que se seguiria a um estímulo. Ela interrompe a reação automática” (ibid., p. 122). Aqui aparece o papel da consciência. Para Bergson:

A intensidade das sensações afetivas seria apenas assim a consciência de movimentos voluntários que se iniciam, que de alguma maneira se esboçam nestes estados, e que teriam seguido

seu curso se a natureza tivesse nos feito como autômatos e não como seres conscientes. (1988, p.26).

O fato é que a *sensação nunca aumenta, ela muda*. A sensação não aparece nem muda sem causa, mas se as causas são extensas e mensuráveis, a sua variação não pode implicar na variação da sensação, pois não há correspondência entre a quantidade de causa e quantidade de efeito (*sensação*). Como observa Leopoldo e Silva, “*esquecemos que as sensações são inextensas e que sua variação é qualitativa e ocorre de outra maneira, como Bergson mostra ao analisar o exemplo do som e das notas musicais*” (ibid., p. 122).

Bergson critica na Psicologia tradicional essa “tradução simbólica da quantidade em qualidade”, e o fato de que a qualidade pura, que é a essência da multiplicidade da vida psicológica, nunca é atingida dessa forma. Esta *objetivação simbólica* da vida psicológica, sua representação conceitual impede de nos instalarmos na verdadeira duração psicológica – este o tema de seus *Ensaio*s:

Há duas concepções possíveis da *duração*, uma pura de toda mistura, a outra em que sub-repticiamente, intervém a idéia de espaço. A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores. (1988, p.72).

Bergson sugere a imagem da melodia, o modo como apreendemos uma melodia, para aclarar esta idéia:

não há necessidade de nos absorvermos completamente na sensação ou na idéia que passa, porque então, ao invés, ela deixaria de durar. Também não se deve esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se desses estados não o justaponha ao estado atual como um ponto, mas os organize com eles, como acontece quando nos lembramos da nota de uma melodia, fundidas num todo. (*ibid.*, p. 73)

Como na percepção de uma melodia, onde apreendemos em uma sucessão múltiplas notas e sons, em toda percepção há uma série de sensações elementares envolvidas. Em *Matéria e memória*, Bergson afirma que “toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares”, (1999, p. 161). Nesta obra, ele aprofunda o papel das sensações na percepção, mostrando, já no terceiro capítulo, como atua a memória, dentro de um circuito que passa da lembrança pura, à imagem-lembrança e chega à percepção. Nesse circuito, a passagem de uma ponta a outra é

como apontado no *Ensaio*, um processo contínuo, assumindo sempre a forma de estados mistos e impuros, heterogêneos, ao invés de serem apenas justapostos e descontínuos (a lembrança pura se mistura à imagem-lembrança e essa se mistura a percepção que se forma, não é possível estarem separados). Essa heterogeneidade é dada na “continuidade do devir, que é a realidade viva”¹⁰⁴.

As sensações surgem de estímulos externos mas também de estímulos internos. E é a partir dessas considerações que Bergson, primeiro define o papel da sensação na percepção consciente (no esquema sensorio-motor) e depois define o circuito atual-virtual, na percepção, que implica o inconsciente como real, e sua *existência*. Conforme Bergson, a percepção ocupa necessariamente uma duração, se ancora no presente, mas um presente indivisível que se estende ao mesmo tempo sobre o passado e o futuro: “é preciso que o estado psicológico que chamo meu presente seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato” (ibid., p. 161). A sensação é esse passado imediato, na medida em que se traduz em uma sucessão longa de estímulos elementares, e o futuro imediato é a ação ou o movimento desencadeado nesse presente. Para Bergson, “meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo” e sendo que esse presente é indiviso, a sensação está ligada ao movimento e deve prolongá-lo em ação: “meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos” (ibid., p. 162), ele é portanto essencialmente sensorio-motor. O presente é a consciência que tenho de meu corpo. Enquanto as sensações são atuais, ocupando “porções determinadas da superfície de meu corpo” (ibid., p. 163), as lembranças puras são inatuais, ou virtuais. A imagem nesse sistema sensorio-motor é produzida pelas sensações, é um estado presente, é presença. Voltamos a estas questões, já abordadas no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, apenas para ressaltar o papel das sensações na percepção; para vermos que as sensações fazem parte de um estado psicológico complexo, em que atuam nesse circuito atual-virtual, estabelecido pela percepção e pela memória, numa relação entre um passado em geral que mostra a existência de um inconsciente psicológico, virtual, e a atualização no

¹⁰⁴ Cf. Bergson: “O erro constante do associacionismo é substituir essa continuidade do devir que é a realidade viva, por uma multiplicidade descontínua de elementos inertes e justapostos. Justamente porque cada um dos elementos assim constituídos, contém em razão de sua origem, algo daquilo que o precede e também daquilo que o segue, ele deveria assumir aos nossos olhos a forma de um estado misto e de certo modo impuro” (1999, p. 157).

presente de um estado de coisas. No sistema sensório-motor, a percepção está vinculada ao reconhecimento do mundo, a ação e ao movimento.

No cinema o sensório-motor está vinculado ao regime da imagem-movimento, como vimos acima, que implica em uma subjetividade marcada pela totalidade, pela identidade uma. Mas o cinema, como agenciamento maquínico das imagens-movimento e sendo modulação do real, apresenta também imagens em que o tempo não está mais subordinado ao movimento e a esse regime sensório-motor, ou seja, à representação, e através da imagem-tempo, surge a imagem-cristal, que engendra um circuito atual-virtual, onde a imagem não está determinada pela apreensão consciente do mundo e pela “conexão regular” ou lógica dos eventos, com a predominância de uma lógica espacial, e causal sobre o tempo. Com o regime da imagem-tempo, o cinema apresenta imagens em que o espaço é desconectado, imagens que não se encadeiam mais, provocando um estranhamento da percepção. Nesse regime o sensorial pode apresentar-se não mais subordinado ao movimento, mas ao tempo. A sensação pura (com as percepções infinitesimais) engendra afectos e perceptos puros.

Cinema e sensação

A imagem do cinema tem um caráter particular dentro das artes. As vanguardas do início do século defendiam e buscavam a especificidade do cinema a com a depuração de todas as influências de outros campos. No entanto, para teóricos como Bazin, e depois Daney, a imagem cinematográfica passa a ter sua natureza considerada impura, mostrando que ao cinema é possível se abrir a outras formas de arte, a acolher a tecnologia, e a estabelecer outras relações com o mundo e com a história, juntando-se a práticas não-artísticas e não-estéticas. O vídeo, a videoarte, as videoinstalações, assim como o cinema experimental dos anos 60, além de questionar o dispositivo da forma cinema convencional, expandem o raio de ação do cinema, que passa a circular em outros circuitos, tomando as ruas, aderindo e amalgamando-se à dança, ao teatro e às performances. Com o cinema a prática dos artistas se transforma, e ele deixa de ser, como acontece com as outras artes, simplesmente produto ou objeto de consumo, e passa a participar da vida, afirmando sua face processual: o cinema como experiência, o cinema do presente.

Nesse contexto de transformação da prática cinematográfica, amalgamada com a prática artística, as narrativas também se transformam. O espaço e o tempo do vídeo já não têm as mesmas características, não se encadeiam mais formando um todo, em uma

sucessão ordenada e causal. Cada vez mais o filme narrativo é marcado pela apresentação de uma imagem-tempo, afastando-se da imagem *representativa*, forçando o pensamento (*a pensar*), apresentando em sua montagem a fragmentação e uma lógica disjuntiva. Além do cinema como filme e do filme como forma, o cinema se instaura como experiência sensível nas videoinstalações, nos *enviroments*, performances e nas *novas narrativas*.

No cinema das vanguardas, no cinema estrutural, no cine experimental de Brakhage, entre outros, o sensorial se apresenta como uma forma mais integral de se relacionar com o mundo, revelando um outro real ou revelando uma experiência interior. O sensorial torna-se uma alternativa às formas narrativas convencionais, inserindo-se em um projeto de desconstrução da narrativa e de um olhar codificado pelo dispositivo da forma cinema. Uma purificação do olhar (vanguardas francesas), a quebra do olhar psicologizado (o cine-olho de Vertov), a vidência (Brakhage). Um corte no olhar subjetivo e interiorizado, no olhar romântico (*Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí).

Ao mesmo tempo em que essas experiências apontam para um *outro olhar* (“livre das considerações psicológicas”), seus procedimentos e sua crítica confrontam-se com um cinema em que as narrativas (e a instituição de um cinema narrativo com interesses morais e econômicos feito pelas grandes empresas de Hollywood, a partir de Griffith), dão lugar ao investimento na materialidade da imagem, em sua força plástica e em todas as vertigens visuais que esses cinemas propõem, as sobreposições, fusões, fluxos visuais e perturbações motoras que apostam na sinestesia, na afecção de todos os órgãos dos sentidos, e não mais a primazia da visão, e de uma temporalidade que se desloca das ações dos personagens para um fluxo entre as imagens, tempos abertos.

Do cinema moderno ao contemporâneo, alguns teóricos apontam como a imagem cinematográfica vai se transformando. Para Jean Mitry a experiência do cinema é da ordem da psicologia e da estética. Próximo às teorias de Bazin, que afirmam o realismo da imagem cinematográfica (*o cinema atinge sua plenitude sendo a arte do real*), Mitry, afastando-se de um certo idealismo, considera que o cinema é realista, mas nos dá uma percepção imediata do mundo: “a imagem cinematográfica existe ao lado do mundo que representa, não transcendendo-o”. O cinema cria seu mundo, que “simplesmente se mostra a nós, um análogo do mundo, parcial, mas da mesma natureza que a natureza visual desse mundo”, como observa Andrew (1989, p.

192). Para Mitry, a experiência do cinema se dá para nós como experiência do mundo e mesmo que a mão do realizador atue, pela ação do enquadramento ou da composição, o mundo se mantém intacto. Seu pensamento é particular entre os teóricos mais ligados a objetividade da imagem cinematográfica, pois para ele “o mundo sobrevive a qualquer enquadramento. Notamos o enquadramento da imagem, mas permanecemos envolvidos num mundo real que ela não pode eliminar” (ibid., p. 193). O aspecto estético do filme convive e dialoga com o realismo psicológico da imagem cinematográfica, e esta é a diferença do cinema para as outras artes. A percepção de um mundo, do mundo que conhecemos é percepção de uma *imagem-movimento* (como afirma Deleuze), diferente das imagens da pintura ou da fotografia tradicionais.

Serge Daney, em uma perspectiva próxima, compartilha a convicção de que o cinema, como imagem-movimento, nos dá acesso a alteridade e diversidade do mundo, mas inventando outras formas de temporalidade (*o cinema é a invenção do tempo*). Conforme Andrea França, para Daney o cinema apresenta um tempo múltiplo:

Que organiza e acolhe o devir das imagens, articulando a passagem de um plano a outro, formulando novos pontos de vista sobre o mundo, abrindo a experiência fílmica para novas formas de pensamento, das artes em geral, de um estado do mundo. (2004, p. 11).

Para este autor o cinema é arte do presente, mas de um presente impuro, pois o ele é capaz de captar o momento atual, registrando ao mesmo tempo o que está por vir, “o que já existe mas ainda não é visível, o trabalho do tempo atravessando o instante do registro” (ibid., p. 112). O cinema como modulação do real, o filme como um puro acontecimento, “singular na sua materialidade sensível”, e não simples enunciado ou reconhecimento do mundo, narrativa que conta do passado.

As narrativas contemporâneas que encontramos no cinema (nos filmes narrativos, nos filmes experimentais) ou na arte contemporânea (na videoarte, nas videoinstalações, nas instalações interativas), partem de um cinema do tempo, de um cinema da imagem-tempo (conforme Deleuze). Nessas imagens, como observa França, “o tempo aparece liberto de seus grilhões (teleológico, de reconhecimento, de verossimilhança, de identificação, de totalidade, de verdade), induzindo novos modos de construção e de pensamento” (2004, p.117). É através do tempo (não-instrumental, não-cronológico, tempo fora dos eixos, tempo que é duração, devir e mudança constante), que são subvertidas as narrativas do cinema e da literatura. Através do tempo a imagem e as narrativas apresentam um *novo sujeito*, constituem uma nova subjetividade - na

medida em que a percepção consciente engendra a subjetividade ou um processo de subjetivação. Mas não um sujeito uno, monológico, como o que engendra o regime da imagem-movimento.

Parente, ao abordar as narrativas, evoca Blanchot, para afirmar que a narrativa é “navegação e encontro”. Seus dois modos ou dois pólos se constituem a partir do encontro de Ulisses com o canto das sereias ou de Achab com a baleia: há o devir monológico ou verídico (eu=eu) de Ulisses e o devir falsificante ou não-verídico (“eu sou outro”) de Achab (Parente, 2000, p. 38). A concepção não-verídica das narrativas, que nos interessa, reporta-se assim a uma identidade que não é mais una e a um mundo múltiplo, marcados pela indeterminação, pela polifonia de vozes e personagens:

Há, portanto, dois modos de narrativa, seja ela literária ou cinematográfica. Na narrativa monológica de Ulisses sabe-se quem é e o que se conta. Trata-se de um sistema de juízo reflexivo e de reconhecimento (o mundo é uno). Leibniz, diante das sereias, diria que elas pertencem a outro mundo. Na narrativa não-verídica de Achab, não se sabe muito bem quem se é, e o mundo desmorona. A concepção não-verídica de narrativa e do mundo significa indissolivelmente o Deus morto, o “eu” rachado e o mundo múltiplo. (2000, p. 39).

Voltamos à noção de acontecimento, afirmando que a narrativa é o próprio acontecimento. França observa que como “errância (navegação) e encontro inacabado (o “não ainda”), essa concepção de narrativa faz deixarmos de lado

as idéias de representação e reconhecimento, para viver um evento em imagem, ou seja, viver a experiência cinematográfica como encontro (precário), como formas de espaço e tempo onde novas modalidades de mundo ocorrem e constituem-se (2004, p.127).

França, em suas análises da narrativa busca mostrar como no cinema contemporâneo surgem narrativas dissensuais que se encontram entre as narrativas idealizantes do cinema convencional e as narrativas reflexivas do cine moderno, especificamente em filmes que pensam novas noções de fronteira e território. Um dos teóricos evocados pela autora trata da constituição do filme implicado por um o corpo de sensações e afetos, dimensão importantes nessas novas narrativas.

Em *The Cinematic Body*, Steven Shaviro analisa filmes que exploram o excesso de violência e sexualidade, para investigar sobre como as sensações engendradas por esses filmes a partir da excitação ou do prazer visual, atuam no corpo sensível do espectador. Sua teoria da fascinação visual pressupõe como aponta França, narrativas “que fascinam sem terem referências histórico-sociais imediatas” e que não se referem a

um presente atual: “é como imagem e como sensação que elas me afetam” (Shaviro, *apud* França, 2004, p.129).

O cinema como *lógica do sensível*¹⁰⁵ não inventa ou representa um estado de coisas - idéia partilhada com Blanchot e Deleuze. O registro do real parte de uma passividade da câmera, própria de seu dispositivo maquínico, que permite aceder ao fluxo do mundo material (matéria e movimento) diretamente. “O automatismo não seletivo da reprodução mecânica torna possível ao cinema quebrar com qualquer hierarquia tradicional da representação” (id., *ibid.*, p.130).

Nos gêneros abordados por Shaviro (o terror e o pornô), o sensorial da imagem cinematográfica e sua forma de abordar o real, é o que mobiliza e desestabiliza os espectadores. Autores como Andrea França e Tadeu Capistrano, recentemente mostram como sua teoria pode ser aplicada e amplificada pra outros gêneros, justamente ao partir dessa lógica do sensível que ele estabelece, e de um cinema que é modulado pelo tempo, pela imagem-tempo¹⁰⁶.

Capistrano, no artigo citado sobre o sensorialismo no cinema, mostra o papel da fascinação visual dentro de um regime da imagem-tempo:

O cinema, quando assume um gesto de ruptura ao produzir disjunções temporais, desestrutura o “eu” e convoca outros modos de ser e de sentir, ao deixar correr fluxos de tempo e de movimento que estabelecem singularizações a partir de um incessante devir. Nesses fluxos cria-se um espaço para o corpo, no qual a imagem trabalha as sensações, produzindo-as, associando-as, e fazendo-as confundirem-se com a imagem, em um processo de fascinação visual.

Nessa perspectiva, os processos de singularização engendrados pelo cinema, portanto, afloraram quando se eliminam as estereotipizações das percepções enquadradas em gêneros cinematográficos, pois estas estancam, fixam e conferem uma identidade às sensações. (2008, s/p).

¹⁰⁵ Cf. Capistrano: “A fascinação visual seria uma pré-condição da produção de subjetividade no cinema, e não sua consequência. Pois o filme constrói outras percepções que abalam as concepções de “efeito real”: elas engendram um poder de “galvanização” espectral, na medida em que ativam e aceleram o corpo sensível do observador”. In.: CAPISTRANO, Tadeu. **À pele da película: vias e veias do sensorialismo cinematográfico**. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_capistrano.pdf.

¹⁰⁶ Cf. Capistrano: “Logo, podemos abrir a perspectiva teórica de Shaviro para cinematografias outras, que fogem dessas leis e se dirigem para outra zona, inclassificável. Dessa maneira, o cinema pode usar a sua plasticidade contra os processos de controle e de dominação subjetiva baseados em uma metafísica que contaminou suas imagens e sua teoria com esquematismos polarizantes, sejam de matrizes culturalistas, psicanalistas ou estruturais. (id.).

Em sua análise ele tende a mostrar a importância da materialidade da imagem, de sua potência formal e afetiva, que é sem dúvida negligenciada por outras teorias dominantes, como a semiologia, a psicologia e o estruturalismo. Algumas noções são importantes, para entendermos o cinema como produtor de afetos e perceptos, entre elas as considerações de Artaud sobre o autômato espiritual e o impoder do pensamento. Para ele, no cinema o movimento das imagens se torna maquínico, atuando no espectador por meio de choques do pensamento, e atingindo o sistema nervoso e o córtex cerebral. Uma onda nervosa que age à flor da pele do espectador, e ao contrário de Eisenstein, é um choque que não produz conceitos, mas apenas o impoder do pensar. Pois o homem se torna um autômato espiritual através do cinema, já que seu maquinismo nos dá o automovimento das imagens e produz um corpo de sensações que atinge o cérebro, mas um corpo sem órgãos, como dizia Artaud¹⁰⁷.

Capistrano usa o termo *sensório-temporal*, para tratar desse novo modo como as imagens e as percepções são engendradas pelo tempo em um cinema que se afirma pela materialidade da imagem, por suas potências e impotências, por seus devires, e que não está subordinado a uma metafísica transcendente ou a um sistema de representação do mundo. Capistrano afirma:

Pois as experiências com as imagens são concretas: elas produzem fluxos de tempo e sensorialidades. Deste modo, toda essa órbita sensório-temporal gerada pelo cinema não pode ser codificada em reflexões simbólicas ou transcendentais.

A fascinação visual seria uma pré-condição da produção de subjetividade no cinema, e não sua consequência. Pois o filme constrói outras percepções que abalam as concepções de "efeito real": elas engendram um poder de "galvanização" espectral, na medida em que ativam e aceleram o corpo sensível do observador. (Shaviro *apud* Capistrano, 2003, s/p).

A partir dessas considerações, podemos entender como as narrativas do cinema e da arte contemporânea acolhem a experiência sensível que ocorre e se instala no corpo através das sensações e afetos.

Deleuze em *O que é filosofia*, vai afirmar que o que se conserva em uma obra de arte são os blocos de sensações, um composto de afetos e perceptos. No entanto, são os

¹⁰⁷ Deleuze aprofunda as relações de Artaud com o pensamento. Não teríamos espaço aqui aprofundar essas questões, apesar de sua importância. Ver DELEUZE, **Cinemas – a imagem-tempo** (p. 198 et seq.). Tadeu Capistrano faz uma também uma análise precisa da abordagem de Artaud. E há também um texto excelente de Maurice Blanchot: **Sobre Artaud** (s/d, s/p) em que ele aborda minuciosamente a questão do impoder do pensamento em Artaud e suas implicações.

afectos e perceptos puros, em sua singularidade que caracterizam um cinema que opera sob a lógica das sensações puras, sob a lógica do tempo. Afectos e perceptos que não se atualizam em um estado de coisas, em sensações que remetem a imagem-percepção ou uma imagem-afecção, pois devem estar submetidos a uma linguagem das forças e não das formas, e a um plano de imanência.

Deleuze assim os define:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

No cinema, os afectos e perceptos constituem esse corpo sensível, onde se extinguem as fronteiras entre o presente, passado e futuro; ou entre corpo e consciência. Podemos pensar que os afectos e perceptos puros são engendrados por este entretempo de um acontecimento, que está “fora do tempo”, em uma virtualidade ou em um vazio onde nada acontece, onde atua o devir, como afirma Deleuze:

O entre-tempo, o acontecimento, é sempre um tempo morto, lá onde nada se passa, uma espera infinita que já passou infinitamente, espera e reserva. Este tempo morto não sucede ao que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidade do tempo vazio, em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual. Todos os entre-tempos se superpõem, enquanto que os tempos se sucedem (1997, p.204).

Enquanto os componentes de um acontecimento se atualizam e se efetuam em um estado de coisas e o acontecimento ocorre no tempo que passa entre esses instantes, na virtualidade que dá lugar a este acontecimento, nada se passa, é pura impotência. Mas como dirá Deleuze, “*nada se passa aí, mas tudo se torna, de tal maneira que o acontecimento tem o privilégio de recomeçar quando o tempo passou*” (id.). É que, paradoxalmente, o acontecimento é a face virtual do estado de coisas, duas faces inseparáveis. O acontecimento se atualiza num estado de coisas, através dos corpos e dos vividos e é inseparável destes. “*Todo acontecimento está, por assim dizer, no tempo em que nada se passa...*” (Groethuysen *apud* Deleuze, 1997, p. 203).

Narrativa e significado, as pequenas percepções

As narrativas tendem a significar, a criar significados para o homem. É o que observa Mitry em sua teoria sobre o cinema, ao afirmar que há um desejo de significar próprio ao homem, ao inter-relacionar objetos ou ações tende a lhes conferir uma ordem e uma lógica, segundo seus desejos e necessidades¹⁰⁸. Assim, ao juntarmos uma série de imagens, tendemos a buscar uma motivação (finalidade), um nexos entre elas. Bellour, por outro lado, fala de um *grau zero da ficção*, distinto da narração, ao analisar o vídeo *Chott-el-djerid* de Bill Viola¹⁰⁹. Em um longo plano do deserto, em uma imagem quase abstrata, surge um pequeno ponto escuro, quase infinitesimal, que avança e cresce lentamente na tela dando a *impressão* de ser uma forma humana. No vídeo de Viola, não precisamos relacionar duas imagens para que tenhamos essa necessidade de significar, uma imagem basta.

Mitry, profundo conhecedor do cinema e especialmente da vanguarda, admite ainda que essa necessidade de significar não se reduz à existência de um enredo, podendo surgir em qualquer filme, desde que as imagens os façam refletir ou mesmo originar um significado poético. Entendemos que essas observações de Mitry, podem ser associadas a um tipo de narrativa verídica como vimos, que é orientada pelo reconhecimento e pela identificação. Para Mitry, há uma significação abstrata que surge dos filmes, em uma ordem superior do pensamento.

Manoel de Oliveira em uma entrevista com Godard comenta sobre as imagens e os signos:

Um filme não é somente as imagens que vemos. As imagens são signos, os sons são outros signos, as palavras são outros signos ainda, que, todos, evocam outros signos, citam outras épocas, livros, filmes. Se não conhecemos esses signos e aquilo que eles evocam, não compreendemos o filme¹¹⁰.

Oliveira compreende as imagens como signos que remetem sempre a outros signos (como no processo da semiose em Peirce), e aponta que há algo que sempre escapa em algumas imagens, em função de não conhecermos seus ritos, suas ligações.

¹⁰⁸ Cf. ANDREW, 1989, p. 196 et seq.

¹⁰⁹ Cf. Bellour, 1997, p. 174 et seq.

¹¹⁰ Cf. **Entrevista de Jean-Luc Godard e Manoel de Oliveira**. Publicada na Revista eletrônica Contracampo. Tradução de Ruy Gardnier. (Entrevista originalmente publicada no jornal Libération, dias 4-5 de setembro de 1993, e depois republicado em **Godard par Godard**, organizado por Alain Bergala, v.2, Éd. de l'Étoile, 1998. Encontro organizado por Gérard Léfort.) Disponível em: www.contracampo.com.br/53/godardoliveira.htm.

De qualquer forma, essa qualidade e ambivalência dos signos é exaltada por ele, quando comenta sobre um filme de Godard (*Alemanha Nove Zero, 1991*), ele diz:

O que eu gosto nesse filme é a clareza dos signos aliada à sua profunda ambigüidade. É aliás disso que eu gosto em geral no cinema: *uma saturação de signos magníficos que se banham na luz de sua ausência de explicação*. É por isso que eu acredito no cinema (id.).

Exaltação da ambigüidade da imagem. Mas haveria apenas a significação atrás desses signos? Jacques Rancière, em um belo artigo que trata do “*Inesquecível*” (*Lo inolvidable*), tece suas considerações sobre a existência de um duplo regime de significação. Ele parte dessa afirmação de Oliveira, citada acima - que diz que no cinema temos “*uma saturação de signos magníficos que se banham na luz de sua ausência de explicação*”, e propõe que a noção de explicação, comportaria dois regimes pois *explicar* pode dizer duas coisas distintas: “*proporcionar o sentido de uma cena, a razão de uma atitude ou expressão. Mas pode ser, segundo a etimologia da palavra, deixar que se desenvolva a plenitude envolta em sua simples presença*” (2004, p. 165).

Rancière vincula esse duplo regime ao romantismo, que é capaz de trabalhar sob o princípio da *significância indeterminada* ou da *insignificância determinada*, como nas páginas de Flaubert, onde a “vida qualquer” vira matéria da arte – trata-se de uma significância indeterminada. O próprio Rancière observa que o cinema, através de seu dispositivo (desse “olho sem consciência”) é capaz de atingir “imediatamente” o “*conceito romântico da obra como igualdade de um processo consciente e de um processo inconsciente*” (ibid., p. 166). O cinema nos proporciona esse realismo psicológico de que fala Mitry, esse acesso ao mundo, que por mais que seja feito por um recorte da câmera, pela mão de um diretor, mantém ali o real intacto. O cinema se ancora sempre no presente, pois a câmera não tem memória - *nem ressentimentos*¹¹¹.

Rancière afirma ainda que ao cortarmos o elo com a razão, surge essa potência da imagem, que nos dá um duplo poder: “*deter o olhar sobre essa evidência de existência vinculada à ausência mesma de razão, mostrar essa evidência como virtualidade de outro mundo sensível*” (ibid., p. 165). No cinema é natural termos essa

¹¹¹ Cf. Rancière: “*Para a objetiva da câmera isso não importa. Não tem [a câmera] necessidade de querer o presente. Não pode não estar ali. Ela existe sem memória nem cálculo. Portanto, sem ressentimento. (...) A objetiva os captou com fidelidade [comentário sobre o filme Le violon de Rothschild]. Porém, a sua maneira, como um duplo agente, fiel a dois amos: àquele que está detrás e dirige ativamente a tomada; àquele que esta à frente e domina passivamente a passividade do aparato*” (2004, p. 158-159).

indeterminação da imagem (essa “*significância indeterminada*”). E é no documental, mais do que na ficção, que aparece a capacidade ou vocação da imagem de mostrar o real desse modo, alternando-se em um jogo entre consciente e inconsciente, intencional e não-intencional, ou entre o documento (o que é produzido intencionalmente para garantir a memória) e o monumento (o que é lembrado por pela sua própria existência, o que nos fala diretamente).

Para Mítiry, essas duas faces da imagem cinematográfica possuem um outro sentido. Ele entende que o cinema trabalha em dois níveis de significado. Um em que se dá a nossa percepção consciente e subjetiva, e onde o real não pode ser ignorado, e outro, onde há um significado superior e abstrato que é atingido através do ritmo, da composição e de todas as ressonâncias entre as imagens, criadas por associações internas ao filme. Algo próximo ao que é formulado por Eisenstein e que vemos em suas obras: os choques entre as imagens e os conflitos que criam conceitos. Um cinema do pensamento, em um circuito que vai do sensorial ao conceito e do conceito ao sensorial.

De toda forma, a narrativa apresenta em sua dimensão estética, algo que foge ao significado. Não se trata de um cinema não-narrativo, mas dessas narrativas que podemos associar ao regime da imagem-tempo, aos acontecimentos que se dão nos entretempos, pelas potências do virtual, e que criam esse corpo sensível do filme, onde surgem os afectos e perceptos.

Como vimos acima, José Gil é o filósofo que trabalha a noção de “*pequenas percepções*” aplicadas ao campo da arte, partindo de um conceito de Leibniz que é retomado por Deleuze em *Diferença e repetição*. Para Gil, as “*pequenas impressões, as sensações ínfimas e imperceptíveis*” acompanham a nossa apreensão das formas artísticas. Tal noção solicita um redimensionamento das perspectivas fenomenológicas da experiência, pois é

inevitável procurar definir um tipo de experiência singular e tanto mais paradoxal quanto mais se afasta da noção tradicional de experiência, associada a uma consciência e a um sujeito uno, operador de sínteses cognitivas fundamentais. (Gil, 1996, p. 11).

No Prefácio de *Novos Ensaios Sobre o Entendimento Humano* (1704), Leibniz afirma que existe uma série de percepções em nós que são não-conscientes:

existe uma série de indícios que nos autorizam a crer que existe a todo momento uma infinidade de percepções em nós, porém sem qualquer

apercepção e sem reflexão (...). Essas pequenas percepções, devido às suas conseqüências, são por conseguinte mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais, essas impressões que os corpos circunstantes produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo.

As pequenas percepções segundo Gil, são um fenômeno de limiar, não-consciente que atravessa nossa percepção cotidiana, um processo de osmose (como definido por Duchamp): trata-se de um tipo de experiência “que constantemente nos invade, em nós se impregna e atinge o inconsciente”. São experiências que nos assolam, sem que possamos nos dar conta, e das quais só conseguimos ter noção de seus efeitos após já termos sofrido suas conseqüências. É como essa influência que um interlocutor tem sobre nós em uma simples conversa: sentimos algo, sentimos sua força, mas não é possível descrevê-la, verbalizá-la. São percepções não-visíveis.

As pequenas percepções no campo da percepção estética ou artística ultrapassam a percepção trivial e a percepção do contexto da obra, pois “*não se dá mais como simplesmente cognitiva ou unicamente sensorial. Trata-se agora de uma percepção de forças*” (Gil, 2005, p. 21).

Narrativas sensoriais

Vimos como no cinema as narrativas se alternam entre uma narrativa clássica (convencional) - que segue as leis de um sistema sensório-motor e que é resultado da montagem (a composição das imagens-movimento em um todo orgânico) - e as narrativas modernas - que são o resultado das combinações da imagem-tempo (imagens óticas e sonoras puras).

As narrativas tradicionais se baseiam na lógica da narração aristotélica, onde há o agenciamento das ações, com a criação de vínculos entre os fatos. Deve haver uma intriga ou um argumento que faça as imagens se manterem “juntas”, apresentando um todo (racional). Como vimos anteriormente, nessas narrativas a montagem atua operando cortes racionais, que mantém estes vínculos. É um sistema baseado no regime da representação, onde o mundo ordenado está ancorado na totalidade e em um sujeito uno.

Nas narrativas modernas (características do cine moderno) o tempo pode se apresentar (em seu estado puro, como devir), pois não é mais o resultado ou uma síntese dos movimentos. O acontecimento passa a ser considerado em sua virtualidade, e ao

invés das imagens se encadream por cortes racionais, ocorre o seu *desencadeamento*, com a ausência de ligação. O intervalo entre as imagens passa a se constituir como um vazio, um interstício, pelo qual elas passam a se reencadear infinitamente, indefinidamente.

As novas narrativas, no cinema ou na arte contemporânea, abrem novas possibilidades de agenciamentos entre as imagens, com os *falsos-raccords*, a fragmentação, a não-linearidade e, sobretudo, indicam um nova subjetividade, onde o corpo é chamado a participar da percepção. As sensações, seja remetida a um sistema sensorio-motor ou sensorio temporal, encarnam-se no corpo sensível, e o abrem às virtualidades do mundo, dos objetos, dos acontecimentos, possibilitando o reenvio, o nosso acesso às sensações puras, aos afectos e perceptos, que são como a imagem-nua de José Gil.

O cinema, através de suas imagens nos apresenta signos que nos afetam, que nos proporcionam uma experiência sensível, no nosso enfrentamento com o mundo e com o outro, e uma experiência do pensamento.

A noção de narrativas sensoriais é usada na recente tese de Alita Villas Boas de Sá Rego¹¹², onde a autora faz uma análise das imagens sensíveis, partindo de Deleuze e Simondon, imagens que surgem com a era do digital, transformando a imagem em fluxos (forma-fluxo). Existiriam imagens sensíveis cinematográficas de dois tipos: “sensacionais”, ligadas a um cinema de ação contemporâneo e que exploram o excesso de violência; e a imagem-sensação que pode ser vista atuando especialmente em filmes de alguns diretores orientais, como Tsai Ming-Liang, radicado em Hong-Kong – e que realizou *O Rio* (*The river*, 1997) e *Goodbye, Dragon Inn* (2003)¹¹³. A imagem-sensação

¹¹² Cf. Rego: “Todas as imagens são sensíveis: imagens-movimento, imagens-tempo, imagensobjeto, imagens artísticas e todos os simulacros, produzidos pelas mídias ou pela consciência. Imagens nos rodeiam e atuam em nossa memória, afetam nossa inteligência e despertam nossa sensibilidade através dos afetos. A passagem dos modos de produção de imagens analógicas para digitais modifica o estatuto das imagens, que deixam de ser uma forma estável com um conteúdo pré-definido, que permitia a criação de uma ‘linguagem das imagens’, como dizem os formalistas russos, para se tornarem forma-fluxo, ou forma-processo, resistindo em um campo de interações, como vai dizer Simondon em *L’individu esta gênese phisico-biologique*” (1964). Ver REGO, Alita Villas Boas de Sá. *Novas Tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século XXI: Filmes de Ação de Hong Kong e Hollywood*. RIO DE JANEIRO: UFRJ, 2006. P. 40.

¹¹³ Cf. Rego, a imagem-sensação está ligada ao regime da imagem-tempo: “Os distúrbios de tempo e espaço provocados pelo ritmo extremamente lento do filme, a ausência de diálogos e a reunião dos planos sob a forma da narrativa não orgânica, típicos da imagem-sensação, atuam

em Liang existe sob uma narrativa lenta, sob a ação do tempo e com significados indeterminados e imprecisos.

O interessante nas narrativas sensoriais, e na análise de Allita, é que ela considera que esses tipos de imagens citados (imagens-movimento, imagens-tempo, imagens-sensacionais e imagens-sensação) coexistem em todos os filmes. Apesar da divisão proposta por Deleuze em suas próprias análises (das diferenças entre um cinema clássico e um moderno, caracterizado pelo período pós-guerra) ele evoca em suas análises filmes dos anos 20 e 30 para caracterizar a imagem-tempo e seus signos.

Entendemos que há realmente essa coexistência de dois regimes, dois tipos de imagens (ou mais) em toda história do cinema. Como não aproximar os filmes de Hitchcock do cine moderno, já que ele leva ao extremo, com a imagem-relação, as funções, os encadeamentos e reencadeamentos de imagens que são próprios ao sistema da imagem-movimento, atingindo seu limite nesses filmes? Como não perceber em Dreyer a proximidade da imagem-afecção com os afetos puros que surgem, com as qualidades puras que transformam a imagem, e são próprias de um regime da imagem-tempo?

Mesmo no regime da imagem-movimento, o sensorial participa da percepção. A imagem-movimento, como toda imagem, é composta de signos. Deleuze afirma que

Estes compostos da imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, constituem uma matéria sinalética que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinéticos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais - orais e escritos (1990, p. 42).

Essa é a parte do enunciável em uma narrativa, a imagem em suas qualidades puras ainda não apreendidas pela linguagem. Trata-se de uma semiótica pura. José Gil, quando aborda o papel das pequenas ou micro-percepções na percepção artística e estética, mostra como a atmosfera que se compõe dessas pequenas percepções, é *infra-semiótica*.

diretamente no sistema nervoso. As imagens, com significado flutuante, não se fecham em conceito ou significado característicos das grandes narrativas ideológicas. Elas flutuam no caos do espaço-tempo da interação cinematográfica. A modulação das cores somadas ao movimento interno dos planos cria um estado de limiar que facilita a comunicação pelo meio, que permite o devir outro. Motivo pelo qual o espectador é capaz de devir Xiao Kang e sentir a mesma dor que ele” (id., p.170).

Na lógica das sensações Deleuze mostra como as sensações são formadas por uma pluralidade de sensações elementares, que os sentidos podem se comunicar uns com os outros, criando uma ressonância entre si, um tipo de unidade que é háptica e que pode constituir um “momento pático” (não-representativo) da sensação. Na pintura de Bacon a figura torna-se multissensível (Deleuze, 2007, p. 49). Mas para que essa interação entre as forças e entre os sentidos ocorra, é necessária uma potência vital que os atravesse. Tal potência é o ritmo, que percorre todo o quadro, e une todos os sentidos.

No cinema, nas narrativas que podemos chamar de sensoriais (de um modo muito particular), os acontecimentos, os fatos, ou personagens são atravessados, senão pelo ritmo, ou apenas por ele, por qualidades puras, por afetos e perceptos que surgem e conduzem a narrativa. Não é necessário que um filme seja não-narrativo para que a sensação assuma a frente da percepção (como ocorre em alguns filmes que vimos), mas que os acontecimentos e as situações sejam remetidas a um trabalho na matéria do filme, na matéria-luz (que é imagem), nessa matéria sinalética (anterior a linguagem). Filmes em que a plasticidade, a cor, a luz, a composição, o ritmo e todos esses elementos estéticos, são fundamentais.

Nesse sentido, há narrativas que são sensoriais. Filmes em que é possível reenviar a imagem a sua potência pura.

Memória herida, Entrelugar: entre duas imagens

*Memória Herida*¹¹⁴ é um vídeo exemplar em nossa trajetória, pois trabalha com imagens que nos afetam por suas qualidades puras. Sua estrutura de montagem opõe, no entanto, essas imagens indeterminadas e expressivas a um acontecimento histórico que as contextualiza.

Esse estado de coisas (histórico) é representado nas primeiras imagens do vídeo por cenas (fotografias) que mostram, em sequência, militares, o rosto de Allende e o povo que chora sua morte, sobrepostas a uma outra imagem onde vemos um mosaico de rostos. No canto da tela, acompanhando a narração, uma legenda que diz: *Santiago do Chile, 11 de setembro de 1973, 10:20h; e logo, ouvimos uma narração: Salvador*

¹¹⁴ *Memória Herida* é um vídeo realizado por encomenda para a exposição homônima, realizada no Museu da UFRGS em 2004, que marcava os 30 anos da morte de Salvador Allende e o início da ditadura no Chile.

Allende foi encontrado morto. Seguem imagens de lutas e protestos e sons de uma canção popular de resistência. Após esse prólogo, que dura cerca de 45s, uma música lírica nos anuncia uma série de rostos de pessoas desaparecidas, rostos desconhecidos que vão se sobrepondo e se fundindo, uns sobre os outros. Esses rostos sem nome são dados a ver apenas em parte, em planos aproximados limitados como que por uma *máscara* que os corta, deixando-nos ver parte do olhar, sobrancelhas e bocas. Imagens quase indiferenciadas, que apresentam uma mesma textura (de off-set, são fotos filmadas), um mesmo grão, uma mesma superfície em preto e branco.

A narrativa oscila entre essas imagens indeterminadas (insignificantes) e os significados que retemos das primeiras imagens e informações vistas no início do vídeo. O que nos interessa destacar é a força com que essas imagens nos afetam, por seu enquadramento, por suas qualidades e sua impessoalidade.

Cangaço e *Maria* apresentam operações semelhantes. O primeiro também é marcado pela presença da música¹¹⁵, e Birnfeld ao compor a música diz que desejava se remeter à paisagens de lugares longínquos. Dentre esses vídeos é o que tem menos referências, e uma narrativa que não nos oferece imagens significantes, a não ser em alguns curtos momentos. As imagens foram tomadas à beira de estradas e de dentro de um carro em movimento, nos mostrando uma paisagem instável e uma imagem que provoca vertigem. As imagens valem por suas qualidades plásticas, por sua expressividade e as paisagens evocam um espaço indeterminado. Em certo momento da narrativa, o fluxo constante de imagens e o movimento da câmera se interrompem e o olhar se detém sobre um lugar onde há um casebre. A câmera passeia por entre árvores, troncos e esta casa, buscando o reconhecimento. É como se saíssemos de uma lógica da sensação para uma lógica de representação. Ao final, vemos ainda outras imagens, planos fixos de estradas de chão distantes e vazias, e de encruzilhadas. São imagens também indeterminadas, sem a vertigem das primeiras, mas com essa presença forte da matéria: a terra, o chão e suas potências. Os caminhos se cruzando talvez criem uma alegoria sobre essa oscilação entre imagens significantes e não-significantes.

Maria, como já vimos, é montado juntando partes de um espaço que não se conecta, que não nos oferece uma visão do todo - do conjunto do espaço. Espaço

¹¹⁵ Música composta pelo compositor Alexandre Birnfeld e executada por Catarina Domenici. O vídeo foi realizado para ser apresentado no lançamento do CD *Porto 60*, de Catarina Domenici, sendo montado a partir da música de Birnfeld. *Cangaço* participou também da Mostra de Vídeos Bastardos, sendo exibido em diversos lugares entre 2006 e 2008.

qualquer, que traz para a superfície a expressão, as potências e qualidades que habitam cada pedaço daquele lugar. Lugar do incorporal, do imperceptível, do indecível: vemos as paredes nuas e marcadas pelo tempo, o vento que entra pela janela e balança as cortinas, um nesga de luz que traz o sol para a superfície de um móvel ou objeto. É todo um investimento afetivo, que busca a expressão desse lugar, em sua matéria e nas forças que ali emanam. Em contrapartida podemos dizer que há, como em *Memoria Herida* e *Cangaço*, um estado de coisas que se apresenta na parte final do vídeo, onde aparece uma série de fotografias antigas e familiares. Série, cujo desenlace acontece no enquadramento de um porta-retrato duplo, onde vemos os retratos de um casal, e no qual a câmera lentamente mergulha e se aproxima. Há ainda a canção romântica que ouvimos ao fundo, que talvez possa criar ou enfatizar os significados dessa última imagem. O que chama a atenção é o fato de que em *Maria* a série de porta-retratos vistas em cima do móvel, pode trazer imagens-lembranças, imagens que se atualizariam em nossa mente. Mas são retratos comuns de uma família que, de certo modo, não podemos reconhecer, fazendo com que estas lembranças impessoais se conectem a outras memórias, a outras imagens que se encadeiam sob o domínio do virtual.

Podemos nos interrogar sobre essas oscilações da narrativa, pois ao mesmo tempo em que algumas imagens nos distanciam de um regime de representação e buscam sua potência, há outras que remetem a narrativa ao domínio do sensório-motor, de um estado de coisas atuais. Dois sistemas que se interpenetram. Entendemos que essas oscilações são comuns em diversos vídeos que realizamos e mesmo existindo ou persistindo imagens que nos ancorem num real dado e que se atualizam em nossa percepção, elas também apontam para um outro tipo de narrativas, sensoriais ou sensório-temporais, em que as relações entre as imagens se dão sob a lógica da sensação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar

Em *Olhares da cidade*, Nivaldo, o personagem que é músico e que gradualmente perdeu a visão, declara a partir de sua experiência que “*o sentir é mais amplo do que o ver*”.

O *olhar* atua em uma dimensão que está além do ver e que nos proporciona uma percepção tátil do mundo.

O olhar é o que pode ampliar a visão, pois é capaz de captar as forças invisíveis que atuam sobre o visível, deixando em segundo plano os significados, as intenções. Ele entra na atmosfera das pequenas percepções, se instala em seu fluxo, captando suas intensidades. É em uma atmosfera “onde nada de preciso é ainda dado” que as formas se anunciam e se fazem pré-sentir. O que há na atmosfera é ainda um turbilhão de movimentos caóticos, onde os olhares se cruzam e se deixam dobrar por esses movimentos, que acolhem o olhar e são acolhidos por ele. Olhares que se capturam mutuamente: entre o olhar e o olhado se instaura uma tensão e um jogo de forças. Isto é o que nos diz o filósofo José Gil, que com sua compreensão meta-fenomenológica nos faz penetrar no universo dessas pequenas percepções, algo que se encontra além da percepção habitual.

Pude entender, a partir destas considerações, que *Olhares da cidade* - o documentário que realizei em 2006-2007, durante esta pesquisa -, trazia em seu título esse duplo sentido. Fazendo referência aos olhares dos personagens do filme “sobre” a cidade, esses diversos e diferentes olhares e referência aos olhares que efetivamente pertencem à cidade, tomada como personagem. Esse olhar da cidade é apreendido nesse “jogo de forças” que se instaura – a cidade (olhada) participando e constituindo nosso olhar. Ao olharmos, algo acontece além da percepção (habitual), além do reconhecimento de formas e significados que podemos apreender em uma obra a partir

de nossas vivências e de nossos valores pessoais - políticos, sociais, ideológicos. Somos afetados pelas imagens, por sua atmosfera, por forças que atuam entre imagens que podem ser “insignificantes” e segundo uma lógica do sensível (Shaviro) ou das sensações (Deleuze).

Com tecnologias diferentes, o vídeo e o cinema nos dão acesso à percepção pura, ao mundo como fluxo de energia e movimento e a uma percepção (molecular) de forças (em devir) ao invés de formas (estáveis). O olho da câmera percebe (e capta) o real para além de nossa visão humana. É assim com o cine-olho de Vertov e com essa relação ambígua do cinema com o real, apontada por Rancière.

A partir dessa função do olhar podemos pensar em como redimensionar o campo da percepção estética e artística, considerando o conceito de Bergson sobre a consciência (definida por sua exterioridade, como um campo pré-subjetivo, campo de imagens) e ainda os *afetos* e *perceptos*, tal como definidos por Deleuze. Para repensar a percepção artística é preciso repensar o que entendemos por sujeito admitindo como Bergson a mudança incessante e o devir que constituem o mundo, a realidade, e no qual a criação deve estar incluída.

Narrativa e montagem

Ao longo da pesquisa demos ênfase ao cinema sob a perspectiva de filmes (das vanguardas à videoarte) em que temos a possibilidade de apreender a imagem em sua potência, em suas qualidades puras, independente da significação. Filmes em que destacamos as descrições puras de objetos, do espaço e da paisagem. Filmes compostos de afetos. Filmes onde as narrativas não estejam determinadas por uma ordem ou organização aristotélica (do *princípio-meio-fim* e do desenlace), mas submetidas ao *intempestivo*, ao tempo dos *acontecimentos*. Filmes não-narrativos que nos fazem aceder à matéria e à percepção pura. Filmes com narrativas mínimas (*early films*, o experimental) ou sensoriais, onde os significados se encontram em outra relação com o sensível. Filmes em que a percepção esteja ancorada no visível e nesse invisível captado pelo *olhar*.

Por outro lado, procuramos privilegiar também a análise de procedimentos de montagem, do modo como as imagens se organizam e são agenciadas nos filmes. No processo dessa pesquisa, vimos como no contexto do cinema moderno - com a crítica à

lógica da representação e à linguagem e com a desconstrução das narrativas clássicas - surge a noção de *opsignos* e *sonsignos* - as imagens óticas e sonoras puras (segundo Deleuze).

Nas obras que realizamos (vídeos e videoinstalações) e que sustentam a nossa pesquisa, podemos observar a função das descrições (puras) do espaço e analisar o processo de montagem, no qual inferimos tratar-se de um método disjuntivo. Estas descrições pressupõem imagens autônomas (enquadramentos afetivos, foco nos objetos e em suas qualidades e potências) e desconectadas (uma ausência de ligação entre as imagens) – que determinam um intervalo entre uma imagem e outra. Este *interstício* provoca uma mudança em nossa forma de perceber e compreender o cinema e o mundo. Em nossos vídeos e em outras obras analisadas, ao invés da produção de narrativas orgânicas que remetem à totalidade e à verdade, temos a criação de narrativas fragmentadas e descontínuas. A disjunção caracteriza o modo de montagem de um cinema (seja o cine moderno, o experimental ou a videoarte) em que as imagens (os objetos, o espaço) estão submetidas ao tempo e ao pensamento. São agenciamentos próprios a um regime designado por Deleuze como regime da imagem-tempo, que difere da imagem-movimento e seu sistema sensório-motor.

Em contraponto à lógica racional e causal dos métodos de montagem do cinema clássico, o disjuntivo apresenta-se como pensamento paradoxal que não se limita à separação ou a dissociação entre imagens, mas que transcende as oposições e a lógica dialética (que produzem sentidos unívocos). Disjunção positiva que não se fecha sobre seus termos e que é ilimitativa - como vimos em Deleuze. Que ao invés de uma relação de termos opostos (relação negativa e excludente), pode mostrar-se como relação de possibilidades (onde haja simultaneidade e coexistência destes termos). Disjunção afirmativa, pensamento da diferença e do múltiplo, como em Foucault.

A lógica disjuntiva com que as imagens se justapõem, pode configurar-se como uma prática que tem paralelo com os *haicais* e com uma forma de pensamento não-conclusivo (uma lógica que privilegiaria a parataxe em detrimento da sintaxe). Se não há mais a necessidade de ligação entre as imagens, se não há mais a conjunção ou mesmo o conflito que gera o conceito (como em Eisenstein), as imagens podem se estruturar por séries, podem se justapor ou se contrapor umas às outras de diversos modos, desordenadamente. Imagens que passam a ser regidas pelo tempo e o devir, criando conexões entre o pensamento e o corpo sensível.

Observamos como na montagem de diversos vídeos realizados por nós, as imagens se associam segundo essa lógica disjuntiva e paratática. Séries de imagens e situações que criam contrapontos, sem que haja um significado para as ligações entre diferentes imagens. Podemos observar um mesmo modo de efetuar a montagem (não-lógico, excessivo, paratático) tanto na realização de *Já não há + tempo* - onde as imagens se justapõem por semelhanças formais ou temáticas e se organizam em módulos como na realização de *Olhares da Cidade* - onde cruzamos experiências dos personagens (imagens e sons) que têm em comum sua relação com a cidade.

Nas videoinstalações essa lógica ressoa na disposição e exibição das imagens, com o uso de duplas ou múltiplas projeções. *Já não há + tempo* apresentava quatro módulos de vídeo exibidos simultaneamente em uma mesma sala, com as imagens e sons se sobrepondo em nossa percepção. Tal estrutura, que consideramos disjuntiva, abre para várias interpretações e deslocamentos de sentido. Em *Palavra proibida* uma dupla projeção e o terceiro vídeo apresentado em uma tevê, estabelecem ressonâncias entre as imagens e entre os sons cujo temas são as interdições. O confronto e a simultaneidade de imagens, idéias e fatos exibidos, evita a ocorrência de um significado unívoco, gerando diferentes interpretações e estimulando o pensamento a criar relações a partir de uma ligação sensível entre as imagens, entre o corpo e a memória. Em *Entrelugar* estabelecemos também uma relação sensorial com a instalação, seja através do ritmo e do fluxo das imagens que deslizam pela tela em dois monitores colocados lado a lado aos nossos pés, seja com os sons que nos ligam ao ambiente e seu entorno (o rio, os barcos). A confrontação dessas duas imagens desloca o pensamento para as polaridades que as constituem e que constituem esse fluxo incessante e o devir que elas sugerem. A instalação cria um circuito entre atual e virtual, entre as imagens que vemos e as sensações que experimentamos, entre nossa memória e o real. Entre o real do espaço da sala de exposição e o real de seu entorno (o rio que está ao alcance dos olhos na janela mais próxima).

O sensorial, que aparece nessas instalações, é também um componente fundamental de obras em vídeo *single-channel*, tais como *Cangaço*, *Maria* e *Intransitivo* (as mais recentes).

Vídeos onde podemos afirmar que os espaços vazios e indeterminados, tornam-se signos do tempo. E ao quebrar com uma percepção motora e um reconhecimento imediato do mundo, dão lugar à percepção das qualidades puras da imagem.

As descrições puras (ou situações óticas puras) estão desencadeadas de uma situação motora e de qualquer continuidade espacial e temporal, propiciando uma visão autônoma dos objetos e lugares, que já não nos remetem a qualquer significação simbólica ou conotativa. Estas descrições remetem a narrativa aos acontecimentos puros (puramente visuais e imersos no tempo) em que podemos perceber como da imagem-afecção (das qualidades da imagem) chegamos aos afetos puros, independentes de um estado de coisas. Trata-se do que se caracteriza como um regime sensório-temporal.

Vimos também como nas narrativas de diversos trabalhos há uma alternância entre imagens significantes (de significados claros) e as imagens insignificantes e indeterminadas - como as imagens afetivas, as descrições, os espaços vazios, e esses pequenos acontecimentos visuais e sonoros. São vídeos em que há algo da ordem do acaso e do invisível atuando, engendrando as sensações mínimas que formam a nossa percepção e que produzem os afetos. Os enquadramentos, a composição, as linhas, cores e as texturas, junto com o som e o ritmo ocupam um primeiro plano nessas narrativas, gerando sensações que ressoam entre o corpo e o pensamento. Nestes vídeos temos as imagens despojadas de sentido, ainda não aprisionadas por signos lingüísticos - as imagens-nuas, como as que surgem na poesia de Alberto Caeiro, como observa José Gil.

Esta pesquisa se desenvolveu centrando em questões ligadas à prática e aos procedimentos implicados na produção em vídeo, especificamente à narrativa e à montagem. Para tanto partimos da análise de nossos vídeos, mas sempre estabelecendo relações com outras obras da história do cinema e da arte e com filmes realizados seja por artistas, videoartistas, documentaristas ou cineastas. Entendemos o cinema de modo amplo e não nos limitamos a trabalhar num campo restrito, seja o da arte, do cinema ou da filosofia. Dando ênfase em questões que pertencem à prática do videoartista, mas buscando estabelecer relações entre esses procedimentos e as idéias, imagens e conceitos envolvidos. As qualidades da imagem, seja do cinema ou do vídeo, dizem respeito a uma forma de percepção e conhecimento do mundo, e por isso estão estritamente ligadas à nossa experiência fenomenológica e meta-fenomenológica.

O cinema não é mera representação do mundo. O cinema produz realidade e (em todas as suas formas) possibilita uma experiência sensível, capaz de afetar nossos sentidos, nosso corpo e pensamento.

Referências Bibliográficas

Bibliografia consultada

- ADORNO, Theodor. **O ensaio e sua forma**. In.: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história : destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ALMEIDA, Jane de (org). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Witz, 2005.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ARMES, Roy. **On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. São Paulo: Summus, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- _____. **O olho interminável : cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Análisis del Film**. Barcelona: Paidós, 1993.
- _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques *et al.*. **A estética do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BARTHES, Roland (org). **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. **O Obvio e o obtuso**. Porto, Portugal: Edições 70, 1984.
- BADIOU, Alain. **“Deleuze - O Clamor do Ser”**. RJ: Jorge Zahar, 1997.
- BAMBOZZI, Lucas. **Oportunidade para lembrar**. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro, 2007** (p. 233 *et seq.*).
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **O Obvio e o obtuso**. Porto, Portugal: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland (org). **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália – Uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BAZIN, André. **O Cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana (org.). **ECOS DO CINEMA. De Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.

- _____. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A Evolução Criadora.** Rio de Janeiro : Delta, 1964.
- _____. **Cartas, Conferências e outros escritos.** Col. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1984.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BIESENBACH, Klaus. BANDY, Mary Lea. **Andy Warhol. Motion Pictures.** MAM SP. São Paulo/ The Museum of Modern Art, New York. 2005.
- BOUTANG, Pierre. **O Tempo – Ensaio sobre a origem.** Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- BONITZER, Pascal. **Décadrages: Peinture et cinéma.** Paris: Editions de L'etoile, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- _____. **Ficções.** São Paulo: Globo, 1997.
- _____. **O aleph.** São Paulo: Globo, 1989.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo.** São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CANONGIA, Lígia. **Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil.** RJ: FUNARTE, 1981.
- CATTANI, Iceia Borsa. **Iceia Borsa Cattani.** Org, Agnaldo farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- _____. (Org.) **Mestiçagens na Arte Contemporânea.** Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CHLOVSKY, Victor. **A arte como procedimento.** In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.
- COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser-Tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- COSTA, Flávia Cezarino. **O primeiro cinema – Espetáculo, narração, domesticação.** São Paulo: Scritta, 1995.
- COSTA, Mario. **O Sublime Tecnológico.** São Paulo: Experimento, 1995.
- DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem. Uma história do olhar no ocidente.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- DARIN, Silvio. **Espelho partido.** Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cinema 2: a imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Bergsonismo.** São Paulo: 34, 1999.
- _____. **Conversações.** Rio de Janeiro: 34, 1992.
- _____. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **O que é a Filosofia.** São Paulo: 34, 1997.
- _____. **O Ato de Criação.** Especial para Folha de São Paulo. "Traffic"- Editoria: MAIS! Página: 5-4 a 5-5. Edição: Nacional. 27 junho de 1999.
- DEWEY, John. **A arte como experiência.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: 34, 1998.

- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um Cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- _____. **A forma do filme**. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- _____. **O sentido do filme**. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- FABRIS, Annateresa. O circuito social da fotografia. Estudo de caso I. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1998. p.39-57.
- FAROCKI, Harun. **Influências transversales – montaje flexible**. In.: *Pensar El cine 1: Imagem, ética e filosofia*. YOEL, Gerardo (org.). Buenos Aires: *Manantial*, 2004. P. 209-216.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. **Los gestos, fenomenología y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.
- FRANÇA, Andréa. **Foucault e o cinema contemporâneo**. Revista Alceu. Vol. 5 – n.10 – p. 30-39. jan/jun 2005.
- FRANCE, Claudine de (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Unicamp, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GERVASEAU, Henri. **Dziga Vertov: Do cinema verdade à arte da passagem entre as imagens**. Cinemais, Rio de Janeiro, volume 1, número 1, out. 1996, p. 57-68.
- GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- _____. **As pequenas percepções**. In.: LINS, Daniel e FEITOSA, Charles. *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. P. 19-32.
- GOBATTO, Marcelo. **Palavra proibida: Agenciamentos da palavra e da imagem**. In: *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Cattani, Icleia (org.). Porto Alegre: UFRGS, 2007. P. 279-298.
- GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- HARVEY, David. **Condição Pós Moderna. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Loyola, 1992.
- KLEIN, Étienne. **O tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.
- LAZZARATO, Maurício. **Paik et Bergson: la vidéo, les flux et le temps réel**. Catálogo da exposição “*Vidéo Topiques – tours et retours de l’art vidéo*”, 18 out. 2002 a 02 fev. 2003. *Musée d’art moderne et contemporain de Strasbourg*, p. 24-34, 2002.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

- _____. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: 34, 1999.
- _____. **O que é o Virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Consuelo Lins – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LUZ, Rogério. **A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA**. In. BENTES, Ivana (org.). ECOS DO CINEMA. De Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. 2º edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. **Máquina e Imaginário**. São Paulo, EDUSP, 1993.
- _____. **Pré-Cinema e Pós-Cinemas**. Campinas, Papyrus, 1997.
- _____. **O Filme-Ensaio**. In: **Concinnitas**, nº. 5. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Editora Entrelugar, dez. 2003, pp. 63-75.
- MACIEL, Kátia e PARENTE, André. **Redes Sensoriais: arte, ciência, tecnologia**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2003.
- MANOVICH, Lev. **The Language of new Media**. Cambridge, Massachusetts-EUA: The MIT press, 2001.
- MARINIELLO, Silvestra. **El Cine y el fin del Arte – Teoria y Pratica Cinematográfica em Lev Kuleshov**. Madrid: Catedra, 1992.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTINS, Fernando Cabral. **A noção das coisas**. In **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MAYO, Ana. **Essa Coisa Nervosa. Análise do Trabalho de Éder Santos**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de Comunicação como extensões do homem**. São Paulo, Cultrix, 1969.
- MEREDIEU, Florence. **Histoire materielle & imaterielle de l'art moderne**. Paris: Bordas, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O Olho e o Espirito**. Lisboa: Veja, 1997.
- MOLES, Abraham. **Arte e Computador**. Porto/Portugal: Afrontamento, 1990.
- MEDRANO, Adela. **Um modelo de informacion cinematográfica: el documental inglês**. Barcelona (Espanha): ATE, 1982.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1987.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia e FECHINE, Yvana (orgs.). **Imagens Técnicas**. São Paulo: Hacker, 1998.
- OLIVEIRA, Luis Alberto. **Imagens do tempo**. In: DOCTORS, Márcio. **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- ORNIA, José Ramón Perez. **El Arte del Vídeo – Introducion a la história del vídeo experimental**. Barcelona: RTVE/SERBAL, 1991.
- ORTIZ, Áurea e PIQUERAS, Maria Jesus. **La Pintura en el Cine – Cuestiones de Representacion Visual**. Barcelona: Paidós, 1995.

- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PARENTE, André. **Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo**. (p. 03-31). In.: *Estéticas do Digital: Cinema e tecnologia*. PENAFRIA, Manuela e MARTINS, Índia Mara (org.). Covilhã, Portugal: Labcom, Universidade da Beira Interior, 2007.
- _____. **Cinema em Contracampo**. In: MACIEL, Kátia (org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções (Ensaio e reflexões)*. São Paulo: Itau Cultural, 2008.
- _____. **Narrativa e modernidade**. Os cinemas não-narrativos do pós guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- _____. **Ensaio sobre o Cinema do Simulacro – Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- _____. **Imagem-Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. **Matrix**. Imaginário e virtual tecnológico. Anais do I Encontro Internacional de Arte e tecnologia. UNB. Brasília, 1999.
- PASOLINI, Píer Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio Alvim, 1982.
- PASSERON, René. **Da estética à poiética**. In: *Porto arte: revista de artes visuais* Vol. 8, n. 15 (nov. 1997), p. 103-116.
- PARFAIT, Françoise. **Vidéo: un art contemporain**. Paris: Regard, 2001.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC, 1996.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. Imagem de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva-FAPESP, 1998.
- PENAFRIA, Manuela e MARTINS, Índia Mara (org.). **Estéticas do Digital: Cinema e tecnologia**. Covilhã, Portugal: Labcom, Universidade da Beira Interior, 2007.
- PESSOA, Fernando. MARTINS, Fernando Cabral e ZENITH, Richard (org.) **Poesia completa de Alberto Caiero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. **Semiótica e literatura. Icônico e verbal, Oriente e ocidente**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- PIZZOTI, Ricardo. **Enciclopédia básica da mídia eletrônica**. São Paulo: SENAC, 2003.
- PRADO JUNIOR, Bento. **Presença e campo transcendental**. São Paulo: EDUSP, 1989.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera i. **El lenguaje cinematográfico : gramática, géneros, estilos y materiales**. Madrid: Ed. de la Torre, 1991.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera e THEVENET, Homero Alsina. **Textos y manifestos del cine**. Buenos Aires: Corregidor, 1988.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema – Vol. I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema – Vol. II Documentário e Narratividade ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **Lo Inolvidable**. In: *Pensar El cine 1: Imagem, ética e filosofia*. YOEL, Gerardo (org.). Buenos Aires: *Manantial*, 2004. P. 157-184.
- RODRIGUES, Maria Del Carmen. **Imágenes Del tiempo en El cine** (version deluzeana). In.: *Pensar El cine 1: Imagem, ética e filosofia*. YOEL, Gerardo (org.). Buenos Aires: *Manantial*, 2004. P. 91-126.
- REES, A. L. **A history of experimental film and video**. London, BFI, 2005.

- ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. **L'Écrain de la Memoire – Essai de Lecture Cinematographique**. Paris, Seul, 1970.
- ROSSETI, Regina. **Movimento e totalidade em Bergson: a essência imanente da realidade movente**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- RUSH, Michael. **Les Nouveaux Medias dans l'art**. Paris: Thames & Hudson, 2000.
- _____. **Video Art**. Londres: Thames e Hudson, 2003.
- SAVERNINI, Érika. **Índices de um cinema de poesia**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. **Bergson, Intuição e Discurso filosófico**. São Paulo: Loyola, 1994.
- SNOW, Michael e DOMPIERRE, Louise. **The Collected Writings of Michael Snow: The Michael Snow Project**. Waterloo, Canadá: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1994.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- VIOLA, Bill. **Reasons for Knocking at na Empty House**. Londres, *Thames and Hudson & Anthony d'Offay Gallery London* e Mit Press, 1995.
- VIRILIO, Paul. **A Bomba Informática**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- _____. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.
- _____. **Guerra e cinema**. . São Paulo: Scritta, 1993.
- _____. **O Espaço Crítico**. Rio de Janeiro: Editora, 34, 1993.
- VIVEIROS, Paulo. **Espaços densos: configurações do cinema digital**. (p. 32-47). In.: *Estéticas do Digital: Cinema e tecnologia*. PENAFRIA, Manuela e MARTINS, Índia Mara (org.). Covilhã, Portugal: Labcom, Universidade da Beira Interior, 2007.
- XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. **O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. **Sétima Arte: Um Culto Moderno – O Idealismo Estético e o Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- YOEL, Gerardo (org.). **Pensar El cine 1: Imagem, ética e filosofia**. Buenos Aires: *Manantial*, 2004.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. EUA, 1970.
- ZENITH, Richard. **Caeiro Triunfal**. In **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. São Paulo: Relume Dumara, 2004.

Bibliografia complementar

Artigos de periódicos

ABREU, Ovídio de. **O procedimento da imanência em Deleuze**. Revista Alceu, v.5, n.9, p. 87-104. jul/dez 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida...** In: Educação e Realidade, vol. 27, nº 2, jul/dez de 2002. UFRGS, Faculdade de Educação. p. 10-18.

DUGUET, Anne-Marie. **Dispositifs**. Revista *Communications* nº:48. Paris: Seuil, págs. 221-242, 1988.

Artigos de periódicos eletrônicos

BEAUVAIS, Yann. **Filmes de arquivo**. In: RECINE - Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Ano 1, Nº 1. Arquivo Nacional Setembro de 2004. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. P. 82-91.

CARVALHO, Victa de. **Dispositivos em evidência na arte contemporânea**. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, volume 1, número 14, p. 27-33, junho 2009. Disponível em: www.concinnitas.uerj.br/resumos14/victa.htm. Acesso em: 30 jul. 2009.

MACIEL, Kátia. **O cinema tem que virar instrumento**. In. *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* Paula Braga, (org.). Edição especial da *Revista do Fórum Permanente*. Disponível em (desde jan. 2007): http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_katia_maciel. Acesso em: jul 2009.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Fenomenologias do Cinema**. <http://bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-fenomenologias-cinema.pdf>. Acesso em 30.06.2006. Artigo publicado em *Revista de Comunicação e Linguagens* 23, *O que é o cinema?*, 1996, Edições Cosmos, Lisboa, pgs 61-112.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**. Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. Publicada na Revista *Intermédias* n. 8. P. 1-25. Disponível em: <http://www.intermedias.com/txt/ed8/De.pdf>. Acesso em: jul 2009.

Artigos da internet

ARBUS, Pierre. **Texte de présentation et extraits du livre : Mon Cinéma**. Disponível em: <http://www.artavazd-pelechian.net/articles/articles.htm>. Acesso em: 20 junho 2009.

CAMPER, Fred. **Stan Brakhage: A Brief Introduction**. Disponível em: <http://www.fredcamper.com/Film/Brakhage4P.html>. Acesso em: 07 abr 2009.

GUNNING, Tom. **Joris Ivens; Filmmaker of the Twentieth Century, of The Netherlands and the World. Publicado originalmente in: A. Stufkens (ed.), *Cinema without borders, the films of Joris Ivens*. EFJI, Nijmegen**. Disponível em: http://www.iven.nl/upload/00000037_TomGunning.pdf. Acesso em 10 mar 2009.

FRYE, Brian. **Stan Brakhage**. Set. 2002. Disponível em: archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/brakhage.html. Acesso: 07 abr 2009.

GRIFI, Alberto. **La verifica incerta**. Disponível em: www.albertogrifi.com/1/3/124/schedabase.asp. Acesso em: 20 jul 2009.

JACOBSEN, Udo. **En busca del sentido perdido. En torno al foundfootage.** Publicado na revista digital *Fuera de campo – Otro cine es posible*. Disponível em: www.fueradecampo.cl/articulos/foundfootage.htm. Acesso em 24 abr 2008.

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea.** Disponível em: http://www.videobrasil.org.br/ffossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. Acesso em 28 jun 2006.

MIGLIORIN, César. **O dispositivo como estratégia narrativa.** Publicado na Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema. Universidade Estácio de Sá. Ano 3, número 3, 1º semestre de 2005.
<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> . Acesso em. 28-06-06.

MIGLIORIN, Cezar. **Imagens sussurradas.** Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/akaana.htm>. Acesso em 24 mar 2009.

MUSSE, Ricardo. **Verdade e história, segundo Adorno.** 2003. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1686,1.shl>. Acesso em 20 dez 2005.

O'DONOGHUE, Darragh. **Mothlight.** Jun. 2004. Disponível: archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/32/mothlight.html. Acesso: 07 abr 2009.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto Coimbra de. **Documentário e Representação – Desnaturalizando uma Evidência.** Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17746/1/R1176-1.pdf> . Acesso em 30.06.2006.

RIST, Peter. **La Région Centrale.** Novembro, 2002. Disponível em: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/region_centrale.html. Acesso em: 03 abr. 2009.

ROCHA FILHO, José. **Kurt Kren: o cinema do desconforto.** 2006. Disponível em: p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2748,1.shl. Acesso: 08 abr 2009.

TIBURI, Márcia. **A Escrita Herege.** 2004. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/marciatiburi/aescritaherege.htm>. Acesso em 20 dez 2005.

TSCHERKASSKY, Peter. **Lord of the Frames: Kurt Kren.** Disponível em: http://www.tscherkassky.at/content/txt_by/07e lord_of_frames.html. Acesso em: 08 abr 2009.

ULPIANO, Claudio. *Curso Filosofia e cinema: O atual e o virtual ou O objetivo, o subjetivo e o fora.* Aula de 12/09/95. Disponível em: http://www.claudioulpiano.org.br/aulas_120995.html. Acesso em 08/05/2009.

Catálogos

COSTA, Helouise (org.). **Sem medo da vertigem Rafael França.** São Paulo: Paço das Artes, 1997. (Catálogo).

COLLEYN, Jean Paul. **La ville–rythme: les symphonies urbaines.** In.: **Visions Urbaines – Villes d'Europe a l'ecrain.** NINEY, François (org.). Paris: Centro Pompidou, , 1994 (Catálogo).

MACIEL, Kátia (org.). **Cinema Sim: narrativas e projeções** (Ensaios e reflexões). São Paulo: Itau Cultural, 2008. (Catálogo).

POSNER, Bruce Charles. **Unseen Cinema. Early American avant-garde film 1893-1941.** New York: Anthology Film Archives, 2005. (Catálogo).

Teses e dissertações:

GOBATTO, Marcelo. **Cronovideografias: Temporalidades da imagem videográfica e da videoinstalação**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, agosto de 2003.

JESUS, Eduardo Antônio de. **Timescapes: espaço e arte na artemídia**. 2008. 247 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, maio 2008.

SIQUEIRA, Marília Rocha. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. 2006. 188 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, junho 2006.

REGO, Alita Villas Boas de Sá. **Novas tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século XXI: Filmes de Ação de Hong Kong e Hollywood**. 2006. 211 p. Tese (Doutorado em Tecnologia da Comunicação e Estética) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Trabalho apresentado em evento em meio eletrônico

CAPISTRANO, Tadeu. **À pele da película: vias e veias do sensorialismo cinematográfico**. In: Intercom –Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXVI, 2003, Belo Horizonte. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_capistrano.pdf. Acesso em: 10 jul 2008.

FILMOGRAFIA

FILMOGRAFIA. MARCELO GOBATTO

Videoinstalações

- EXPERIMENTO CORPO 1.** 2008. Videoinstalação. MiniDV, 01 canal, cor, som, 6'.
- ENTRELUGAR.** 2007. Videoinstalação. MiniDV, 02 canais, cor, som, 10'.
- PALAVRA PROIBIDA.** 2004. Videoinstalação. Hi-8 digital, 03 canais, cor, som, c. 16'.
- LUMINESCÊNCIAS.** 2003. Videoinstalação. Hi-8 digital, 02 canais, cor, som, 2'47".
- CRONOVIDEOGRAFIAS II.** 2003. Videoinstalação. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 1'.
- CRONOVIDEOGRAFIAS I.** 2002. Videoinstalação. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 45".
- NO TEMPO - INCOMPOSSIBILIDADES.** 2002. Videoinstalação. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 1'55".
- JÁ NÃO HÁ + TEMPO.** 2000. Videoinstalação. Hi-8 digital, 04 canais, cor, som, 11'45".

Vídeos

- ABRAÇO - PEQUENAS AÇÕES TERRORISTAS.** 2008. Vídeo documentário. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 14'30".
- OLHARES DA CIDADE.** 2007. Vídeo documentário. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 20'.
- MARIA.** 2006-2007. MiniDV, cor, som, 3'20".
- INTRANSITIVO.** 2007. Vídeo / *Found-footage*. MiniDV, digital, cor, som, 5'14".
- CIDADES DISSONANTES.** 2007. Vídeo / *Found-footage*. MiniDV, , cor, som, 10'.
- CAIS.** 2007. Criação coletiva POIS (c/Claudia Paim e Luciano Zanette). MiniDV, cor, som, 3'30".
- COMPLEXOS/VAZIOS.** 2005. Criação coletiva POIS (c/Claudia Paim e Luciano Zanette). Hi-8 digital, cor, som, 6'30".
- CANGAÇO.** 2004. Vídeo. MiniDV, cor, som, 7'30".
- MEMORIA HERIDA.** 2004. Vídeo. Hi-8 digital, cor, som, 3'50".
- ANABELLE.** 2003. Vídeo / *Found-footage*, dv, cor, som, 1'36".
- PAISAGE-PASSAGE.** 2002. Vídeo. Hi-8 digital, cor, som, 3'30".

Vídeos criados p/ projeção - intervenção

- VARIAÇÕES DO MOVIMENTO NÚMERO UM – ÁGUA.** 2007. Vídeo projeção/intervenção. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 5'24".
- VARIAÇÕES DO MOVIMENTO NÚMERO UM – FUMAÇA.** 2007. Vídeo projeção/intervenção. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 1'40".
- QUEDAS .** 2002. Vídeo projeção/intervenção. Hi-8 digital, 03 canais, cor, som, 12'.
- TRANSPOSIÇÕES - PEDRAS.** 2003. Vídeo projeção/intervenção. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 5'43".

Vídeo criado p/ Projeto multimídia

- CANYONS – A avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho.** 1999. Série de 15 vídeos. Hi-8 digital, cor, som, c. 16min. (total).

Vídeos de projetos em andamento:

- ESTRANHOS POEMAS.** 2008. HDV, cor, som.
- SENDO PRETO.** 2006-2008. HDV, cor, som.

FILMOGRAFIA. MARCELO GOBATTO | em ordem alfabética p/ títulos

- ABRAÇO - PEQUENAS AÇÕES TERRORISTAS.** 2008. Vídeo documentário. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 14'30".
- ANABELLE.** 2003. Vídeo / *Found-footage*, cor, som, 1'36".
- CAIS.** 2007. Criação coletiva POIS (c/Claudia Paim e Luciano Zanette). MiniDV, cor, som, 3'30".
- CANGAÇO.** 2004. Vídeo. MiniDV, cor, som, 7'30".
- CANYONS – A avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho.** 1999. Série de 15 vídeos. Hi-8 digital, cor, som, c. 16min. (total).
- CIDADES DISSONANTES.** 2007. Vídeo / *Found-footage*. MiniDV, , cor, som, 10'.
- COMPLEXOS/VAZIOS.** 2005. Criação coletiva POIS (c/Claudia Paim e Luciano Zanette). Hi-8 digital, cor, som, 6'30".
- CRONOVIDEOGRAFIAS I.** 2002. Videoinstalação. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 45".
- CRONOVIDEOGRAFIAS II.** 2003. Videoinstalação. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 1'.
- EXPERIMENTO CORPO 1.** 2008. Videoinstalação. MiniDV, 01 canal, cor, som,
- ENTRELUGAR.** 2007. Videoinstalação. MiniDV, 02 canais, cor, som, 10'.
- INTRANSITIVO.** 2007. Vídeo / *Found-footage*. MiniDV, digital, cor, som, 5'14".
- JÁ NÃO HÁ + TEMPO.** 2000. Videoinstalação. Hi-8 digital, 04 canais, cor, som, 11'45".
- LUMINESCÊNCIAS.** 2003. Videoinstalação. Hi-8 digital, 02 canais, cor, som, 2'47".
- MEMORIA HERIDA.** 2004. Vídeo. Hi-8 digital, cor, som, 3'50".
- NO TEMPO - INCOMPOSSIBILIDADES.** 2002. Videoinstalação. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 1'55".
- OLHARES DA CIDADE.** 2007. Vídeo documentário. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 20'.
- MARIA.** 2006-2007. MiniDV, cor, som, 3'20".
- PAISAGE-PASSAGE.** 2002. Vídeo. Hi-8 digital, cor, som, 3'30".
- PALAVRA PROIBIDA.** 2004. Videoinstalação. Hi-8 digital, 03 canais, cor, som, c. 16'.
- QUEDAS .** 2002. Vídeo projeção/intervenção. Hi-8 digital, 03 canais, cor, som, 12'.
- TRANSPOSIÇÕES - PEDRAS.** 2003. Vídeo projeção/intervenção. Hi-8 digital, 01 canal, cor, som, 5'43".
- VARIAÇÕES DO MOVIMENTO NÚMERO UM – ÁGUA.** 2007. Vídeo projeção/intervenção. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 5'24".
- VARIAÇÕES DO MOVIMENTO NÚMERO UM – FUMAÇA.** 2007. Vídeo projeção/intervenção. Direção conj. c/ Juliano Ambrosini. Produção Laboratório Experimental. HDV, cor, som, 1'40".

VIDEOINSTALAÇÕES (CITADAS)

ALYS, Francis

ZÓCALO. Francis Alys, 1999. Videoprojeção, 12hs.

GORDON, Douglas

MONUMENT TO X. Douglas Gordon, 1998. Videoprojeção, 14 min.

HUYGHE, Pierre

L'ELLIPSE. Pierre Huyghe, 1998. Videoinstalação, projeção de 03 canais, dimensão variável. Duração: 13 min.

NAUMAN, Bruce

LIVE-TAPED VIDEO CORRIDOR. Bruce Nauman, 1970. Videoinstalação, 02 canais, dimensão variável. Duração indeterminada.

VIOLA, Bill

HEAVEN AND EARTH (Céu e terra). Bill Viola, 1992. 2 canais, cor e p/b, s/som, duas colunas de madeira, dois monitores.

NANTES TRIPTYCH. Bill Viola, 1982. Videoinstalação, 03 canais, 29:46 min.

HE WEEPS FOR YOU. Bill Viola, 1976. Videoinstalação, circuito-fechado.

STATIONS. Bill Viola, 1994. Videoinstalação.

VAN VREE, Danielle.

SOMETIMES YOU JUST STOP. Danielle Van Vree, 2003. Performance/videoinstalação, circuito fechado. Dimensão variável. Duração indeterminada.

PAS DE DEUX. Danielle Van Vree, 2003. 02 canais, projeção simultânea.

FILMOGRAFIA (CITADA) | em ordem alfabética p/ títulos

- <--> **BACK AND FORTH**. Michael Snow, 1968–69. Formato original: 16mm. Canadá, som, color., 53 min.
- 11/65 - BILD HELGA PHILIPP** (“11/65 - Quadro de Helga Philipp”). Kurt Kren, 196. Formato original: 16mm. Áustria, silencioso, p/b., 03 min.
- 2/60 - 48 KOPFE AUS DEM SZONDI-TEST** (2/60 - 48 Cabeças do Teste de Szondi). Kurt Kren, 1960. Formato original: 16mm. Áustria, silencioso, p/b., 05 min.
- 20/68 - SCHATZI**. Kurt Kren, 1968. Formato original: 16mm. Áustria, silencioso, p/b., 03 min.
- 2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO**. Stanley Kubrick, 1968. Inglaterra/EUA, colorido, sonoro, 148 min.
- 4/61 - MAUERN POS.- NEG. UND WEG** (“4/61 - Muro Positivo-Negativo e Caminho”). Kurt Kren, 1961. Formato original: 16mm. Áustria, silencioso, p/b., 06 min.
- 49/95 - TAUSENDJAHREKINO** (“49/95 - Mil Anos de Cinema”). Kurt Kren, 1995. Formato original: 16mm. Áustria, color., silencioso, 03 min.
- A CHINESA**. Jean-Luc Godard, 1967. França, colorido, sonoro, 96 min.
- A GREVE**. Sergei M. Eisenstein, 1924. União Soviética, p/b, silencioso, 95 min.
- A LINHA GERAL**. Sergei M. Eisenstein, 1929. União Soviética, p/b, silencioso, 96 min.
- A MOVIE**. Bruce Conner, 1958. EUA, p/b, sonoro, 12 min.
- A QUEDA DA DINASTIA ROMANOV** (Padenie dinastii Romanovykh). Esther Schub, 1927. União Soviética, p/b, silencioso, 88 min.
- A REGIÃO CENTRAL** (*La Région Centrale*). Michael Snow, 1969. Formato original: 16mm. Quebec, som, color, 180 min.
- ADEBAR**. Peter Kubelka , 1957. Austria, p/b, silencioso, 2 min.
- ALEMANHA ANO ZERO** (*Germania anno zero*). Roberto Rossellini, 1952. Itália, som mono, p/b, 78 min.
- ALLEMAGNE ANNÉE 90 NEUF ZÉRO** (Alemanha Nove Zero). Jean-Luc Godard, 1970-1976. França, colorido, som, 62 min.
- ANABELLE SERPENTINE DANCE #1 / #4**. (In *Annabelle Dances*). W.K.L. Dickson, William Heise, James White e outros. Produção Edson Manufacturing Company e American Mutoscope and Biograph Company, 1894-1897. EUA, 4 min.
- ARNULF RAINER**. Peter Kubelka , 1960. Austria, p/b, silencioso, 7 min.
- AU HASARD BALTHAZAR** (A grande testemunha). Robert Bresson, 1966. França. p/b. sonoro, 95 min.
- BEACON**. Christoph Girardet & Matthias Müller, Portugal/Alemanha, 2002, som, cor e p/b, 15min.
- CHOTT-EL-DJERID** (*A portrait in light and heat*). Bill Viola, 1979. Colorido, som mono, 28min.
- CRÔNICA DE UM VERÃO** (1961), de Jean Rouch
- CROOSROADS**. Bruce Conner, 1976. EUA, p/b, sonoro, 36 min.
- DER VERLORENE** (O Perdedor), de Peter Lorre (1951),
- DIAS DE IRA**. Carl Theodor Dreyer, 1946. Dinamarca, p/b, sonoro, 82 min.
- DOG STAR MAN**. Stan Brakhage 1961-1964. Formato original: 16mm. Estados Unidos, silencioso, color., 75 min.(exibido em 5 partes).
- DOURO, FAINA FLUVIAL**. Manoel de Oliveira, 1931. Formato original em 35mm . Produtor: António Mendes. Portugal, 18 minutos, p/b, 18 min.
- EAT**. Andy Warhol, 1963. EUA, p/b, silencioso, 45 min.

- ECLIPSE** (*L'eclisse*). Michelangelo Antonioni, 1962. Itália/França, som, p/b, 118 min.
- EMPIRE**. Andy Warhol, 1964. EUA, p/b, silencioso, 485 min.
- ENCOURAÇADO POTENKIM**. Sergei M. Eisenstein, 1925. União Soviética, p/b, silencioso, 74 min.
- ESSA COISA NERVOSA**. Éder Santos, 1991. Brasil, colorido, sonoro, 15:20 min.
- EUROPA 51** (*Europa '51*). Roberto Rossellini, 1948. Itália, som mono, p/b, 78 min.
- DESERTO VERMELHO** (*Il deserto rosso*). Michelangelo Antonioni, 1964. Itália/França, som, p/b, 120 min.
- FAHRENHEIT 451**. François Truffaut, 1966. Inglaterra, colorido, sonoro, 112 min.
- FILHO ÚNICO** (*Hitori musuko*). Yazujiro Ozu, 1936. Japão, som, p/b, 87 min.
- FOURTH DIMENSION**. Zbigniew Rybczynski, 1988. EUA, colorido, sonoro, 27 min.
- GHOSTS AT BREAKFAST**. Hans Richter, 1928. Alemanha, p/b, silencioso, 6 min.
- GLOBAL GROOVE**. Nam June Paik, 1973. EUA, color, sonoro, 30 min.
- GOODBYE, DRAGON INN**. Tsai Ming-Liang, 2003. Taiwan, colorido, sonoro, 82 min.
- HISTÓRIA DE ERVAS FLUTUANTES** (*Ukikusa monogatari*). Yazujiro Ozu, 1934. Japão, silencioso, p/b, 86 min.
- HOME STORIES**. Matthias Müller, 1990. Formato original em 16mm/35mm. Alemanha, som, cor, 06 min.
- HOTEL MONTEREY**. Chantal Akerman, 1972. 16mm, Bélgica, color, silencioso, 63 min.
- ICI ET AILLEURS**. Jean-Luc Godard, 1970-1976. França, colorido, som, 53 min.
- INDIA SONG**. Marguerite Duras, 1974. França, colorido, sonoro, 120 min.
- INTERVALS**. Peter Greenaway, 1969. Itália, p/b, sonoro, 7 min.
- JANAÚBA**. Éder Santos, 1993. Formato original Betacam. Brasil, colorido, sonoro, 16:43min.
- JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES**. Chantal Akerman, 1975. 35mm, Bélgica/França, color, sonoro, 200 min.
- JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE** (Diário de um pároco de aldeia). Robert Bresson, 1951. França. p/b. sonoro, 110 min.
- LA JETÉE**. Chris Marker, 1962. França, p/b, sonoro, 28 min.
- LA PASSION DE JEANNE D'ARC** (O martírio de Joana D'Arc). Carl Theodor Dreyer, 1928. França, p/b, silencioso, 82 min.
- LA VERIFICA INCERTA**. Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello, 1964-65. Itália, colorido, sonoro, 35 min.
- LADRÕES DE BICICLETA** (*Ladri di biciclette*). Vittorio de Sica, 1948. Itália, som, p/b, 93 min.
- LIMITE**. Mário Peixoto, 1930. Brasil, colorido, sonoro, 120 min.
- LISTEN TO BRITAIN**, Humphrey Jennings, 1942. Produção: Crown Film Unit. UK - United Kingdom, p/b, sonorizado, 20 min.
- MAN.ROAD.RIVER**. Marcellus L., 2004. Brasil, p/b, sonoro, 10 min.
- MANHATTAN**. Charles Sheeler e Paul Strand, 1921. EUA, p/b, silencioso, 11 min.
- MESHES OF THE AFTERNOON**. Maya Deren, 1943. EUA, p/b, sonoro, 14 min.
- MÜNCHEN-BERLIN WANDERUNG** (Caminhando de Munique a Berlim). Oskar Fischinger, 1927. Alemanha, p/b, silencioso, 3 min.
- N.O.T.H.I.N.G.** - Paul Sharits, 1968. EUA, color, sonoro, 36 min.
- NANA**. Jean Renoir, 1926. França, p/b, silencioso, 150 min.
- NAPOLEÃO**. Abel Gance, 1927. França, p/b, silencioso, 235 min.
- NEWS FROM HOME** (Notícias de casa). Chantal Akerman, 1976. 16mm, Bélgica/França, color, sonoro, 89 min.

- NICK'S MOVIE - LIGHTING OVER WATER.** Wim Wenders e Nicholas Ray, 1980. Alemanha/Suécia/Estados Unidos, colorido, sonoro, 86 min.
- NÓS** (Menk). Artavazd Pelechian, 1969. Produção: *Studio Erevan*. Formato original em 35mm. União Soviética, som, p/b, 27 min.
- NOSSO SÉCULO** (Nash Vek). Artavazd Pelechian, 1982. Produção: *Studio Erevan*. Formato original em 35mm. União Soviética, som, p/b, 50 min.
- NOSTALGIA.** Andrei Tarkovsky, 1983. União Soviética/Itália, colorido, sonoro, 125 min.
- NOUIT ET BROUILLARD** (Noite e Neblina). Alain Resnais, 1955. França, p/b e colorido, sonoro, 32 min.
- O ANO PASSADO EM MARIENBAD.** Alain Resnais, 1961. França, p/b, sonoro, 94 min.
- O ESPELHO** (1975), Andrei Tarkovsky
- O HOMEM DA CÂMERA.** Dziga Vertov, 1929. União Soviética, p/b, som, 68 min.
- O PRINCÍPIO** (Skizbe). Artavazd Pelechian, 1967. Produção: *Films Docum., Studio Erevan, VGIK*. Formato original em 35mm. União Soviética, som, p/b, 10 min.
- O RIO.** Tsai Ming-Liang, 1997. Taiwan, colorido, sonoro, 115 min.
- O SACRIFÍCIO.** Andrei Tarkovsky, 1986. Suécia/Inglaterra/França, colorido, sonoro, 149 min.
- OLHO-MÁQUINA** (Auge/Maschine). Harun Farocki, 2001. Alemanha, colorido, sonoro, 25 min.
- OUTUBRO.** Sergei M. Eisenstein, 1927. União Soviética, p/b, silencioso, 74 min.
- PAI E FILHA** (*Banshun*). Yasujiro Ozu, 1949. Japão, som, p/b, 108 min.
- PARABOLIC PEOPLE.** Sandra Kogut, 1991. Brasil, colorido, sonoro, 41 min.
- PAS DE DEUX.** Norman McLaren, 1967. Canadá, p/b, sonoro, 13 min.
- PASSAGENS Nº 01.** Anna Bella Geiger, 1974. Rio de Janeiro/Brasil, p/b, 10 min.
- PASSING.** Bill Viola, 1991. Videotape, p/b, som, 54 min.
- PERSONA.** Ingmar Bergman, 1966. Suécia, p/b, sonoro, 85 min.
- PICKPOCKET.** Robert Bresson, 1959. França. p/b. sonoro, 75 min.
- POUR LA SUITE DU MONDE,** Pierre Perrault e Michel Brault, 1962. Canadá, p/b, sonorizado, 105 min.
- PROCÈS DE JEANNE D'ARC** (O processo de Joana d'Arc). Robert Bresson, 1962. França, p/b. sonoro, 65 min.
- REGEN** (A chuva). Mannus Franken e Joris Ivens. 1929. Holanda, p/b, silencioso, 11 min.
- REPORT.** Bruce Conner, 1967. EUA, p/b, sonoro, 13 min.
- ROMA, CIDADE ABERTA** (*Roma, città aperta*). Roberto Rossellini, 1945. Itália/Alemanha, som mono, p/b, 100 min.
- ROSE HOBART.** Joseph Cornell, 1936. EUA, p/b, sonoro, 19 min.
- RUA DE MÃO DUPLA.** Cao Guimarães, 2004. Brasil, colorido, sonoro, 75 min.
- SANS SOLEIL.** Chris Marker, 1983. França, colorido, sonoro, 100 min.
- SANTIAGO.** João Moreira Salles, 2007. Brasil, colorido, sonoro, 107 min.
- SINFONIA DIAGONAL.** Vikking Eggeling, 1924. Alemanha, p/b, silencioso, 5 min.
- SLEEP.** Andy Warhol, 1963. EUA, p/b, silencioso, 321 min.
- STANDARD TIME.** Michael Snow, 1967. Formato original: 16mm. Canadá, som, color., 08 min.
- T.O.U.C.H.I.N.G.** - Paul Sharits, 1968. EUA, color, sonoro, 12 min.
- THE 24 DOLLARS ISLAND.** Robert Flaherty, c. 1926. EUA, p/b, silencioso, 10 min.
- THE BRUG** (A ponte). Joris Ivens, 1928. Holanda, p/b, silencioso, 11 min.
- THE CHILDREN'S JURY.** Joseph Cornell, c.1938. EUA, p/b, sonoro, 9 min.

THE REFLECTING POOL. Bill Viola, 1977-80, cor, som, 7 min.

UM ALBERGUE EM TÓQUIO (*Tokyo no yado*). Yazujiro Ozu, 1935. Japão, silencioso, p/b, 87 min.

UMBERTO D. (*Umberto D.*). Vittorio de Sica, 1952. Itália, som, p/b, 89 min.

VAN GOGH. Alais Resnais, 1948. França, p/b, sonoro, 20 min.

VIDA (Kiank). Artavazd Pelechian, 1993. Produção: *Armenfilm & M/P Aitta*. Formato original em 35mm. União Soviética, som, cor, 06 min.

WAVELENGTH. Michael Snow, 1966-67. Formato original: 16mm. Ontario, som, color., 45 min.

WINDOWS WATER BABY MOVING. Stan Brakhage, 1959. Formato original: 16mm. Estados Unidos, silencioso, color., 12 min.

ZEN FOR FILM (in *Fluxfilm Anthology*). Nam June Paik, 1962-64. P/b, silencioso, 10 min. (fragmento).

ZERKALO (O espelho). Andrei Tarkovsky, 1975. União Soviética, p/b e color. , sonoro, 108 min.

COLETÂNEAS

UNSEEN CINEMA- Early American Avant-Garde Film 1894-1941. Editado por Anthology Film Archives e Deutsches Filmmuseum. Nova Iorque/Frankfurt, 2005. 7 DVDs (19 horas), son./silencioso, p/b.

BY BRAKHAGE- An Anthology. The Criterion Collection. Nova Iorque, 2003. 2 DVDs (243 min.), silencioso, cor e p/b.