

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A imagem explícita

a materialidade do cinema
sob o olhar da fotografia

ANDRÉA C. SCANSANI

São Paulo
2018

imagens da capa:
fotografias microscópicas da estrutura da película fotográfica
Instituto de óptica da Universidade de Rochester

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A imagem explícita:
a materialidade do cinema sob o olhar da fotografia

ANDRÉA CARLA SCANSANI

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutora pelo Programa em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Poéticas e Técnicas

Orientadora: Patrícia Moran Fernandes

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Scansani, Andréa C.
A imagem explícita: a materialidade do cinema sob o olhar da fotografia / Andréa C. Scansani. -- São Paulo: A. C. Scansani, 2018.
333 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Patrícia Moran Fernandes
Bibliografia

1. fotografia cinematográfica 2. filosofia da tecnologia
3. filosofia do cinema 4. teoria da imagem 5. processos fotográficos I. Fernandes, Patrícia Moran II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

A imagem explícita: a materialidade do cinema sob o olhar da fotografia

Andréa C. Scansani

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutora pelo Programa em Meios e Processos Audiovisuais.

Banca examinadora

Prof. dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Resumo

Este trabalho tem como objetivo pensar a fotografia cinematográfica dentro dos estudos do cinema como um modo de ampliar as perspectivas de abordagem sobre sua imagem. A partir da explicitação de seus aspectos físicos e sua potência em fazer reverberar uma série de questionamentos acerca da dimensão imaterial de seu corpo, traçamos um percurso heterogêneo pelos domínios da filosofia, da teoria da imagem e do cinema para desenvolver um pensamento que tenha como base a conjugação de saberes que constituem o olhar fotográfico. Nossa ênfase está no ato cinematográfico e nas relações recíprocas de seus elementos, isto é, no momento em que os gestos [humanos e técnicos] são acolhidos pela câmera e constroem as camadas do corpo fílmico, sua carne.

Palavras-chave: fotografia cinematográfica; filosofia do cinema e da tecnologia; teoria da imagem; processos fotográficos; câmera.

Abstract

This work aims to approach cinematography within film studies as a way to broaden our perspectives on cinema image. Starting from making explicit some of its physical aspects and their potential to reverberate a series of questions about the immaterial dimension of its body, we trace a heterogeneous path through the domains of philosophy, image and cinema theory in order to develop a thought based on the conjugation of knowledge that constitutes the photographic gaze. Our emphasis is on the cinematographic act and the reciprocal relations of its elements, meaning to say, the moment in which gestures [human and technical] are sheltered by the camera and build the layers of the filmic body, its flesh and blood.

Key-words: cinematography; philosophy of technology and film; image theory; photographic processes; camera.

estas páginas foram erigidas sobre quatro pilares:

Lorena Varalla Scansani
Bernardo Varalla Scansani
Marcius Freire e
Antonio Scansani

"Qual é o destino de todas essas coisas? Alguns de meus filhos herdou minhas sensações? Pode-se herdar sensações, vivências, a compreensão das coisas?"

(Ingmar Bergman)

Agradecimentos

A concretização de um trabalho desta natureza só chega a termo com uma constelação de seres e instituições que, junto a nós, abraça não apenas os estudos do cinema mas apoia a formação humana em seu viés mais abstrato. Assim sendo, sou imensamente grata ao programa de capacitação docente das universidades federais brasileiras o qual possibilitou minha dedicação exclusiva aos pensamentos que aqui se apresentam. Esse direito de nada valer se meus colegas não aderissem à causa e, por sorte, o curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina é composto por parceiros que, ao longo do trajeto, trouxeram as mais valiosas contribuições. Sou especialmente agradecida ao apoio de Patrícia Iuva e José Claudio S. Castanheira que, além de cuidarem de nossa casa com muito empenho, foram companheiros fiéis em nossos momentos de dúvidas.

Apresento esta tese em minha outra casa, mais antiga, lugar onde aprendi a olhar para o cinema com olhos curiosos e atentos. Durante os anos de minha graduação, somei o movimento às minhas fotografias e, como se estivesse encontrado o encaixe perfeito, entrei no universo cinematográfico como se de lá nunca houvesse saído, mesmo sem nunca ter estado. Devo isso ao CTR-ECA, com todas as suas idiossincrasias, suas belezas, suas complexidades e sua rica oferta de oportunidades. Retorno, muitos anos depois, como se agora estivesse madura o suficiente para retribuir o que dali retirei para compor-me. Não direi nomes, pois eles não precisam ser escritos. Escrivê-los seria subtrair o que deles emana. No entanto, um se faz presente na alma e na tese e bem poderia este trabalho ser dedicado a ele: Aloysio Raulino.

Após um breve e prazeroso vagar pela memória, chegamos aos agradecimentos expressos deste longo período de trabalho. A confiança e a liberdade com os quais Patrícia Moran, minha querida orientadora, conduziu nossa relação fizeram com que a tese pudesse encontrar seus próprios destinos e me colocaram no desafiador e arriscado lugar do livre-arbítrio. Na continuidade das orientações e dos apoios, fui contemplada pelo programa de doutorado sanduíche no exterior da Capes, através do qual fiz um estágio doutoral no IRCAV [*Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel*] da Sorbonne-Nouvelle, Paris 3. Novamente aqui, as oportunidades apenas se concretizam por haver pessoas que se envolvem nas ideias e nas ações. Deste modo, tive a graça de ter como co-orientador, durante este período, Michel Marie, quem me acolheu com uma disponibilidade e uma diligência surpreendentes. O que dizer de minha estada por terras estrangeiras? Devo muito do que pude aqui pensar aos arquitetos [!] da BnF [*Bibliothèque nationale de France*] e, claro, ao seu acervo. Entre tantas outras invisibilidades desta experiência única.

"No ano passado, adquiri 516 livros novos, e da maioria deles sei exatamente o que não sei sobre seu conteúdo. Assim, já me prestaram excelentes serviços. No entanto, nesse mesmo ano, cresceram-me também 516 cabelos brancos".

(Aby Warburg)

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução: notas [quase] pessoais sobre a cinematografia | 15 |
| Parte I: o olhar para o exterior | 47 |
| 1 O gesto cinematográfico | 49 |
| 1.1 gesto e imagem: afinidades | 49 |
| 1.2 gestualidades em convívio: um prelúdio à imagem em movimento | 56 |
| 1.3 a natureza do gesto do [e no] cinema: personalidades conjugadas..... | 94 |
| 2. Corpo-câmera..... | 111 |
| 2.1 o enigma da visibilidade..... | 111 |
| 2.2 um o avesso do outro..... | 120 |
| 2.3 quando a câmera sente..... | 125 |
| 2.4 um outro quiasma | 131 |
| 2.5 o in-visível..... | 134 |
| 3. Visualizações da matéria filmica | 141 |
| 3.1 a imagem em camadas..... | 141 |
| 3.2 a imagem como toque..... | 142 |
| 3.3 a imagem e o espaço..... | 143 |
| 3.4 a imagem e o detalhe | 146 |
| 3.5 as curvas e a cor..... | 149 |
| 3.6 brincando com o tempo | 153 |
| 4. As máquinas e seus batimentos vitais..... | 159 |
| 4.1 o humano e o técnico em um só corpo | 159 |
| 4.2 a existência estética dos objetos técnicos | 163 |
| 4.3 o cinema como espaço ecumênico | 166 |
| 5. A dança cinemática e a fotogenia | 183 |
| 5.1 as piruetas das metáforas | 183 |
| 5.2 o baile | 200 |
| Parte II : a matéria filmica | 219 |
| 6. Luz | 221 |
| 6.1 uma substância transcendente..... | 221 |
| 6.2 a matéria primordial | 223 |
| 6.3 metamorfoses da luz..... | 230 |
| 7. O tempo inscrito na carne | 239 |
| 7.1 intervalos | 239 |
| 7.2 as forças dinâmicas..... | 251 |
| 8 A insurreição da imagem | 271 |
| 8.1 nascimento e extinção da [na] matéria | 271 |
| 8.2 cinema artesanaria | 296 |
| Conclusão..... | 317 |
| Bibliografia consultada | 321 |

Introdução: notas [quase] pessoais sobre a cinematografia

"O que eu não posso ver é infinitamente mais importante do que aquilo que eu posso ver"¹.

(Duane Michals)

A experiência de assistir a um filme é pessoal, única e intransferível. Mesmo que todos os espectadores tenham a capacidade de acompanhar, com maior ou menor atenção, a proposta da obra - quer seja esta um filme narrativo clássico, um documentário, um filme experimental ou, ainda, um trabalho que não possa ser enquadrado em qualquer uma das classificações existentes - cada um terá um modo de olhar, de ouvir e de se relacionar [ou não] com aquilo que está sendo apresentado. A conhecida exclamação de Marie Georges Jean Méliès (1861-1938): "as folhas se movem" - ao assistir *Le Repas de Bébé* (1895) dos irmãos Auguste e Louis Lumière (1862-1954 e 1864-1948) - nos mostra com clareza essa questão e cria, desde os primórdios da história do cinema uma cisão, ou mais bem, uma sobreposição entre os modos de ver e, portanto, entre os modos de sentir as imagens em movimento. Méliès não ignorava o fato de que na cena estavam Auguste [Marie Louis Nicolas] Lumière, sua esposa [Marie Euphrasie Marguerite Winckler] e sua filha [Joséphine Léocadie Andrée] sentados à mesa posta no jardim de sua casa. Mesmo porque, na composição do quadro, esta cena não apenas está em primeiro plano como ocupa uma porção considerável da tela. Méliès também não teria como não ter consciência de que dar visibilidade a este cotidiano banal e, de certo modo, carismático - oferecendo ao espectador a oportunidade de assistir a intimidade familiar através dos gracejos espontâneos de um bebê -, era a ideia central dos Lumière. No entanto, o que estava em primeiro plano torna-se fundo quando seus olhos são atraídos pelas folhas que se movem por detrás da encenação desses pais tão atentos para com os encantos de sua primogênita [imagem p. 19]. Há, neste momento, um encontro singular e, em alguma medida, inesperado. Um instante que conecta a imagem e o espectador num único vetor sem a intermediação da narrativa ou de qualquer outro elemento que demandaria uma análise, ou algum outro procedimento intelectual, exterior ao plano filmado. Esta *imagem-presença* (XAVIER, 2014, p. 193), este vínculo instantâneo, descortina a potência de imanência da imagem cinematográfica: sua capacidade de produzir sensações através de seus efeitos de tangibilidade. A imagem carrega em si elementos concretos que fogem ao escopo da razão e não se enquadram em categorias interpretativas. Elas

¹ In *Real Dreams*, 1976.

simplesmente tocam, de maneira singular, quem as olha. A experiência do encontro com a imagem é corporal e única. Diferentemente de seu sentido - que pode ser planejado por seu idealizador [como no caso do filme de família dos Lumière] e captado de forma mais ou menos equivalente por grande parte das pessoas -, a capacidade das imagens em entrar [ou não] em sintonia com quem as observa é expressada por seus atributos físicos. São eles que promovem o contato, que se fazem presentes e permitem o encontro.

Essas momentâneas e precisas descobertas, esses brilhos internos produzidos pela convergência da obra com o espectador, estão longe de ser uma experiência dada apenas às primeiras plateias do cinema. Mesmo que seja plausível que parte do deslumbramento esteja relacionada à novidade técnica das primeiras projeções, um encantamento da mesma sorte pode ser observado nos dias de hoje, ainda que em uma sociedade imersa e superexposta a tantas imagens. Um singelo mas representativo exemplo se dá em abril de 2013 quando um grupo de pesquisa voltado à fotografia² monta uma câmara escura de dimensões humanas na beiramar norte da ilha de Santa Catarina. Sua diminuta abertura, apontada para o mar, capta a luz refletida por um trapiche iluminado pelo sol poente. Era a comemoração do dia mundial da câmara de orifício [*pinhole*] e qualquer transeunte poderia entrar no aparato para experimentar suas propriedades técnicas e usufruir de seu potencial de *produção de presença* (GUMBRECHT, 2010). Da primeira jovem a entrar na câmara escura, após alguns momentos de um silêncio sepulcral, ouve-se: "Nossa, é colorido!" De maneira semelhante a Méliès, o que deflagra a surpresa da observadora não está no reconhecimento da possibilidade de reprodução do visível, ou no caráter explícito e reto da imagem: ondas do mar que se agitam e se chocam contra o trapiche; mas em algo que parece tocá-la com maior pungência: a cor. Uma das inúmeras características da imagem que está diretamente atrelada aos seus aspectos físicos, à própria materialidade da luz. Não temos o costume de olhar para a luz como algo dotado de um corpo, pois, no dia a dia, estamos afastados do conhecimento sobre as propriedades de seus raios e de sua efetiva materialidade. Essas breves descobertas dos atributos concretos que dão forma ao que vemos [como, por exemplo, a cor] têm a capacidade de nos surpreender e nos mover.

Para certas imagens [ou filmes inteiros] é apenas um detalhe que parece atravessar as camadas evidentes do sentido para criar uma espécie de consciência momentânea, de encontro. Um movimento de câmara, uma aproximação a um rosto, um brilho específico no canto do quadro, a disposição dos corpos, suas relações, seus volumes, os tons do cenário, a textura de

² Fotocrias: grupo de pesquisa do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) do qual a autora é a idealizadora [www.fotocrias.com.br].

uma paisagem, da pele, da própria luz refletida na tela etc. Esses pequenos traços são os elementos que moldam o filme. São o pano de fundo da imagem, a matéria sobre a qual a obra é constituída. Estes componentes físicos: textura, volume, brilho, cor, movimento etc. são os recursos sobre os quais a fotografia cinematográfica constrói e aplica seu saber. É a partir do discernimento desses parâmetros visuais que podemos elaborar os conceitos com os quais a fotografia oferecerá sua contribuição à obra. Se observamos um mesmo rosto, enquadrado e exposto de maneira idêntica em dois planos distintos, um ofuscado por um contraluz tão forte quanto o sol e o outro obscurecido por uma penumbra de início de noite, teremos experiências completamente diferentes. E se somarmos a esse exemplo uma pequena instabilidade na câmera [não configurando realmente um movimento] em contraponto a uma paralização sepulcral desta, poderemos começar a pensar como as particularidades que envolvem os elementos fotográficos de um filme agem de forma efetiva na imagem e, portanto, na criação dos estados de presença aflorados na percepção.

A relevância da fotografia para o cinema pode ser considerada uma obviedade, visto que seu 'nascimento' é fruto de uma série de inventos cuja origem remonta à câmara escura e prospera com as pesquisas fotográficas do movimento. Não precisamos nos estender neste momento sobre as celebradas influências dos experimentos de Eadweard Muybridge (1830-1904) e de Étienne-Jules Marey³ (1830-1904) para a constituição técnica do cinema. Mesmo existindo uma vasta e esclarecedora bibliografia dedicada a localizar as pesquisas fotográficas do movimento na mesma linhagem do cinema, o que nos parece escasso é o número de estudos que se debruça sobre a estreita ligação das particularidades de sua técnica fundante e suas possibilidades expressivas. O elo obrigatoriamente estabelecido entre as especificidades técnicas do cinema e sua força de expressão é, muitas das vezes, tomado como certo e natural. A nosso ver, não chega a ser colocado em evidência e problematizado. Aceitamos o contrato entre o cinema narrativo e a planejada transparência do meio sem nos ater às pequenas pungências da própria imagem, ao mesmo tempo em que o excesso de visibilidade da matéria oferecido pelo cinema dito experimental parece desconsertar-nos. Por escassez ou por excesso, nos distanciamos das nuances materiais construídas ao longo das obras, mesmo sabendo que é através delas que o filme se cria e se mostra.

³ Retornaremos a esses dois importantes nomes mais à frente.



Le repas de bébé, 1895
Auguste e Joséphine Andrée Lumière
fonte: *Institut Lumière*

Ora, a realização cinematográfica estabelece seu processo de concretização a partir do momento no qual ideias, esboços e ensaios são transformados em imagens [e sons] pela ação de toda uma equipe reunida para este fim. Desde a escrita do roteiro até a primeira projeção de um filme há uma série de etapas pelas quais o projeto inicial passa para que este possa ganhar corpo e tornar-se uma obra acabada. A filmagem, como é sabido, é o momento em que os pedaços deste corpo - as tomadas - são moldados pela câmera formando a base sobre a qual a montagem e a finalização trabalharão mais tarde. O pensamento acerca das particularidades desta atividade, no que concerne o momento de sua realização prática, é uma questão enfrentada, de forma parcial, por poucos. [Vsevolod Illarionovich] Pudovkin (1893-1953) nos anos 1920 escreve uma série de manuais⁴ que logo seriam reunidos em uma única publicação traduzida para o inglês sob o título *Film Technique and Film Acting* (1929). Em um de seus capítulos - onde discorre sobre a relação do diretor com sua equipe e, particularmente, o momento no qual a equipe de câmera entra em cena - ele comenta: "quando os atores já foram escolhidos e as cenas preparadas com exatidão [...] entra um novo membro no time - um homem [sic] armado com uma câmera - que realizará a filmagem propriamente dita." Apesar de o autor continuar seus pensamentos dizendo que "agora o diretor tem um novo *problema* a enfrentar" pois entre o processo de preparação de um filme e o futuro trabalho finalizado está a câmera e o *homem da câmera* [como diria Dziga Vertov (1896-1954)], ele destaca que "nas mãos do operador de câmera⁵ estão as reais possibilidades técnicas com as quais as ideias abstratas do diretor podem ser concretizadas. E essas possibilidades são inúmeras." Pudovkin complementa dizendo que "as ideias do diretor [...] apenas recebem sua expressão concreta quando o *conhecimento técnico e as aptidões criativas e inventivas do operador andam de mãos dadas* ou, em outras palavras, quando [este] é um membro orgânico da equipe e faz parte da criação do filme do princípio ao fim"⁶ (PUDOVKIN, 1978, p. 148-156, grifo nosso).

⁴ Os manuais que deram origem ao livro *The Film Technique* foram publicados em três partes: *The Film Scenario*, *The Film Director* e *The Film Material*. Posteriormente somou-se a estes um novo estudo: *Film Acting*.

⁵ No Brasil de hoje o operador de câmera tem uma conotação diversa da aplicada por Pudovkin. Para o autor o operador de câmera estaria mais próximo ao que chamamos de diretor de fotografia. Termo utilizado pela indústria cinematográfica estadunidense [e adotado no vocabulário brasileiro] que designa o profissional responsável por toda a imagem do filme e que gerencia as equipes de câmera, elétrica e maquinária. Sendo o termo operador de câmera usado apenas para aquela pessoa que literalmente opera a câmera. O que não impede que um diretor de fotografia seja operador de câmera, pelo menos não nas nossas equipes.

⁶ Original inglês: "*When actors have been chosen, and the scenes exactly and editably prepared - then begins the shooting. Into the work enters a new member of the team - a man armed with a camera, who does the actual shooting - the cameraman. And now the director has a new problem to overcome: Between the collected and prepared material and the future finished work stands the camera, and the man working it. [...] In the hands of a cameraman are those actual technical possibilities with the help of which he can transform the abstract ideas of the director to concrete [...]. The ideas of the director [in his work in making expressive the film image.] only receive concrete embodiment when technical knowledge and the creative inventive faculty of the cameraman go*

Pudovkin apresenta duas questões, a nosso ver, fundamentais para pensarmos a realização cinematográfica. Através de sua confissão ao dizer que "agora o diretor tem um novo *problema* a enfrentar" ele coloca em discussão a produção artística coletiva. O desdobramento da criação, fragmentada em vários corpos, traz o desafio, para todos os seus membros, de uma atuação coordenada como se fossem partes vitais de um único conjunto orgânico. O cineasta reitera assim que a expressão concreta de um diretor só pode ser alcançada através do conhecimento técnico e artístico de uma equipe em sincronia com seus pares. Para ele [e para nós também] é este organismo composto, híbrido, múltiplo que dá forma e corpo à obra.

François Truffaut (1932-1984), por sua vez, ao escrever a introdução para o livro *Días de una cámara* do diretor de fotografia Néstor Almendros (1930-1992), apresenta uma abordagem razoavelmente inusitada, intrigante e de importância substancial sobre o papel da fotografia: "como depurar uma imagem para aumentar sua força emocional?" Ou, "como conectar os elementos naturais e artificiais, os de data precisa e os atemporais, no interior de um mesmo fotograma?" Ou ainda, "como interpretar os desejos de um realizador cinematográfico que sabe bem o que não quer, mas não sabe explicar o que quer?"⁷ (TRUFFAUT in ALMENDROS, 1996, p. 8). A importância do diretor de fotografia para o cineasta residiria em sua habilidade em conjugar subjetividades à realização, em mensurar a potência emocional de cada imagem, em conciliar elementos de naturezas díspares em dimensões temporais nem sempre concomitantes. Tarefas não muito simples de serem alcançadas e que apostam muito mais em uma interação subjetiva do que na execução pragmática das proposições do diretor. Truffaut parece confiar em certa transcendência do ato cinematográfico operada pelas mãos do diretor de fotografia e em sua conexão ímpar com o realizador. Entre as inúmeras possibilidades técnicas - mencionadas por Pudovkin - e os poderes de interpretação dos desejos de um diretor - propostos por Truffaut - reside um imenso universo a ser explorado: o da fotografia cinematográfica.

O trabalho de um diretor de fotografia pode variar enormemente, não apenas pela expectativa de cada produção, com seu maior ou menor engajamento nas etapas de criação e execução do projeto, mas pela própria natureza do cinema. Há tantas formas de se fazer um

hand in hand, or, in other words, when the cameraman is an organic member of the team and takes part in the creation of the film from beginning to end". Tradução nossa, assim como todas as traduções presentes neste trabalho, salvo as especificadas em notas próprias.

⁷ Original espanhol: "¿Cómo limpiar una imagen para aumentar su fuerza emocional? [...] ¿Cómo enlazar entre sí los elementos naturales y los artificiales, los de fecha precisa y los intemporales, en el interior de un mismo fotograma? [...] Como interpretar los deseos de un realizador cinematográfico que sabe bien lo que no quiere, pero que no sabe explicar lo que quiere?"

filme quanto filmes feitos. As equações que resultarão em uma obra cinematográfica partem de muitas variáveis. Por exemplo, trabalhar a partir de um roteiro cujas únicas diretrizes são: "ele deixa Marselha; ele rouba um carro; ele quer dormir novamente com a garota. Ela não; no final ele vive ou morre - a ser definido"⁸ requer um método de trabalho totalmente distinto de outro que indica: "a câmera se aproxima até a moldura da janela preencher a moldura da tela. De repente a luz se apaga. Isto paralisa o movimento da câmera e interrompe a música que acompanhava a sequência"⁹. O primeiro exemplo nos deixa praticamente sem chão. Nos coloca em expectativa e sem um trajeto definido a seguir. O caminho será conhecido e construído ao longo das filmagens. Não antes, nem depois. O segundo apresenta todos os detalhes do caminhar, os momentos de pausa e movimento, o ritmo dado pela trilha sonora, as aproximações ou afastamentos dos objetos. Apresenta-nos um percurso pavimentado, bem sinalizado e com poucos [talvez nenhum] desvios. Ambos, no entanto, exigirão as habilidades da equipe de fotografia em transformar estas palavras em imagens através de uma série de conhecimentos que transitam entre vários campos do saber.

O primeiro desafio foi enfrentado por Raoul Coutard (1924 - 2016), fotógrafo de *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard. A parceria estabelecida entre diretor e fotógrafo é inaugurada neste filme. Godard, até então, havia dirigido três curtas-metragens e sua opção para a fotografia de *Acosado* era Michel Latouche, com quem havia trabalhado em seu último filme¹⁰. No entanto, o fato dele nunca haver fotografado um longa fez com que a produção vetasse sua participação e impusesse [termo usado pelo próprio Godard¹¹] o nome de Raoul Coutard. No final dos anos 1940 e início dos 1950, Coutard havia trabalhado como fotógrafo na cobertura da guerra da Indochina. Após um longo período no Vietnã, é convidado por Pierre Schoendoerffer [veterano da mesma guerra] a fotografar um longa-metragem no

⁸ Jean-Paul Belmondo sobre o roteiro recebido por Jean-Luc Godard para as filmagens de *Acosado* de Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*, 1960). Disponível em: <http://markbringelson.tumblr.com/post/783856063/godards-screenplay-for-breathless>, último acesso em fevereiro de 2018. Citação original e completa: "When I accepted the role, [Godard] gave me the script. Three pages, on which he'd written: 'He leaves Marseilles. He steals a car. He wants to sleep with the girl again. She doesn't. In the end, he either lives or dies - to be decided'. That was it. So every morning, I learned about Poiccard's further adventures. I had no idea what would happen to me that day. I found out each morning."

⁹ Original inglês: "Camera moves in until the frame of the window fills the frame of the screen. Suddenly the light within goes out. This stops the action of the camera and cuts the music which has been accompanying the sequence." Prólogo do filme *Cidadão Kane*. Roteiro de Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. Disponível em: https://sfy.ru/?script=citizen_kane, último acesso em fevereiro de 2018.

¹⁰ *Une histoire d'eau* (1959). Michel Latouche também assina a fotografia de outro curta-metragem, *Charlotte et Veronique* (Godard, 1957).

¹¹ (QUANDT, 2017) "Hired (Godard preferred to say "imposed") by producer Georges de Beauregard to shoot the director's debut feature *Breathless*". Disponível em <https://www.tiff.net/the-review/master-of-light-raoul-coutard-1924-2016/> último acesso em fevereiro de 2018.

Afeganistão, *O passe do Diabo* (*La passe du Diable*, 1956). Coutard conta que imaginava que seria responsável apenas pela fotografia de cena do filme e não por sua cinematografia, visto que não tinha nenhuma experiência anterior com câmeras de cinema. Mesmo com este pequeno mal-entendido Coutard faz sua primeira investida na imagem em movimento. Esta inusitada estreia no cinema se dá com um projeto que aposta num recém criado formato (1953), o *CinemaScope*.¹² Um grande desafio para qualquer veterano da época que diremos para um estreante. O novato diretor de fotografia prova ter a aptidão necessária para a tarefa e após essa experiência incomum e com seu histórico como fotógrafo de guerra, Coutard é contratado para fazer parte da equipe de *Acossado*. O que parece ter sido uma opção acertada, visto que a parceria entre diretor e fotógrafo continuará por mais de uma dezena de filmes.¹³ Em uma entrevista de comemoração aos cinquenta anos de *Acossado* Coutard comenta: "quando eu movia a câmera, não havia instruções, Jean-Luc apenas dizia, 'Você a segue' ou 'Você não a segue'. Não era complicado"¹⁴ (COUTARD, 2010). No entanto, não nos deixemos enganar pelo laconismo do diretor francês. Para além de seu método de filmagem pouco elucidativo, Godard exerce um domínio absoluto sobre o filme. Segundo Coutard, ele era incisivo, por exemplo, na escolha do negativo e no tipo de procedimento laboratorial a ser empregado:

O negativo e o laboratório são 80 por cento da imagem do filme - sua delicadeza e sutileza, seu efeito ou sua falta de efeito, seu roubo e emoção. Esses, no entanto, são pontos para os quais o público nunca está atento. Godard sabe disso [...]. No primeiro encontro sobre *Acossado*, ele disse para mim: "Não quero confeitaria: nós vamos filmar com luz real. Você é fotógrafo. Qual negativo você prefere?" Eu disse a ele que gostava de trabalhar com Ilford H.P.S. [...] fizemos vários testes. Finalmente disse: "Isso é exatamente o que quero". Chegamos à fábrica da Ilford na Inglaterra e eles nos disseram que lamentavam muito, mas os seus negativos não eram fabricados para câmeras de cinema, apenas para fotografia: devíamos desistir. Mas Godard não desiste. Os rolos de negativo Ilford para fotografia eram de 17,5 metros. As perfurações não eram as mesmas utilizadas pelas câmeras de cinema. Godard decide emendar quantos rolos de 17,5 metros fossem

¹² Formato de projeção que utiliza lentes anamórficas para uma maior otimização da área do negativo a ser sensibilizada. Desta maneira, o formato de exibição final [com a projeção a partir de lentes desanamorfizantes que recuperam a aparência natural dos objetos] alcança uma proporção de tela entre 1: 2.35 e 1: 2.66. Até então, as proporções mais comumente utilizadas eram de 1: 1.33, 1: 1.37, 1: 1.66 ou 1: 1.85. É a partir dos anos cinquenta, com a chegada da televisão, que se estabelecem enquadramentos panorâmicos que, de certo modo, perduram até hoje. Mesmo que o cinema digital tenha fixado um novo e menos extenso padrão de 1: 1.78 [16 x 9].

¹³ *Acossado* (*À bout de souffle*, 1960), *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, 1961), *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), *O pequeno soldado* (*Le petit Soldat*, 1963), *Banda à parte* (*Band à part*, 1964), *Uma mulher casada* (*Une femme mariée*, 1964), *Alphaville* (*Alphaville*, 1965), *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), *Made in USA* (*Made in USA*, 1966), *Dois ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966), *Week-end à francesa* (*Week-end*, 1967), *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), *Carmen de Godard* (*Prénom Carmen*, 1982).

¹⁴ Original inglês: "When I was moving the camera, there were no instructions; Jean-Luc would just say, 'You follow her', or 'You don't follow her'. It wasn't complicated." in "50 years of *Breathless*: Raoul Coutard's interview" (2010).

necessários para equivaler a um rolo de negativo para cinema¹⁵ e usar uma câmera cujo mecanismo se assemelhasse à *Leica* - optou-se pela *Cameflex*. Os profissionais ficaram horrorizados¹⁶ (COUTARD, 2016, p. -).

Lembramos que por mais horrorizados que os profissionais possam ter ficado, as opções para o trabalho com luz natural no cinema no início dos anos 1960, dentro de uma cinematografia como a de Godard, eram muito limitadas. Para se ter uma ideia, a emulsão HPS desenvolvida pela *Ilford* em 1954 tinha como sensibilidade nominal de fábrica ISO 400. Em 1960, houve um acréscimo em um ponto de diafragma passando a constar ISO 800. Reiteramos que este tipo de sensibilidade não era possível encontrar em nenhum negativo para cinema da época. A Kodak lançou o seu Eastman 4-x [ISO 400] em 1964 e o ISO 800 só foi introduzido no mercado no final dos anos 1990 [!] [Vision 800T da Kodak]. Portanto, a suposta ousadia do cineasta seria sua única saída. Não bastassem as adaptações improvisadas do material sensível ideal para a concretização dos desejos do diretor, todo o processo de revelação e copiagem do filme também foi personalizado por Godard. Após muita negociação, ele fez com que os laboratórios *G.T.C.* disponibilizassem uma pequena máquina reveladora que estava fora de serviço para que o negativo fosse processado dentro dos moldes estabelecidos pela fotografia fixa.¹⁷ Pois para que o projeto pudesse ser totalmente realizado com *luz real* [nas palavras de Godard] e ainda mantivesse as características alcançadas pelos testes, alterações na exposição e na revelação do negativo eram mais do que necessárias.

Há uma coisa que deve ser entendida: o fantástico sucesso de *Acossado*, e a revolução que este filme significa para a história do cinema, são devidas principalmente à imaginação de Godard, e especialmente (o que, em minha opinião, é a maior qualidade do filme) ao seu senso de viver o momento. Mas também tem muito a ver com o fato de Godard haver emendado esses rolos de 17,5 metros desafiando os conselhos de todos e, milagrosamente, ter obtido

¹⁵ Um rolo de cinema 35mm é padronizado em 400 pés [122 metros].

¹⁶ Original inglês: "The stock and the laboratory are 80 per cent of the film image – its finesse and subtlety, its effect or lack of effect, its punch and emotion. These, however, are points of which the public is never aware. Godard knows this [...]. That first time, on *À bout de souffle*, he said to me: "No more confectionery: we're going to shoot in real light. You've been a photographer. Which stock do you prefer?" I told him I liked to work with *Ilford H.P.S.* [...] we made a number of tests. Finally, he said: "That's exactly what I want." We got on to the *Ilford* works in England, and they told us that they were very sorry, but their *H.P.S.* wasn't made for motion picture cameras, only for still photographs: we would have to give up. But Godard doesn't give up. For still camera spools *Ilford* made the stock in reels of 17½ metres. The perforations weren't the same as for cinema cameras. Godard decided to stick together as many 17½ metre reels as he would need to make up a reel of motion picture film, and to use the camera whose sprocket holes corresponded most closely with those of the *Leica* – luckily, the *Cameflex*. The professionals were horrified."

¹⁷ É importante destacar que os processos laboratoriais cinematográficos e fotográficos apesar de possuírem uma base comum, diferem-se entre si consideravelmente. Enquanto na fotografia profissional é comum alterar a temperatura, a agitação e o tempo de revelação, no cinema, as máquinas estão ajustadas a um padrão da indústria [de domínio da Kodak] e as alterações personalizadas são esporádicas e muitas das vezes interdidas.

a permissão do uso dessa máquina nos laboratórios da *G.T.C.*¹⁸ (COUTARD, 2016).

Sendo assim, os pontos para os quais os espectadores, segundo Coutard, parecem não estar atentos são os elementos que compõem a estrutura física da obra e que fazem parte de uma logística de produção muitas das vezes invisível. Esses materiais, que transformam a imagem latente em filme e sensibilizam o público, são de natureza sutil. Sua delicadeza é impressa num longo processo em que muitos agentes e diferentes técnicas são acionados desde o momento da preparação das filmagens até sua primeira projeção. Desta forma, se recobramos as palavras de Truffaut: "como depurar uma imagem para aumentar sua força emocional?", podemos ter agora um maior entendimento sobre a potência da fotografia dentro de um filme. A depuração da imagem aqui, para além das questões laboratoriais, se faz presente com recursos simples, tanto em iluminação quanto em apoios para a movimentação de câmera. Como as célebres soluções encontradas por Coutard para longos deslocamentos que variaram entre o uso de uma cadeira de rodas para cenas internas e um carrinho de entrega dos correios, no qual a câmera ficava disfarçada, para as tomadas no Champs-Élysées. Coutard adapta-se ao diretor e ao parco roteiro, propiciando aos atores grande liberdade de movimentação e de improviso. Para um filme concebido inteiramente para câmera na mão, o resultado é uma movimentação tão amplamente despreendida quanto as poucas palavras de Godard. Ao mesmo tempo em que a câmera não sublinha sua própria presença, ela também não se dispersa entre os corpos que com ela interagem. Ela imprime, em seus rolos emendados, uma independência recíproca e atenta numa construção ativa deste corpo filmico chamado *Acossado*.

¹⁸ Original inglês: "There's one thing that ought to be understood: the fantastic success of *A Bout de souffle*, and the turning point that this film marked in cinema history, was clearly due mainly to Godard's imagination, and especially (what to my mind is the film's major quality) to its sense of living in the moment. But it also had to do with the fact that Godard stuck together these 17½ metre lengths of Ilford stock in the teeth of everyone's advice, and miraculously obtained the use of this machine at the *G.T.C.* laboratories."



O Acochado, 1960

Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Raoul Coutard e Jean-Luc Godard
[próximas páginas]
fontes: pariscinemaregion.fr e afcinema.com







Já no segundo desafio, Gregg Toland (1904 -1948) - diretor de fotografia de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles -, firma o compromisso de trabalhar dentro de um traçado minucioso: "a câmera se aproxima até a moldura da janela preencher a moldura da tela. De repente a luz se apaga. Isto paralisa o movimento da câmera e interrompe a música que acompanhava a sequência". É bem verdade que estas diretrizes apresentadas pelo roteiro, ao serem colocadas em prática, são aprimoradas e adaptadas à realidade orçamentária, à experiência da equipe e à inventividade de seus criadores. Desse modo, manter-se fiel a um planejamento detalhado, meticulosamente pormenorizado não significa, de maneira alguma, desconsiderar a intuição em favor da expertise técnica ou do automatismo maquinal. Longe disso. A coreografia que se ensaia aqui é de outra ordem. Os passos são desenhados com exatidão e todos os corpos da equipe precisam entrar na mesma dança para que sua execução alcance a magistralidade almejada sem perder a fluidez artística.

A parceria entre diretor e fotógrafo tem início quando Welles demonstra seu interesse em trabalhar com Gregg Toland nesse seu primeiro filme. O experiente diretor de fotografia [mesmo que à época tivesse 36 anos] já somava um Oscar por *O morro dos ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*, 1939) de William Wyler e outras quatro indicações.¹⁹ Sem dúvida, um profissional deste quilate engrandece qualquer projeto e se torna particularmente valioso em uma iniciativa encabeçada por um estreante. Toland, por sua vez, também se entusiasma pela empreitada por perceber que ali poderia trabalhar com liberdade e escapar da rígida padronização hollywoodiana. Fazendo duas únicas [e vitais] demandas: que a RKO contratasse a mesma equipe que o acompanhava há mais de uma década [operador de câmera Bert Shipman, assistente de câmera Edward Garvin, maquinista Ralph Hoge, e chefe de elétrica William J. McClellan] e que alugasse seus próprios equipamentos adaptados às suas especificações pessoais. Aqui podemos começar a ver a importância das relações entre os instrumentos técnicos e os corpos humanos e o valor da funcionalidade do trabalho coletivo. O premiado diretor de fotografia entra definitivamente no projeto um mês antes das filmagens e, todos os dias, diretor e fotógrafo trabalham na elaboração dos "intrincados procedimentos e detalhes envolvidos na criação de um plano visual coerente para a história"²⁰ (CARRINGER, 1982, p. 655). Segundo Welles, a contribuição de Gregg Toland para *Cidadão Kane* é a mais relevante de todas, perdendo apenas para a sua própria [!].

¹⁹ *Os miseráveis* (*Les Misérables*, 1935) de Richard Boleslawski, *Beco sem saída* (*Dead End*, 1937) de William Wyler e *Intermezzo: uma história de amor* (*Intermezzo: A Love Story*) de Gregory Ratoff e *A longa viagem de volta* (*The Long Voyage Home*, 1940) de John Ford.

²⁰ Original inglês: "working out the intricate procedures and details involved in creating a coherent visual plan for the story".

Boa parte das inovações estéticas desenvolvidas nesta obra pode ser alcançada em virtude do desenvolvimento técnico da indústria cinematográfica. O aumento da sensibilidade do negativo [dentro da realidade dos anos 1940] e o aprimoramento óptico das objetivas, por exemplo, proporcionaram uma maior ousadia no desenho de luz, na angulação da câmera e garantiram a [exaustivamente discutida] extensa profundidade de campo²¹ de *Cidadão Kane*²². Fazer com que os olhos dos espectadores pudessem explorar toda a extensão do quadro é a premissa sobre a qual o filme foi construído. Para tanto, a coordenação entre a direção e as equipes de fotografia e arte cumpre um papel chave no resultado final da obra. Ao final das filmagens Toland compartilha suas impressões em um artigo para a revista *American Cinematographer*:

Ao longo do meu último trabalho, a fotografia de *Cidadão Kane* de Orson Welles, a oportunidade de uma experimentação em grande escala surgiu. Na verdade, ela nos foi imposta, pois, para trazer a imagem para a tela, como o diretor-produtor Welles e eu a víamos, fomos obrigados a fazer desvios radicais da prática convencional. Deste modo, acredito que fizemos algumas contribuições interessantes para os métodos cinematográficos. [...] a equipe que está comigo há tantos anos [...] cumpriu seu papel em me ajudar a colocar a primeira produção de Orson Welles na tela. Experimentando como estávamos com novas ideias e novos métodos, nenhum deles teve sossego. Mas graças ao espírito de compreensão e cooperação que prevaleceu, finalizamos o que eu acho que irá se revelar um filme notável e, espero, o ponto de partida de algumas ideias novas na técnica e na arte da cinematografia²³ (TOLAND, 1941, p. -).

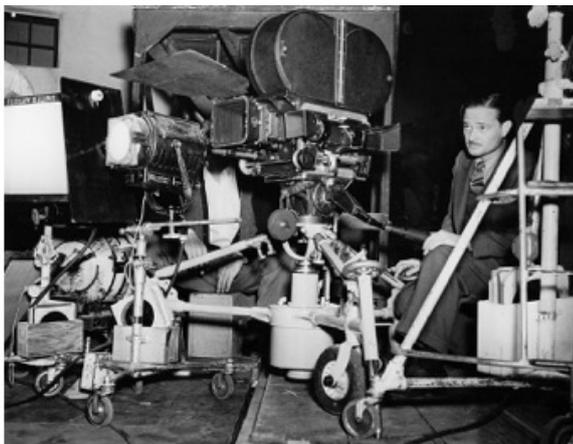
²¹ Para que tenhamos uma ideia comum, mesmo que por vezes já conhecida, dos termos fotográficos utilizados neste texto, a profundidade de campo nada mais é do que um instrumento de manipulação das áreas que se apresentam nítidas [em foco] na imagem. Visto que qualquer imagem fotográfica necessariamente trabalha em duas dimensões para trazer a sensação de um terceiro e ilusório eixo [aquele que está entre os olhos do observador e o inexistente infinito dado pela perspectiva de cada enquadramento], a profundidade de campo seria a área que visualmente possui um foco apurado, podendo variar de zero à sua totalidade. Toland é conhecido por seus esforços em garantir uma profundidade de campo 'total' em *Cidadão Kane*, mesmo quando tecnicamente impraticável.

²² Para se ter uma ideia das mudanças técnicas da época, os filmes eram normalmente fotografados com abertura de diafragma entre f:2.3 e f:3.5. Com o novo negativo da Kodak *Super XX* [desenvolvido em 1940 inicialmente com sensibilidade nominal de fábrica ISO 100 para luz do dia e 64 para luz artificial] e objetivas com menos distorções [*coated-lenses*] *Cidadão Kane* foi filmado com uma abertura de diafragma infinitamente menor: entre f:8 e f:16. Claro que com um acréscimo significativo da intensidade de luz.

²³ Original inglês: "*In the course of my last assignment, the photography of Orson Welles' Citizen Kane, the opportunity for such a large-scale experiment came to me. In fact, it was forced upon me, for in order to bring the picture to the screen as both producer-director Welles and I saw it, we were forced to make radical departures from conventional practice. In doing so, I believe we have made some interesting contributions to cinematographic methods. [...] the operative crew who have been with me for so many years [- operative cinematographer Bert Shipham and assistant cameraman Eddie Garvin -] played their accustomed parts in helping me to put Orson Welles' initial production on the screen. Experimenting as we were with new ideas and new methods, none of them had an easy time. But thanks to the spirit of understanding and cooperation which prevailed, we emerged with what I think will prove a notable picture and, I hope, the starting-point of some new ideas in both the technique and the art of cinematography.*"

Creemos que esse seja um exemplo ímpar para as acertadas palavras de Pudovkin: "as ideias do diretor [...] recebem sua expressão concreta quando *o conhecimento técnico e as aptidões criativas e inventivas do operador de câmara* andam de mãos dadas ou [...] quando [este] é um membro orgânico da equipe e faz parte da criação do filme do princípio ao fim". Estendemos esta observação para o conjunto das equipes de câmara, maquinária e luz. Cada filme é único e um projeto como *Cidadão Kane* exige um domínio sobre os métodos e suas práticas cinematográficas que normalmente não se alcança em uma única investida. A confiança entre os membros da equipe, conquistada por anos de convívio e companheirismo, faz com que os passos sejam dados com maior firmeza. Faz também com que esses mesmos passos possam ser, dia a dia, mais arrojados e audaciosos. Por tratar-se de uma execução coletiva, este tipo de familiaridade entre corpos humanos e instrumentos técnicos [muitas vezes conduzidos por mais de uma pessoa] é um dos elementos, a princípio, invisíveis que, no entanto, imprime seus ares na imagem.





Cidadão Kane, 1940
Greg Toland e Orson Welles
fontes: *ASC magazine* e
classicmoviehub.com

Trazer dois dos ícones mais estudados do cinema autoral [e suas respectivas equipes] para esta discussão nos serve para colocarmos em perspectiva duas questões. Uma, de menor relevância para esta tese, seria o próprio conceito de autoria dentro do cinema. Mesmo sabendo ser este um tema paralelo, acreditamos [talvez com certo idealismo] numa autoria compartilhada, atribuída ao conjunto de pessoas reunidas em tal momento para a concretização de tal obra. Todo e qualquer filme tem como alicerce o trabalho coletivo e o domínio da fotografia no cinema [diferentemente da fotografia fixa, por exemplo] é fruto cultivado por muitas mãos. Mãos estas que adquirem suas habilidades através de um complexo percurso onde estão envolvidos procedimentos tanto técnicos quanto artísticos, além das sempre desafiadoras relações humanas. O outro aspecto que emerge ao escolhermos exemplos de duas cinematografias emblemáticas da história do cinema ocidental é exatamente sua propensão em construir paradigmas, mesmo que à sua época ambos os filmes tenham sido pontos fora da curva. A engenhosidade artística de seus diretores, associada à criatividade técnica de seus fotógrafos, compõem uma poderosa fórmula na concretização cinematográfica. Tanto Raoul Coutard quando Gregg Toland mergulham no desejo e no pensamento dos realizadores para entrarem em total sintonia com o processo de realização, pois eles são também a obra. Como já dito por Truffaut, conectam "os elementos naturais e artificiais, os de data precisa e os atemporais, no interior de um mesmo fotograma". Para que a realização cinematográfica ocorra há que se delinear uma ponte²⁴ entre componentes físicos e desejos intangíveis, entre ideia e matéria, entre visualidades e invisibilidades. A fotografia bebe destas fontes dessemelhantes. A combinação de elementos notadamente dissonantes é de sua natureza.

É concebível olhar para a fotografia como uma expressão das artes do mesmo modo que é possível analisá-la a partir de seus parâmetros técnicos e sua literatura indica isso. Os textos teóricos dedicados à fotografia cinematográfica podem ser alocados em três categorias: uma vigorosa bibliografia que investe na formação técnica do leitor - com obras destinadas à descrição detalhada dos equipamentos ou dos procedimentos foto-cinematográficos -, outra focada em relatos e entrevistas concedidas por diretores de fotografia e uma terceira que abriga variados esforços da teoria do cinema em localizar as especificidades desta arte a partir de sua origem tecnológica - como uma espécie de genealogia atrelada à crença do realismo da reprodução fotográfica. Poderíamos mencionar ainda uma quarta vertente que toca em alguns dos instrumentos utilizados pela fotografia, mas que não se concentra especificamente sobre

²⁴ Emprestamos a analogia entre fotografia e ponte de Mike Ware de seu artigo intitulado "*A Bridge for Two Cultures*" disponível em http://www.mikeware.co.uk/mikeware/Bridge_Cultures.html último acesso em fevereiro de 2018.

esta: os compêndios que propõem interpretações dos movimentos de câmera, da composição de quadro etc., reunidos sob a denominação de "linguagem cinematográfica"²⁵.

Contrariamente ao que a literatura predominante indica, a prática fotográfica requer a adoção concomitante do modo técnico e artístico de pensar. É inimaginável atribuir-se a designação de fotógrafo a alguém sem conhecimentos básicos, mesmo que intuitivos, acerca das possibilidades técnicas de seus instrumentos, ao mesmo tempo em que a sensibilidade estética é seu maior trunfo. Para um fotógrafo, a fronteira entre estes dois grandes campos é obrigatoriamente apagada. Ambos são acionados simultaneamente, ainda que possam alternar sua relevância e assumir posições de maior ou menor destaque em determinadas oportunidades. Desta forma, um dos poucos lugares onde poderemos encontrar momentos esporádicos de exposição desse indispensável vínculo, dessa permeabilidade, será na literatura dedicada às entrevistas e aos relatos de alguns diretores de fotografia sobre seus trabalhos e seus métodos pessoais de atuação. *Master of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers* (1984)²⁶ de Dennis Shafer e Larry Salvato é um dos clássicos do gênero. Essas iniciativas encontram seus pares atuais em seriados para a televisão, como é o caso do programa brasileiro *Luz & sombra: fotógrafos do cinema brasileiro* (2016)²⁷. No entanto, essas obras não têm como objetivo o aprofundamento teórico sobre questões empreendidas pela fotografia cinematográfica e, muitas vezes, compactuam com a ideia de que a fotografia carregaria mistérios a serem revelados e que o fotógrafo seria este suposto guardião dos segredos de uma arte ilusionista. Os exemplos disso são inúmeros, como a tradução para o francês do título do livro de Mike Goodridge e Tim Grierson. Seu nome original, *Cinematography* (2012), - transforma-se em: *Luz! Os segredos dos grandes diretores de fotografia (Lumière! Les secrets des grands directeurs de la photo*, 2016). Outra amostra de reverência ao mito é facilmente encontrada em artigos de revistas especializadas: "a própria ciência do cinema é uma espécie de ilusionismo, com o diretor de fotografia comportando-se como um feiticeiro que guia os olhos do espectador para uma área precisa do quadro, através do delicado balanço de cores, luz e sombra"²⁸ ("*Lords of Illusion*", HOLBEN, 2006). Verdade ou lenda, o fato é que reiterar o suposto caráter sobrenatural do ofício, a nosso ver, prejudica o avanço do pensamento.

²⁵ Tal qual proposto por Christian Metz (METZ, 1972).

²⁶ Lançado em 1984 e com sua última edição em 2013 traz relatos de renomados diretores de fotografia como Haskell Wexler, Vilmos Zsigmond, Néstor Almendros, Michael Chapman, Vittorio Storaro etc.

²⁷ Programa produzido pela *Aurora Cinematográfica* e exibido pelo *CanalCurta*. Com direção de Betse de Paula e Jacques Cheuiche, conta com a participação dos diretores de fotografia Ricardo Aronovich, Walter Carvalho, Pedro Farkas, Lúcio Kodato, César Charlone, entre tantos outros.

²⁸ Sobre o trabalho de Wally Pfister em *O grande truque (The Prestige)*, 2006 de Christopher Nolan. Original inglês: "*The very science of motion pictures is a kind of cinematic legerdemain, with the director of photography*

Mesmo que a formação da imagem possa ser cultuada como um enigma cuja chave estaria nas mãos ou, mais precisamente, nos olhos do diretor de fotografia, os instrumentos com os quais a fotografia executa seus variados propósitos têm características de extrema concretude. É através do planejamento e da manipulação de elementos tangíveis com delimitações de desempenho muito claras que as imagens de um filme são criadas. A ponte entre os desejos de um diretor e a obra finalizada é construída pela manipulação direta de componentes materiais de diversas escalas. Poderíamos citar como exemplo os robustos equipamentos que compõem o parque de luz designado para uma cena, os mecanismos de movimentação da câmera, a própria câmera e suas objetivas nas mais variadas configurações, os quase extintos rolos de negativo e seus sucedâneos - os discos de armazenamento de dados que se fazem acompanhar de computadores e sua infinidade de cabos -, ou ainda os vários corpos da equipe mais volumosa do *set* de filmagem. Ao mesmo tempo em que organiza e coordena estes elementos materiais, a fotografia serve-se do universo visual em prol do desvelamento de mensagens sutis que possam despertar uma intuição, uma afeição, um estado de espírito. É pela modulação da luz e do movimento que a câmera define a espacialidade proposta pelo roteiro para o ambiente, as expressões dos atores, o ritmo dos planos etc. As combinações dos elementos concretos - como dimensão de um refletor, sua posição, intensidade, filtragem etc. - estão diretamente conectadas à produção de sensações e sentidos a serem experimentados pelo espectador.

Independente do conteúdo a ser filmado, toda imagem possui uma forma resultante do processo e das escolhas efetuadas antes e durante a filmagem. Esta forma pode ser investigada a partir de critérios e categorias fotográficas na intenção de aprimorar os instrumentos de análise. Queremos crer que o discernimento das possibilidades de criação do domínio da fotografia cinematográfica pode ampliar os modos de apreciação e diversificar as estratégias de abordagens desse campo nos estudos do cinema, não apenas para futuros diretores de fotografia, mas para todos que se concentram em esquadrihar esta arte tão particular.

Os cineastas que criam os roteiros e os cinegrafistas que os transformam em imagens não falam a mesma língua: uns se exprimem dentro de uma imprecisão artística que disfarça a ignorância dos "problemas da luz" e os outros pensam em termos do desenho dessa luz, quer dizer, na redução a dados técnicos aquilo que é ciência e arte²⁹ (ALEKAN, 1984, p. 7-8).

...serving as the magician who guides the audience's eye to a precise area of the frame through the delicate balance of color, light and shadow".

²⁹ Original francês: "*Les cinéastes qui inventent des scénarios et les cinégraphistes qui les mettent en images ne parlent pas le même langage: les uns s'expriment dans un flou artistique qui recouvre une méconnaissance des "problèmes lumières", les autres pensent en termes d'éclairagisme, c'est-à-dire en réduisant aux seules données techniques ce qui est science et art.*"

A simbiose entre os perfis dessas duas estranhas espécies - cujos pensamentos se expressam, segundo Henri Alekan (1909 - 2001), por uma "imprecisão artística" e uma "redução a dados técnicos" - é uma das chaves mais importantes da realização. Ou, como comenta Néstor Almendros sobre sua relação com Éric Rohmer: "ele é mais cerebral, mais intelectual; eu, talvez, mais físico, mais sensorial. Isto é, nos compensamos um pouco. Eu tenho a parte visual que é uma parte física; ele se preocupa mais com o conteúdo das cenas. Então, a mistura das duas, creio, traz um bom resultado"³⁰. Sendo assim, talvez seja de alguma utilidade estimular uma leitura cruzada entre modos diversos de ver [pensar] o cinema. O desafio encontra-se justamente em observar o entrelaçamento entre as questões técnicas e formais e, a partir de então, compreender como as duas convergem para as resultantes artísticas na imagem cinematográfica, numa articulação fluida entre esses dois espaços conjuntos de trabalho. A criação de um instrumental de análise fílmica baseado na fotografia cinematográfica pode sensibilizar o olhar e expandir as perspectivas de aproximação às obras. Uma observação atenta não quer dizer uma reconstrução dos métodos de composição deste ou daquele filme, mas sim um reconhecimento de quais seriam os vestígios dos processos de criação no trabalho acabado. Propomos a investigação desses rastros de materialidade detectados na imagem em movimento - tais como cores, ponto de vista, textura etc. -, a partir de duas abordagens interconectadas. Uma primeira que olha para a relação espacial da câmera com seu entorno, enfatizando os posicionamentos relativos do aparato, seu operador e sua equipe, no encadeamento dos planos filmados. Um modo de pensar o cinema através do próprio movimento. Não apenas o movimento visível dos corpos implicados na filmagem, mas também a dimensão anímica encarnada no quadro e expressa pela relação criada entre esses corpos. E, uma segunda que prioriza a maneira pela qual estes elementos filmados são moldados pelas possibilidades internas da câmera ou, melhor dizendo, como o aparato reconstrói essas relações espaciais, sutis e temporais em imagens. Como os diferentes modos com que a luz alcança a película [ou o sensor] instigam diferentes tessituras, diferentes arranjos volumétricos, diferentes estímulos.

Para que possamos entrar em contato com as sutilezas materiais do ato cinematográfico faz-se necessário um redirecionamento dos nossos olhares. O afastamento de nossa atenção do conteúdo imediato das imagens pode nos conduzir a outros modos de vivenciar as aparências das coisas. A dimensão discursiva e de produção de sentidos na interação dos corpos humano e técnico pode transformar-se em pano de fundo enquanto investigamos a forma como estes

³⁰ Entrevista concedida para o programa "*A fondo*" de Soler Serrano (RTVE, 1978). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KYqE-HIODwY> último acesso em fevereiro de 2018.

corpos se apresentam e se correlacionam no momento da filmagem. Portanto, os caminhos que nos instigam a olhar a fotografia não seguem os da interpretação da imagem como produtora de significados, em realidade, tomam um rumo diametralmente oposto a este. Para além da interpretação, há um modo de aproximação à obra cinematográfica que pode ser descortinado a partir da forma com a qual a imagem foi concebida e elaborada. Esta configuração - que se sobressai e chega a tocar alguns espectadores [as folhas que se movem para Méliès, a cor para a moça à beira-mar etc.] - é a base sobre a qual a imagem atua e nela reside o conjunto operacional da cinematografia.³¹ A atenção aos liames de sua composição faz-nos investir na apreensão dos detalhes, das sensações por ela irradiadas e da imanência da experiência fílmica. Sem abandonar de todo o encadeamento narrativo-dramático, posto que seria uma tarefa ingrata e ineficaz, podemos focalizar o outro lado da moeda, "a experiência do olhar vivida nos termos da intuição [de Méliès] face ao instante" (XAVIER, 2014, p. 194). Ou, nas palavras de Susan Sontag:

[...] parece que Resnais e Robbe-Grillet planejaram conscientemente *O Ano Passado em Marienbad* [1961] para acomodar uma multiplicidade de interpretações igualmente plausíveis. Mas, deve-se resistir à tentação de interpretar *Marienbad*. O que importa em *Marienbad* é a pura, intraduzível, relação sensual imediata de algumas de suas imagens, e suas rigorosas senão restritas soluções para certos problemas da forma cinematográfica³² (SONTAG, 1966, p. 08).

Como pensar "a pura, intraduzível, relação sensual imediata" da imagem? Quais seriam as "rigorosas soluções" encontradas para "certos problemas da forma cinematográfica"? Olhar a imagem do cinema desprovido dos preceitos da interpretação não é tarefa simples. Quando pensamos nas possibilidades de uma câmera, deste ou daquele equipamento [quer seja um simples tripé, um *drone* ou uma objetiva] não devemos cair na tentação de catalogações que criem um padrão de interpretação já repercutido pela dita linguagem cinematográfica. Se quiséssemos explorar o universo dos tipos de planos filmados com uma câmera na mão, por exemplo, veríamos que sua denominação apenas nos serviria como tautologia, pois o único fato em comum de cenas filmadas com a câmera na mão é que elas são conduzidas pela mão do operador de câmera. E, se formos mais rigorosos na observação, veremos que nem esta singela

³¹ O termo aqui é utilizado dentro da acepção estadunidense onde cinematografia é sinônimo de fotografia cinematográfica. No Brasil essa palavra assume uma concepção um pouco mais abrangente e envolve todas as áreas ditas técnicas da realização de um filme. Desta forma, a *Associação brasileira de cinematografia* (ABC), por exemplo, é composta por editor/as, diretor/as de arte, diretor/as de fotografia, técnicos de som etc.

³² Original inglês: "[...] it appears that Resnais and Robbe-Grillet consciously designed *Last Year at Marienbad* to accommodate a multiplicity of equally plausible interpretations. But the temptation to interpret *Marienbad* should be resisted. What matters in *Marienbad* is the pure, untranslatable, sensuous immediacy of some of its images, and its rigorous if narrow solutions to certain problems of cinematic form".

observação é verdadeira, visto que há diversos modelos de suporte para câmeras na mão que fazem a vida do operador mais confortável e com os quais ele utiliza o ombro, a cintura, uma ou duas mãos. Nosso próprio exemplo de *Acossado* mostra uma "câmera na mão" apoiada no colo do operador que é conduzido em uma cadeira de rodas. Portanto, nem para o fato de ser "na mão" podemos chegar a um mínimo denominador comum. E, para além disso, ao analisarmos os planos de um filme executados pela mão do operador tampouco podemos chegar a conclusões absolutas. Se realmente pensarmos na sua operação veremos que a câmera na mão de Raoul Coutard difere enormemente de uma câmera na mão de Agnès Godard³³ (1951-). E mesmo as possíveis câmeras na mão de Coutard têm suas particularidades atreladas a cada filme realizado e a cada parceria firmada. *Alphaville* (1965) e *Acossado* [ambos fotografados por Coutard e dirigidos por Godard] são exemplos dos diferentes conceitos de que cada filme se vale ao dispor de uma mesma técnica. A nosso ver, enquanto o primeiro preza por uma certa assepsia, uma impessoalidade no movimento, o outro pulsa e parece ser o próprio fôlego do filme. A mão de *Alphaville* tateia menos do que a mão de *Acossado*, isto é, seu toque está menos atrelado às ações coordenadas pelos atores e mais concatenado com um certo isolamento, um sutil exílio. Já a operação de Agnès Godard em *Bom trabalho* (*Beau travail*, 1999), por exemplo, não pode ser comparada a nenhuma das duas experiências anteriores. Seu caráter eminentemente tátil faz de sua mão uma fonte de carícias.³⁴

É bem verdade que mitos são criados em relação à certas técnicas, como a tal "câmera na mão". E quando essas lendas são personificadas em alguns profissionais - como é o caso de Coutard em relação à *Nouvelle Vague* ou Dib Lutfi com o *Cinema Novo* - nossos olhos parecem ser direcionados mais pela fama do que pelas sutilezas de cada plano filmado. Sendo assim, se conseguirmos nos atentar, por exemplo, às "relações sensuais imediatas" (SONTAG, 1966) da operação de câmera de Dib Lutfi, [para além das soluções dos problemas de decupagem e *mise-en-scène* que Glauber Rocha pudesse necessitar em *Terra em transe* (1967), por exemplo], chegaríamos a dimensões específicas e pouco exploradas de cada encontro cinematográfico. Através destas observações queremos deixar claro que não acreditamos em uma taxonomia dos modos de operação da câmera, ou em uma tipologia dos seus movimentos. E isso serve para todos os aspectos constitutivos da imagem. Qualquer descrição normativa talvez faça sentido dentro do contexto deste ou daquele filme e, quiçá, na obra deste ou daquele diretor de fotografia. Apenas talvez. Pois da mesma maneira que um texto é composto por uma sucessão

³³ Diretora de fotografia francesa. Principal colaboradora da obra de Claire Denis (1946 -).

³⁴ Confessamos que, por mais que tenhamos como objetivo não nos apoiarmos em métodos interpretativos da imagem cinematográfica, nossa dificuldade em escapar a algumas interpretações ainda é significativa.

de palavras ou uma pintura é constituída de camadas de tinta, não são as letras nem a pigmentação que fazem deles um livro ou um quadro. Entretanto, o pensamento sobre a fotografia cinematográfica ainda padece do esquatejamento de sua forma, do escrutínio de suas peças, da separação de seus elementos. Falar sobre a fotografia do cinema, a nosso ver, não é discorrer sobre aberturas de diafragma, câmeras, objetivas etc. Seria o mesmo que pensar Paul Cézanne (1839 - 1906) a partir da escolha de seus pincéis sem considerarmos suas tintas, sua tela, seu olhar, seu entorno. Uma tal abordagem pode até ser de alguma valia [realmente], pois nos aproximaríamos de sua mão, de seu gesto corporal, no exato momento da execução de suas pinceladas. Isso nos interessa. Porém, fixar-se apenas sobre os instrumentos isolados como se fossem dispositivos autônomos seria reduzir a potência do gesto artístico. O mesmo deveria valer para a fotografia cinematográfica. Deixemos o corpo filmico repousar integralmente em nossos sentidos. Toda e qualquer escolha técnica no cinema nada mais é do que um modo de expressão particular, um breve fragmento do gesto completo. Dito isso, semeamos aqui um pequeno incentivo para pensarmos através do toque, da afecção, da relação sensual para, quem sabe, encontrarmos outros [e muitos] modos de refletir sobre a imagem em movimento.

Com isto posto, organizamos nosso pensamento em duas partes. Uma que se concentrará em olhar para a imagem cinematográfica com maior atenção aos aspectos que tocam diretamente o mundo das coisas e dos seres. Isto é, uma perspectiva que não se debruçará de modo detalhado sobre a matéria filmica em si: luz, prata, pixel etc. Esta porção física da imagem será amplamente abordada ao longo da segunda parte. No entanto, pensar a imagem cinematográfica significa deslindar suas conexões e não suas cisões. Por esse motivo, os dois lugares pelos quais podemos observar seus elementos [um externo e outro interno ao aparato] estarão sempre sendo trabalhados em um encadeamento contínuo. Para trilhar a construção de um pensamento voltado para questões sutis da imagem, iniciamos nosso percurso pela exploração do que chamamos gesto cinematográfico. É nele que depositamos as afinidades entre as distintas, porém próximas, naturezas do gesto corporal e a imagem; introduzimos as questões sobre as relações humanas e técnicas nos primórdios da elaboração fotográfica como recurso expressivo das emoções humanas; e apresentamos algumas complexidades da conjugação dos gestos na realização cinematográfica. Nossa primeira investida passeia pelas paixões de Le Brun, pelos colaboradores de Darwin [Duchenne e Rejlander] para encontrar, mais à frente, Renoir [o filho], Bergman e Tarkovski, todos envolvidos pelas ricas reflexões de Flusser acerca das particularidades do gesto.

Dando continuidade à elaboração dos seres e aparatos que compõem a imagem cinematográfica, nosso caminho nos leva a pensar em um modo de conectar a multiplicidade

de elementos [concretos ou não] que orbitam as questões trabalhadas pela fotografia do cinema. Através do que viemos a chamar de corpo-câmera, desenharemos uma rede de elos que se estabelecem ao redor da imagem. Por tratar-se de um momento central para as questões que serão colocadas posteriormente, nos deteremos com maior atenção não na imagem em si, enquanto visualidade, mas em sua potência em criar sensações. Com o apoio do cruzamento dos pensamentos de Gregory Bateson e Merleau-Ponty esperamos poder costurar os "vínculos secretos" [ou as "estruturas que ligam"] de nossas tantas peças cinematográficas que têm no corpo [humano e técnico] sua expressão. Com isto feito, podemos navegar em algumas visualizações imaginárias que têm por finalidade apresentar a flexibilidade e, porque não dizer, a plasticidade da criação no cinema a partir do olhar fotográfico. Depois de termos alguma ideia sobre a diversidade de possibilidades da composição fílmica, uma diversidade baseada não em conteúdos de imagem, mas em nuances de gradações físicas, isto é, em variações da forma, navegaremos sobre as águas do mar de Gilbert Simondon e sua maneira singular de pensar o humano e o técnico em um só corpo. Com ele, conseguiremos refletir, com maior propriedade, sobre este corpo-câmera composto de tantos corpos e circundado por tantos outros conjuntos técnicos que, conjugados, formam um único órgão durante o ato cinematográfico. E para que não fiquemos apenas entre palavras, Béla Tarr com seu cavalo [o de Turim] vem nos visitar durante nossa imersão filosófica no universo da mecanologia.

Os aspectos intangíveis da imagem nos cativam de forma especial. Elaborar um pensamento que possa abrigá-los de forma sóbria, quer dizer, de maneira a não entrarmos em desvios delirantes que não somariam muita coisa a qualquer leitor, não é um desafio simples. Por sorte, alguns outros seres já lograram tal tarefa, cada qual à sua maneira e com os seus propósitos. Portanto, de mãos dadas à Epstein, Valéry, Domenico de Piacenza e Agostinho [o santo] ousaremos falar das duas características fundantes da imagem do cinema e que, no entanto, insistem em se camuflar: o movimento e o tempo. Após esta intrépida [e ainda não sabemos se bem-sucedida] empreitada, nos sentimos à vontade em fazer algumas associações pontuais entre os corpos que filmam e os corpos que são filmados em uma sequência indisciplinada de filmes para a qual convidamos Alexandr Sokurov, Alain Resnais, Aloysio Raulino, Camilo Cavalcante e Ruy Guerra e, com a movimentação desses corpos-câmera, encerramos a nossa primeira parte.

Nosso segundo bloco se concentra na materialidade da imagem, ou numa possível matereologia do cinema. Começamos pelo óbvio: a luz. Na perspectiva de sua fisicalidade, acompanhamos seus movimentos externos e suas metamorfoses quando acolhidos pela câmera. Apresentamos suas ambiguidades e sua íntima relação com a filosofia do cinema empreendida

por Epstein [novamente e sempre] que pensa a imagem através de sua configuração física. Portanto, se faz necessário olhar para essa substância recoberta pela efemeridade, pois é a partir de uma observação abrangente e, ao mesmo tempo, íntima que poderemos partir para a próxima etapa: o tempo impregnado na matéria. Tendo o filme *Decasia* de Bill Morrison como baliza para os próximos pensamentos, traremos as forças móveis da imagem e sua carga temporal. Seus atravessamentos no tempo e suas forças dinâmicas. Warburg está no centro desse conjunto que, somado a um pouco mais de Merleau-Ponty e em contraponto com Vertov, nos auxiliam a ultrapassar alguns obstáculos tortuosos das in-visibilidades³⁵ da imagem. Visto que iniciamos aqui um olhar para aqueles filmes nos quais a figura já não se faz importante e a matéria assume seu protagonismo, entramos mais a fundo na desmaterialização da imagem [ou da figura] em processos subversivos da forma. Com Raoul Ubac, Georges Bataille e novamente Agostinho, penetramos as camadas do informe para retornarmos ao nosso pensamento sobre o cinema e explorar os processos artesanais de realização cinematográfica de cineastas contemporâneos que têm como questão a própria matéria fílmica. Sendo assim, em uma vasta teia de elementos que rondam os domínios da fotografia cinematográfica [e, por óbvio, o cinema] plantamos nossas ideias e nossas indagações.

³⁵ Voltaremos a pensar a in-visibilidade nos moldes propostos por Merleau-Ponty quem propõe a grafia aqui utilizada.

Parte I: o olhar para o exterior

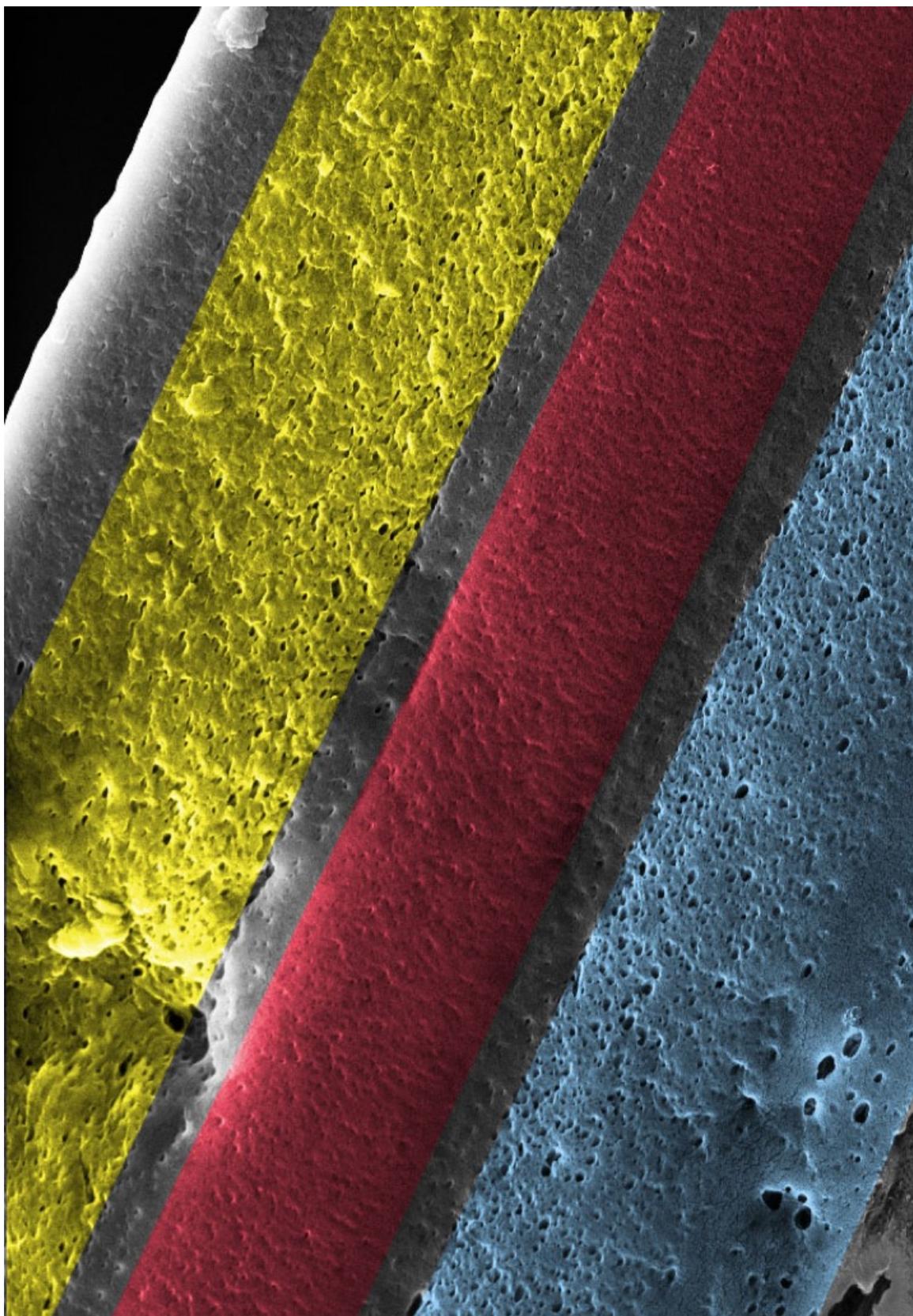


imagem página anterior:
fotografia microscópica da estrutura da película colorida
Instituto de Óptica da Universidade de Rochester

1 O gesto cinematográfico

1.1 gesto e imagem: afinidades

Toda imagem, a nosso ver, é dotada de intenção, de certa personalidade, de atributos envolventes [ou repelentes] para além do conteúdo referencial e figurativo que preenche nossos olhos através de sua incontornável visibilidade. Ela guarda peculiaridades em sua forma que são, muitas das vezes, independentes dos propósitos de seu autor e que se fazem presentes. Alguns detalhes [ou mesmo toda uma imagem] podem ser acidentais, outros são pensados em suas minúcias. Desse modo, a intenção da imagem pode diferir da intenção de seu autor. Ela porta seus encantos, sua graça ou sua hostilidade, quer tenhamos consciência deles ou não. Algo semelhante ao que o senso comum considera um gesto. Aquele toque irremediavelmente pessoal, por vezes indescritível, e que transcende o simples ato planejado. Como o caminhar de uma pessoa. Há um modo particular de cada corpo se deslocar no espaço. A coordenação e o balanço de ossos e músculos. O toque dos pés no chão. A leveza ou o rastejo, a diligência ou o desânimo. A cadência dos braços, a envergadura das pernas. A cada passo o caminhar se constrói. Como se o gesto só pudesse se manifestar junto ao tempo, imprimindo sua presença através de seu sutil trajeto. Mas como pensar o gesto sendo ele tão instintivo, involuntário e fugaz? Seria ele da mesma natureza da imagem? Se assim indagamos, é porque parece-nos genuíno aproximarmos as duas instâncias: imagem e gesto. Não apenas para refletirmos sobre as características únicas de cada manifestação, mas principalmente, para pensarmos as possibilidades de representação dos gestos através da imagem. Algo que, a nosso ver, é empreendido pelo cinema nas mais variadas formas. Formas essas que também podem ser entendidas como gestos. Uma outra sorte de gesto, um outro caminhar. Aquele dado pela convergência de muitos passos. Passos dos atores e dos cenários; da equipe e dos equipamentos; da preparação e da finalização; da montagem e da projeção. Um conjunto de gestos cinematográficos na construção do gesto fílmico, isto é, das imagens em movimento [e dos sons] que constituem o cinema.

Para examinarmos o gesto em relação à imagem [e, conseqüentemente, em relação ao cinema], trazemos uma afirmação aparentemente simples de Giorgio Agamben (1942 -) em seu *Notas sobre o gesto* (2008 e 2015). Menos como uma concordância sobre o que virá a ser definido como gesto pelo autor e mais como uma ação provocadora de pensamento: "o elemento do cinema é o gesto e não a imagem" (AGAMBEN, 2008, p. 11). Esse enunciado charmoso e,

de algum modo, pouco esclarecedor nos coloca numa encruzilhada. Por um lado, temos uma provável dissonância entre imagem e gesto. E, por outro, uma necessidade de deslindar o próprio conceito do gesto quando o pensamos a partir da imagem. O curto texto de Agamben não chega a desenvolver essas ideias, não é esse o seu objetivo. Porém, com esse desafio inicial arriscaremos traçar alguns desdobramentos que sua assertiva nos desperta. Ao enumerar suas *Notas*, o filósofo italiano inicia seu percurso com o minucioso trabalho dos “estudos clínicos e fisiológicos sobre o andar” de Gilles de la Tourette³⁶, onde este escreve:

Enquanto a perna esquerda serve de ponto de apoio, o pé direito se eleva da terra sofrendo um movimento de rotação que vai do calcanhar à extremidade dos artelhos, que deixam o solo por último; a perna inteira é levada adiante e o pé vem a tocar o solo pelo calcanhar. Neste mesmo momento, o pé esquerdo, que terminou sua revolução e se apoia somente sobre as pontas dos pés, se eleva por sua vez do solo; a perna esquerda é levada para frente, passa ao lado da perna direita, da qual tende a aproximar-se, ultrapassa-a e o pé esquerdo vai tocar o solo com o calcanhar enquanto o direito acaba sua revolução³⁷ (TOURETTE, 1888, pp. 01-12)

A descrição do singelo ato de caminhar que lemos acima é tão meticulosamente exagerada, tão preocupada com todos os mínimos detalhes do movimento, que em algum momento seu objeto, o passo de um homem, se perde em seus artelhos. A lupa apontada para as etapas fragmentadas do deslocamento acaba por abafar o valor da composição. O fracionamento do gesto, na tentativa de reproduzi-lo objetivamente, suspende o tempo e interrompe o ritmo da ação. Elimina sua cadência para congelar, em imagens fixas, os pés em close. Não à toa, paralelo às exaustivas e pormenorizadas descrições, a pesquisa de Tourette era endossada por imagens das plantas dos pés de seus pacientes impressas em longos rolos de papel, após serem polvilhadas com dióxido de ferro.³⁸ A resultante visual obtida por tal método

³⁶ Médico neurologista, pesquisador de distúrbios neuropsiquiátricos do *Hôpital de la Salpêtrière* - contemporâneo e amigo dos também pesquisadores e fotógrafos Etienne-Jules Marey e Albert Londe - publica pela primeira vez a síndrome que leva seu nome (batizada por Jean-Martin Charcot por Síndrome de Gilles de la Tourette, ou simplesmente de Tourette) onde descreve uma doença que se manifesta através de tiques nervosos convulsivos e afeta, majoritariamente, crianças.

³⁷ "*Études clinique et physiologique sur la marche*" empreendidos no *Hôpital de la Salpêtrière* e que fazem parte da *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918) - uma publicação científica que veio substituir a *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1876-1880).

³⁸ "Encontramos vestígios da colaboração de Londe com outro estagiário de Charcot, Georges Gilles de la Tourette (1857-1904), na preparação de sua tese defendida em 1885 '*Estudos clínicos e fisiológicos sobre o caminhar: o caminhar nas doenças do sistema nervoso pelo método de impressões*'. Gilles de la Tourette desenrola uma tira de papel branco com cerca de dez metros de comprimento e sobre ela faz o paciente em estudo caminhar após ter polvilhado as solas de seus pés com um pó vermelho" (WALUSINSKI, 2018, p. 10). Original francês: "*Nous avons retrouvé trace d'une collaboration de Londe avec un autre interne de Charcot, Georges Gilles de la Tourette (1857-1904), qui prépare sa thèse soutenue en 1885 « Études cliniques et physiologique sur la marche: la marche dans les maladies du système nerveux par la méthode des empreintes ». Celui-ci déroulé une bande de papier blanc d'une dizaine de mètres et fait marcher dessus le sujet à étudier après lui avoir enduit la plante des pieds d'une poudre rouge*".

são extensas tiras de pegadas. Rastros da passagem desses homens e mulheres sobre uma passarela de celulose [imagens p. 53].

É desnecessário dizer que esse procedimento engenhoso tampouco dá conta de reproduzir a expressividade das nuances do caminhar humano. Pois ao contrário do esmerado texto escrito, o que temos aqui são carimbos inexatos, resíduos precários, do pigmento polvilhado nas solas de pés descalços que, decerto, não logram revelar a dimensão do caminhar. Seria o gesto tão escorregadio que nem por excesso ou por vestígio poderíamos apreendê-lo? Ou seria apenas uma questão de escolha de um método adequado ou de uma técnica precisa para a sua representação? No empenho em dar visibilidade ao gesto e, quiçá, compreendê-lo, Gilles de la Tourette e seus colegas - Jean-Martin Charcot (1825 - 1893), Paul Richer (1849 - 1933) entre outros -, recorrem à arte da fotografia, que nesse momento debruçava-se exaustivamente sobre o estudo dos movimentos animal e humano, tendo como expoentes os já citados Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge. É no Hospital de *la Salpêtrière* que Albert Londe (1858 - 1917), chefe do laboratório de química e fotografia da instituição, constrói, em 1891, uma pista dedicada ao estudo dos movimentos de seus internos inspirada na *Station Physiologique du Parc des Princes* (1882) - a conhecida estação de pesquisa de seu colega Marey. As investigações do fotógrafo, em parceria com os médicos da *Salpêtrière*, avançam com uma câmera de múltiplas objetivas [doze no total] inventada pelo próprio Londe. A inovação técnica auxiliará na decomposição do movimento e produzirá muitas das imagens de apoio aos estudos publicados na *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière - Iconographie médicale et artistique*.³⁹ Nas palavras de Londe [imagens p. 55].

o comprimento do passo, o ângulo formado com o eixo vertical, o modo como [o pé] é apoiado constituem signos distintivos. A fotografia será inestimável em reproduzir esses traços sutis que ninguém poderá apagar. Ela permite, e é isso que temos feito com o Dr. Gilles de la Tourette, reduzir, de uma só vez, suas longas tiras [de papel] com uma precisão matemática e divulgar [os resultados] com maior facilidade⁴⁰ (LONDE, 1893, p. -).

Quer seja pelo desejo de capturar as sutilezas inviáveis de serem descritas em palavras, ou pelo afã na busca da “precisão matemática” da reprodução dos movimentos, os mais diversos gestos e expressões foram alvo de lentes fotográficas em nome da pesquisa científica. Os

³⁹ É adicionado ao título da publicação “*Iconographie médicale et artistique*” a partir de uma maior contribuição de Paul Richer em 1906.

⁴⁰ Original francês: “*La longueur du pas, l'angle fait avec l'axe normal, la façon d'appuyer constitueront autant de signes distinctifs. La photographie sera très précieuse pour reproduire ces traces légères qu'un rien pourrait effacer : elle permet, et c'est ce que nous avons fait avec le Dr Gilles de la Tourette, de réduire d'un seul coup ses longues bandes avec une précision mathématique et de pouvoir les publier facilement*”.

diálogos iniciais entre os gestos do corpo e os gestos da câmera foram sistematizados não apenas pela *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1876 - 1880) e, sua sucedânea, a *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1888 - 1918), mas por outras iniciativas anteriores como *A expressão das emoções nos homens e nos animais* (1872) de Charles Darwin (1809 - 1882).

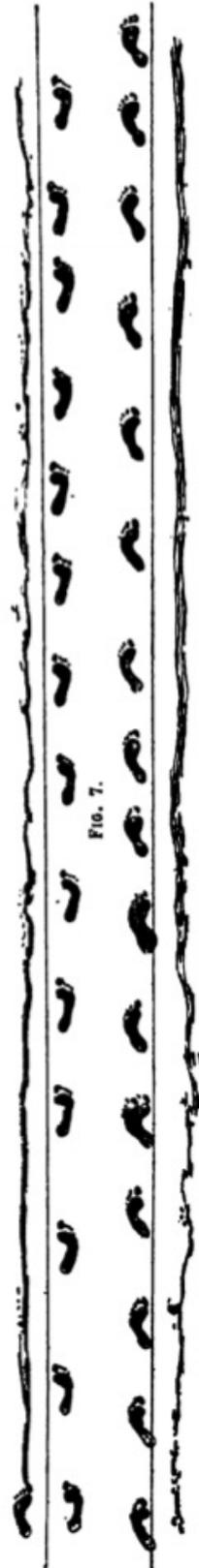
Expressão desempenhou um papel significativo ao trazer evidências fotográficas ao mundo científico: as fotografias do livro constituem um dos primeiros exemplos de tentativa de congelamento do movimento para análise. A fotografia ainda era uma forma de arte relativamente nova no momento da publicação de *Expressão*. No entanto, Darwin acreditava que teria uma vantagem sobre as outras formas de representação, uma vez que seu potencial para capturar expressões fugazes com precisão e desapego provaria ser mais objetivo⁴¹ (MACLEAN, 2009).

Para além do estudo do movimento, ou das manifestações patológicas empreendidos pelos franceses, o interesse de Darwin se diferencia. Sua busca está mais interessada em mapear os elos visuais entre os sentimentos e sua exteriorização física. Ou, em outras palavras, como as mais variadas sensações se revelam através dos corpos. Introduzindo aqui um novo fator para o que chamamos gesto: sua dimensão subjetiva, sensível e afetiva. Mesmo ainda dentro do domínio das descrições científicas, portanto desejosas de objetividade, damos os primeiros passos, junto a Darwin, para um próximo patamar: o da emoção.

⁴¹ Original inglês: "The Expression played a significant role in bringing photographic evidence into the scientific world: the photographs in the book constitute one of the earliest examples of attempting to freeze motion for analysis. Photography was still a relatively new art form at the time of the Expression's publication. Nevertheless, Darwin believed that it would hold an advantage over other forms of representation since its potential for capturing fleeting expressions with accuracy and detachment would prove more objective". Disponível em: <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/nov2009.html> último acesso em fevereiro de 2018.

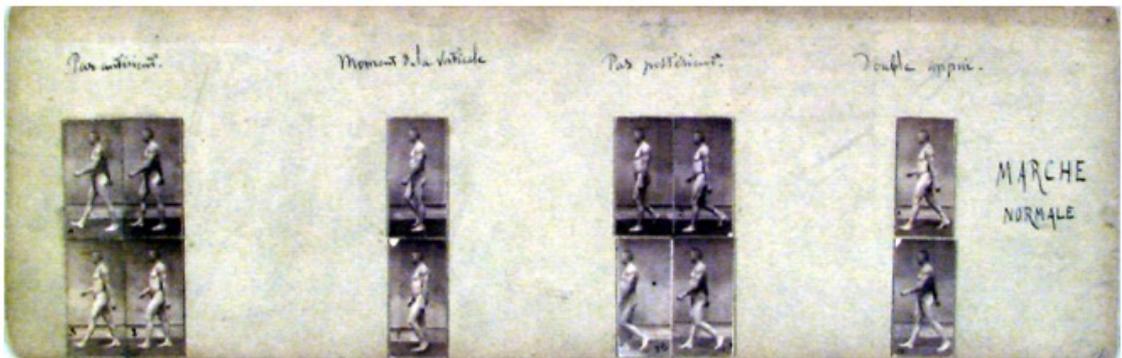


FIG. 10.

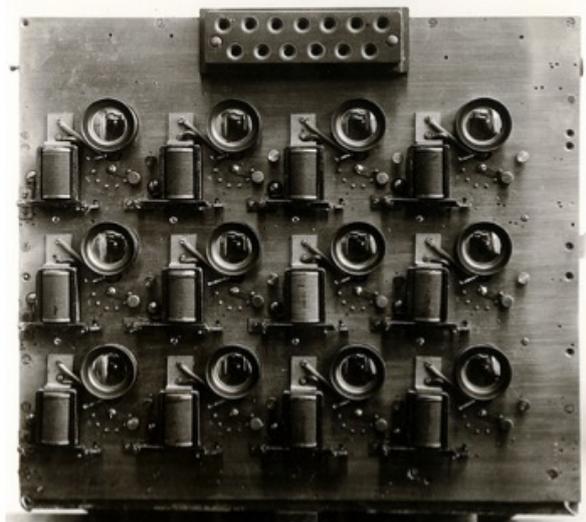




Estação fisiológica de *la Salpêtrière*
 [Cabine du Parc des Princes, 1883]
 Albert Londe e Etienne-Jules Marey
 [sentado à direita]
 fonte: baillement.com



acima: Albert Londe: marcha normal
 fonte: *Cat'zArts: Beaux-arts de Paris*
l'école nationale supérieure



à direita:
 câmera de doze objetivas de Albert Londe

1.2 gestualidades em convívio: um prelúdio à imagem em movimento

Colocar em perspectiva o encontro entre o corpo que empunha uma câmera e o corpo fotografado ou filmado, entre o aparato técnico e o patrimônio humano, entre os desejos artísticos e/ou científicos e a materialização do ato é o que propomos neste caminho que percorre os universos da medicina, da ciência e das artes quando entram em contato com as potencialidades da fotografia. Para tanto, exploraremos algumas investidas sobre as representações das expressões para que possamos observar questões relevantes na compreensão do corpo como instrumento ativo e pensante - tanto o corpo que se oferece à câmera quanto o corpo que ela orchestra. O que nos interessa nesse momento são as reminiscências de certos modos de olhar detectados em alguns exemplos-chave da constituição do pensamento sobre a expressão humana para que possamos penetrar no intrincado campo da expressão visual das emoções. Com isto posto, evocamos com maior detalhamento um dos primeiros estudos a buscar compilar, em fotografias, alguns dos sentimentos humanos, o já citado livro de Darwin [*A expressão das emoções no homem e nos animais*] onde o autor indaga: “Seria possível discernir as expressões de culpa, malícia ou ciúmes?”⁴², no que o autor complementa, numa quase confissão da inviabilidade de sua tarefa: "apesar de não saber como estes [sentimentos] possam ser definidos" (DARWIN, 1872, p. 16). Darwin, em suas quase quatrocentas páginas, empreende a árdua tarefa de exprimir em longas descrições, desenhos e fotografias as inquietações da alma⁴³. Em sua complexa busca pelas "verdadeiras" expressões de cada gesto, a fotografia cumprirá o papel de uma fiel escudeira.

A fotografia como testemunho científico é um instrumento razoavelmente novo para a época, cuja suposta objetividade ainda não havia despertado debates relevantes. Muito longe disso, pois a sedução de sua pseudotransparência lhe confere imediata credibilidade. Seu uso como evidência incontestável começa a ser explorado logo após sua invenção e parece guardar, ainda nos dias de hoje, resquícios dessa herança. Sendo assim, sem quaisquer reservas, Darwin esforça-se por encontrar [ou encomendar] representações "fiéis" para os mais diversos sentimentos e expressões humanos, como *Sofrimento e choro. Desânimo, ansiedade, pesar, tristeza e desespero. Desdém, desprezo, nojo, culpa, orgulho, desamparo, paciência, afirmação*

⁴² Original inglês: "Can guilty, or sly, or jealous expressions be recognized? though I know not how these can be defined".

⁴³ Apesar de estarmos conscientes de que esta pequena palavra guarda significados dos mais controversos e dogmáticos decidimos mantê-la por ser um termo central do vocabulário usado pelos autores aqui citados (Darwin, Le Brun, Descartes etc.), os quais compartilham de interpretações aproximadas mesmo que para expressar ideias dessemelhantes. Podemos afirmar, sem incorrer em sacrilégios que, para todos, a alma seria a parte imaterial do ser dotada da capacidade de sentir e agir.

e negação. Preocupação consigo mesmo, vergonha, timidez e modéstia etc.. Todos, títulos de seus capítulos que bem poderiam constar de uma compilação de temas explorados pelo cinema nas suas mais variadas formas estéticas. Temas estes que também foram examinados por outros autores muito antes dele, os quais buscaram sistematizar em imagens as agruras do ser humano. O autor traz, logo na introdução de seu livro, alguns comentários a respeito das investidas no domínio das expressões humanas:

Muitos trabalhos foram escritos sobre a Expressão, e um número ainda maior sobre a Fisionomia, quer dizer, no reconhecimento do caráter através do estudo da forma permanente das feições. Sobre este último aspecto eu não estou interessado no momento. Os tratados antigos os quais consultei, têm sido de pouca ou nenhuma ajuda. As famosas 'Conferências' do pintor Le Brun, publicadas em 1667, é o melhor trabalho conhecido e contém boas observações⁴⁴ (DARWIN, 1872, p. 1).

Como bem lembrado por Darwin, um caminho similar - com propósitos menos científicos e mais pedagógicos - foi percorrido duzentos anos antes pelo pintor Charles Le Brun (1619 - 1690), chanceler da Academia real de pintura e escultura da França, nomeado por Luís XIV. Uma primeira versão do seu caderno de desenhos - *Expressões das paixões da alma* (*Expressions des passions de l'âme*, 1727), publicado postumamente -, foi elaborada para a mencionada Conferência sobre a expressão geral e particular (1668)⁴⁵. Seu objetivo era oferecer uma base teórica para as representações pictóricas das expressões humanas. Uma espécie de categorização pormenorizada do desenho dedicada às variações dos músculos faciais que denotariam as emoções [paixões da alma] propostas por Le Brun. Sua apresentação traz uma série de ilustrações [imagens p. 59] que compõem os modelos com os quais os pintores estariam aptos a reproduzir as *expressões adequadas* das então chamadas paixões da alma:

Seus esboços constituem o alfabeto de uma semiótica das expressões, uma linguagem do corpo que permite acesso direto ao significado que supostamente demonstra ou "marca" - como um letrado - sem qualquer sinal de incerteza ou qualquer possibilidade de dissimulação: pois neste código não há espaço para interioridades, muito menos para uma vida própria da alma. [...] Le Brun foi cuidadoso em isolar cada paixão quase cientificamente, mesmo sendo parcialmente consciente de que na prática elas poderiam se sobrepor.⁴⁶ (COTTEGNIES, 2002, p. 144)

⁴⁴ Original inglês: "Many works have been written on Expression, but a greater number on Physiognomy, that is, on the recognition of character through the study of the permanent form of the features. With this latter subject I am not here concerned. The older treatises, which I have consulted, have been of little or no service to me. The famous 'Conferences' of the painter Le Brun, published in 1667, is the best known ancient work, and contains some good remarks."

⁴⁵ Apesar de Darwin se referir à Conferência como se ela tivesse ocorrido em 1667, esta se deu no dia 07 de abril de 1668 (MONTAGU, 1994, p. 142).

⁴⁶ Original inglês: "His sketches constitute the alphabet of a semiotic of expressions, a language of the body which allows direct access to the meaning it is supposed to manifest or to "mark" (52) – like a written sign –, without

any shade of obscurity or any possibility of feigning: for there is no space left for interiority, let alone for a private life of the soul in this code. [...] Le Brun was careful to isolate every passion almost scientifically, while remaining partially conscious that in practice they could overlap".



Ao analisarmos as pranchas e a fala de Le Brun notamos o enrijecimento do gesto, o exagero da feição, numa patente necessidade de sublinhar as diferenças e eliminar múltiplas leituras. Sendo assim, o que é logrado é o gesto excessivo, caricato. Na tentativa de extrair o que seria mais representativo de cada expressão, os desenhos parecem afastar-se do modelo vivo e, via de regra, a legenda se faz necessária. Podemos notar em seu texto o desejo de uma categorização racional e de uma delimitação reducionista do corpo onde se torna evidente a influência do pensamento de René Descartes (1596 - 1650), particularmente do tratado do filósofo intitulado *As paixões da alma* (*Les passions de l'âme*, 1649). Influência esta que não está apenas na coincidência de títulos entre as obras dos dois autores, mas que pode também ser notada no método de rastreamento das conexões aparentes entre os sentimentos (invisíveis) e sua "correta" representação (visível). Em sua Conferência, Le Brun afirma que

a paixão é um movimento da alma, que reside em sua parte sensitiva, feita para seguir o que a alma pensa ser bom para si mesma, ou fugir daquilo que ela pensa ser ruim para si; e habitualmente o que causa à alma paixão, provoca no corpo alguma ação⁴⁷ (LE BRUN, 1994, p. 52).

Apesar de Le Brun afirmar que há uma ligação entre o invisível e o visível, sua busca está concentrada apenas na representação das alterações corporais provocadas pela alma como forma de criação de um léxico imagético dos sentimentos. O pintor, como esperado, está menos interessado em conhecer os detalhes das conexões entre alma e corpo e mais atento à exteriorização do produto desta relação, sua visibilidade. Já o filósofo, investe no invisível, este espaço entre os sentimentos e suas manifestações físicas. *As Paixões da alma* é a última obra de Descartes que nasce de uma indagação feita pela princesa Elisabeth da Boêmia em uma de suas cartas dirigidas ao pensador. A jovem princesa, com seus vinte cinco anos (1643), questiona o dualismo proposto por Descartes⁴⁸ e procura entender como se dá a interação entre a alma e o corpo: "diga-me, por favor, como a alma de um ser (que é apenas uma substância em pensamento) pode determinar os espíritos do corpo e assim provocar ações voluntárias."⁴⁹ Ou, em outras [e nossas] palavras, como algo intocável e essencialmente abstrato pode mover a matéria e tornar-se visível? Para responder à questão, o filósofo francês, ao separar racionalmente aquilo que pertence à alma daquilo que pertence ao corpo, precisa desenvolver

⁴⁷ Original francês "la passion est un mouvement de l'âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle pense lui être mauvais; et d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion, fait faire au corps quelque action. [...] aujourd'hui j'essaierai de vous faire voir que l'expression est aussi une partie qui marque les mouvements de l'âme, ce qui rend visibles les effets de la passion".

⁴⁸ Assunto extensamente desenvolvido em suas *Meditações Metafísicas* (1641).

⁴⁹ Original francês: "vous priant de me dire comment l'âme de l'homme peut déterminer les esprits du corps, pour faire les actions volontaires (n'étant qu'une substance pensante)".

os vínculos desta bipartição. Tarefa razoavelmente complexa, visto que para ele "a alma está verdadeiramente unida ao corpo todo, [...] não se pode propriamente dizer que ela esteja em qualquer de suas partes com exclusão de outras, porque o corpo é uno e de alguma forma indivisível" (DESCARTES, 1979, p. 238). Apesar de Descartes compreender corpo e alma como indissociáveis, o que dificulta e, ao mesmo tempo, instiga sua análise são os valores desproporcionais creditados a cada uma das partes:

Não notamos que haja algum sujeito que atue mais imediatamente contra nossa alma do que o corpo ao qual está unida [...]; de modo que não existe melhor caminho para *chegar ao conhecimento de nossas paixões* do que examinar a diferença que há entre a alma e o corpo, a fim de saber a qual dos dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós. (DESCARTES, 1979, p. 227, grifo nosso).

Se, ao investigarmos corpo e alma podemos "chegar ao conhecimento de nossas paixões", argumentamos [através da lógica do filósofo] que as paixões demonstram um mecanismo de articulação entre estes dois núcleos. Através da descrição detalhada do funcionamento fisiológico dos nervos, músculos, cérebro, sistema circulatório e, particularmente, da glândula pineal⁵⁰, Descartes mostra como as paixões são reveladas pelos espíritos animais⁵¹ e como a alma pode influir no controle do corpo sem confundir-se com este. Na delimitação das diferenças entre o corpo e a alma, nessa acareação de funções, o que está sob o manto das paixões pertenceria ao reino dos movimentos corporais [inconscientes ou involuntários] e o domínio das ações estaria a cargo da alma. Descartes parte do pressuposto de que existe uma superioridade da ação [resultado dos desejos da alma] sobre qualquer manifestação corporal: "assim, por não concebermos que o corpo pense de alguma forma, temos razão de crer que toda espécie de pensamento em nós existente pertence à alma" (DESCARTES, 1979, p. 228). A partir desta hierarquização seu tratado é desenvolvido. Apresenta um corpo relegado a uma posição de subordinação e destituído de qualquer inteligência própria. Não há reciprocidade nem equivalência. No esforço de compreender a articulação entre as partes reitera a cisão como se um [o corpo] não estivesse à altura do outro [a alma]. O caminho traçado entre os dois não permite ao corpo qualquer papel inventivo ou sequer ativo. Sua sabedoria intuitiva e sensível deve ser controlada e submetida aos desígnios da razão.

⁵⁰ Definido por Descartes como a sede da alma.

⁵¹ Não nos deixemos enganar pelo vocabulário, pois para Descartes os espíritos animais são algo bem concreto. Circulam em nosso corpo através da corrente sanguínea e estão atrelados aos movimentos neuromusculares. Poderíamos generalizá-los como os movimentos involuntários do corpo, ou melhor dizendo, os movimentos sobre os quais não temos consciência momentânea, mas se houver a intervenção da alma (ação consciente) podemos exercer sobre eles algum domínio.

Voltemos, por ora, a Le Brun. Nas primeiras páginas de sua *Conferência sobre a expressão geral e particular*, o pintor afirma que um quadro não será perfeito se nele não houver expressão.

É ela que marca as características *verdadeiras* de cada coisa; é através dela que distinguimos a natureza dos corpos, que as figuras parecem movimentar-se, e que tudo o que é fingido aparenta ser verdadeiro [...] hoje eu tentarei fazê-los ver que a expressão é também um elemento que coloca em evidência os movimentos da alma, que torna visível os efeitos da paixão⁵² (LE BRUN, 1994, p. 51-52, grifos nossos).

Para Le Brun, a expressão seria a exteriorização "autêntica" dos "movimentos da alma". A parte visível, concreta, material e muscular dos "efeitos da paixão". Seu esforço em desenhar objetivamente essas expressões se assemelha ao trabalho de Descartes em "examinar a diferença que há entre a alma e o corpo, a fim de saber a qual dos dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós". Sendo assim, tanto o pintor quanto o filósofo parecem concordar que há um movimento de conexão entre duas forças simultâneas que estariam em constante articulação. No entanto, a questão principal para Le Brun [e, de certa maneira, nossa também] é trazer visibilidade a este movimento da alma e, para tanto, ele tenta localizar sua manifestação mais evidente: "se é verdade que existe um lugar onde a alma exercita mais imediatamente suas funções e que este lugar é o cérebro, podemos dizer que a face é a parte do corpo que nos faz ver mais especificamente o que ela sente"⁵³ (LE BRUN, 1994, p. 60). É na observação das feições da face, segundo Le Brun, que está a chave para encontrar os códigos corporais que trazem visibilidade aos sentimentos. Sua expressão.

Ao contrário do que o senso comum contemporâneo possa depreender do termo expressão, para Le Brun a expressão é fruto de um pensamento mecanicista, resultado de estímulos internos com manifestações corporais detectáveis, visíveis e catalogáveis. Não há espaço para singularidades ou mesmo para qualquer inventividade, pois as "expressões das paixões" estão encapsuladas em uma teoria, sem ambiguidades ou mistérios. Estão reduzidas a categorias de relevância para seu projeto pedagógico. Bem ao modo de Descartes - que na segunda parte de *As Paixões da Alma* ["Do número e da ordem das paixões e a explicação das seis primitivas"] demonstra como a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza comporiam todos os outros sentimentos -, Le Brun propõe, em suas quarenta e uma pranchas,

⁵² Original francês: "c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et que tout ce qui est feint paraît être vrai".

⁵³ Original francês: "Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent".

uma organização das paixões dentro da seguinte hierarquia: "paixões simples e derivadas, incorporando as paixões suaves [que não alteram seus traços]; paixões generosas [que imprimem neles uma marca particular] e paixões condenáveis e atroz [que degradam o rosto]" (MATOS, 2012, p. 15-34). Sua obra é um esforço normativo que circunscreve as expressões humanas em uma tipologia de elementos isolados para a criação de uma linguagem artificial, didática e de fácil acesso, destituída de qualquer oscilação criativa imprevista ou mesmo concebida⁵⁴. Se observarmos com atenção as pranchas de Le Brun veremos que sua indexação não se sustenta sem suas longas e um tanto fantasiosas legendas sobre as quais o próprio Darwin traça um comentário não muito elogioso: "Acredito que valha a pena citar as frases precedentes como exemplos das esquisitices que foram escritas sobre o tema" após transcrever um pequeno trecho do texto do pintor:

A sobancelha, abaixada de um lado e levantada no outro, parece querer juntar-se ao cérebro para protegê-lo do mal que a alma avista, e o lado que está abaixado [...] nos coloca neste estado através dos espíritos que vêm em abundância do cérebro como que para cobrir a alma e defendê-la do mal que teme [...] (DARWIN, 1872, p. 4-5).

Este comentário, entre outros encontrados logo na introdução de seu livro, mostra que Darwin tem consciência de que sua própria empreitada é prima-irmã de várias tentativas infrutíferas sobre o tema. De que o estudo da expressão humana não tem como escapar da humanidade de seus pesquisadores. Talvez aqui resida o desejo de legar à fotografia uma posição determinante na pesquisa, onde o autor possa apostar menos no juízo e mais nas próprias imagens. Veremos como isso de dá.

No seu ligeiramente burlesco *A expressão das emoções no homem e nos animais*, os ilustradores e fotógrafos escolhidos por Darwin se esforçam para encontrar na imagem "evidências" de algumas emoções exteriorizadas pelo [e no] corpo. Não se trata mais de desenhar o que se imagina correto, como em Le Brun, mas de usar a fotografia como um instrumento de aperfeiçoamento do olhar. De buscar a veracidade da emoção pela imagem. Mesmo que possamos depreender que Darwin procura imprimir uma dose significativa de objetividade em seu trabalho, não temos como ignorar o fato de que ele mesmo parece duvidar

⁵⁴ Para um maior aprofundamento sobre as relações entre Descartes e Le Brun ver MIRANDA (2005).

⁵⁵ Original inglês/francês: "In the above passage there is but a slight, if any, advance in the philosophy of the subject, beyond that reached by the painter Le Brun, who, in 1667, in describing the expression of fright, says : - "Le sourcil qui est abaissé d'un côté et élève de l'autre, fait voir que la partie semble le vouloir joindre au cerveau pour le garantir du mal que l'âme aperçoit, et le côté qui est abaissé [...] nous fait trouver dans cet état par les esprits qui viennent du cerveau en abondance, comme pour couvrir l'âme et la défendre du mal qu'elle craint; [...]". I have thought the foregoing sentences worth quoting, as specimens of the surprising nonsense which has been written on the subject."

de sua empreitada:

O estudo da expressão é difícil, devido a que os movimentos são, com frequência, sutis e de natureza fugaz. Uma alteração pode ser claramente percebida, e ainda assim pode ser impossível, pelo menos eu penso que sim, afirmar em que consiste tal diferença. Quando testemunhamos uma emoção forte, *nossa empatia é tão fortemente excitada que a observação detalhada é esquecida* ou se torna quase impossível. [...] *Nossa imaginação é outra e mais séria fonte de equívocos*; pois se pela natureza das circunstâncias esperamos ver alguma expressão, nós prontamente imaginamos sua presença.⁵⁶ (DARWIN, 1872, p. 13, grifo nosso).

Da confissão de suas dificuldades em retratar as expressões humanas, gostaríamos de destacar dois aspectos que podem nos auxiliar a pensar o papel do corpo no complexo ato foto/cinematográfico. O primeiro deles é a fugacidade e a sutileza da expressão. Como percebê-la se ela nos escapa? Existe um momento único no qual sua manifestação torna-se visível? Ou sua ligação com o tempo é mais forte do que nosso poder de observação? Seria realmente possível capturá-la de forma definida ou a fotografia [e por extensão o cinema] está fadada à dúvida, ao mistério? A outra questão diz respeito ao trecho: "nossa empatia é tão fortemente excitada que a observação detalhada é esquecida ou se torna quase impossível". Existe um fator que escapa às investidas anteriores que é o papel do observador e sua influência na realização da obra. A nosso ver [e estamos longe de estarmos sozinhos nesta consideração], tanto nas ciências quanto nas artes o observador/pesquisador/artista nunca será neutro e sua subjetividade estará sempre exercendo uma influência direta sobre a construção de qualquer obra, mesmo as de caráter supostamente objetivo. Não entraremos na discussão da objetividade ou não das ciências, pois se assim fizéssemos estaríamos nos distanciando sobremaneira dos objetivos aqui propostos. No entanto, é importante sublinhar que a nossa escolha do livro de Darwin não se dá arbitrariamente. Ela parte do pressuposto de que a criação fotográfica abriga camadas nas quais remanescem traços do ato de criação. Não necessariamente em termos informativos, nem tampouco como vestígios materiais, mas em estado de presença. Uma presença conjunta de corpos que se relacionam com outros corpos e que são afetados por esta relação⁵⁷. Por ora, vejamos como Darwin organiza suas imagens e sua própria descrição da expressão das emoções. Seus capítulos, ilustrados normalmente por uma única prancha composta por uma

⁵⁶ Original inglês: "The study of Expression is difficult, owing to the movements being often extremely slight, and of a fleeting nature. A difference may be clearly perceived, and yet it may be impossible, at least I have found it so, to state in what the difference consists. When we witness any deep emotion, our sympathy is so strongly excited, that close observation is forgotten or rendered almost impossible; of which fact I have had many curious proofs. Our imagination is another and still more serious source of error; for if from the nature of the circumstances we expect to see any expression, we readily imagine its presence".

⁵⁷ Frase inspirada na *Ética* de Espinosa onde alma e corpo fazem parte da mesma substância e cujos desdobramentos, lamentavelmente, não fazem parte deste trabalho.

série fotográfica, são apresentados em agrupamentos de sentimentos afins. Como o exemplo do capítulo VIII *Alegria, bom humor, amor, sentimentos de ternura e devoção*⁵⁸. Nele Darwin escreve:

Durante o riso a boca é aberta mais ou menos amplamente, com os cantos levados muito para trás, bem como um pouco para cima; E o lábio superior eleva-se um pouco. [...] graus diferentes de riso moderado e sorriso foram fotografados. *A figura da menina, com o chapéu, feita pelo Dr. Wallich, é uma expressão genuína; as outras duas são do Sr. Rejlander*⁵⁹ (DARWIN, p. 202, grifo nosso).

Mais à frente, complementa [imagens p.67]:

O Dr. Duchenne forneceu uma fotografia de um velho homem (figura 3), em sua condição passiva usual, e outro do mesmo homem (figura 5), sorrindo naturalmente. O último foi imediatamente reconhecido por todos a quem foi mostrado como verdadeiro à natureza. Ele também deu, como exemplo de um sorriso não natural ou falso, outra fotografia (figura 6) do mesmo velho, com os cantos da boca fortemente retraídos pela galvanização dos grandes músculos zigomáticos. Que a expressão não é natural é claro, pois mostrei esta fotografia a vinte e quatro pessoas, das quais três não podiam dizer o que significava, enquanto as outras, embora percebessem que a expressão era da natureza de um sorriso, responderam com palavras como "uma piada perversa", "tentando rir", "riso sorridente", "riso espantado" etc. [...] *Não há dúvida de que há muita verdade mas não, como me parece, toda a verdade.*⁶⁰ (DARWIN, pp. 203-204, grifo nosso).

⁵⁸ Original inglês: "*Joy, High Spirits, Love, Tender Feelings, Devotion*".

⁵⁹ Original inglês: "During laughter the mouth is opened more or less widely, with the corners drawn much backwards, as well as a little upwards; and the upper lip is somewhat raised. [...] different degrees of moderate laughter and smiling have been photographed. The figure of the little girl, with the hat, is by Dr. Wallich, and the expression was a genuine one; the other two are by Mr. Rejlander".

⁶⁰ Original inglês: "*Dr. Duchenne has given a large photograph of an old man (reduced on Plate III. fig 4), in his usual passive condition, and another of the same man (fig. 5), naturally smiling. The latter was instantly recognised by every one to whom it was shown as true to nature. He has also given, as an example of an unnatural or false smile, another photograph (fig. 6) of the same old man, with the corners of his mouth strongly retracted by the galvanization of the great zygomatic muscles. That the expression is not natural is clear, for I showed this photograph to twenty-four persons, of whom three could not in the least tell what was meant, whilst the others, though they perceived that the expression was of the nature of a smile, answered in such words as "a wicked joke," "trying to laugh," "grinning laughter," "half-amazed laughter," etc. [...] No doubt there is much truth in this view, but not, as it appears to me, the whole truth*".



*A expressão das emoções
no homem e nos animais,
Darwin, 1872
fonte: Darwin-
online.org.uk*

Destes dois trechos de *A expressão das emoções no homem e nos animais* duas questões são estruturantes para pensarmos as representações das emoções. A primeira é a contínua desconfiança - por que não dizer crítica - que Darwin demonstra pelos métodos científicos de Duchenne - apesar de se valer em sua publicação de muitas de suas fotografias. E a segunda está no destaque dado à autenticidade de um deles e o silêncio em relação ao outro: "A figura da menina, com o chapéu, feita pelo Dr. Wallich, *é uma expressão genuína*; as outras duas são do Sr. Rejlander". Pois bem, a composição de um livro científico com colaboradores tão díspares quanto Duchenne e Rejlander não poderia ser mais inusitada. Começemos por Duchenne.

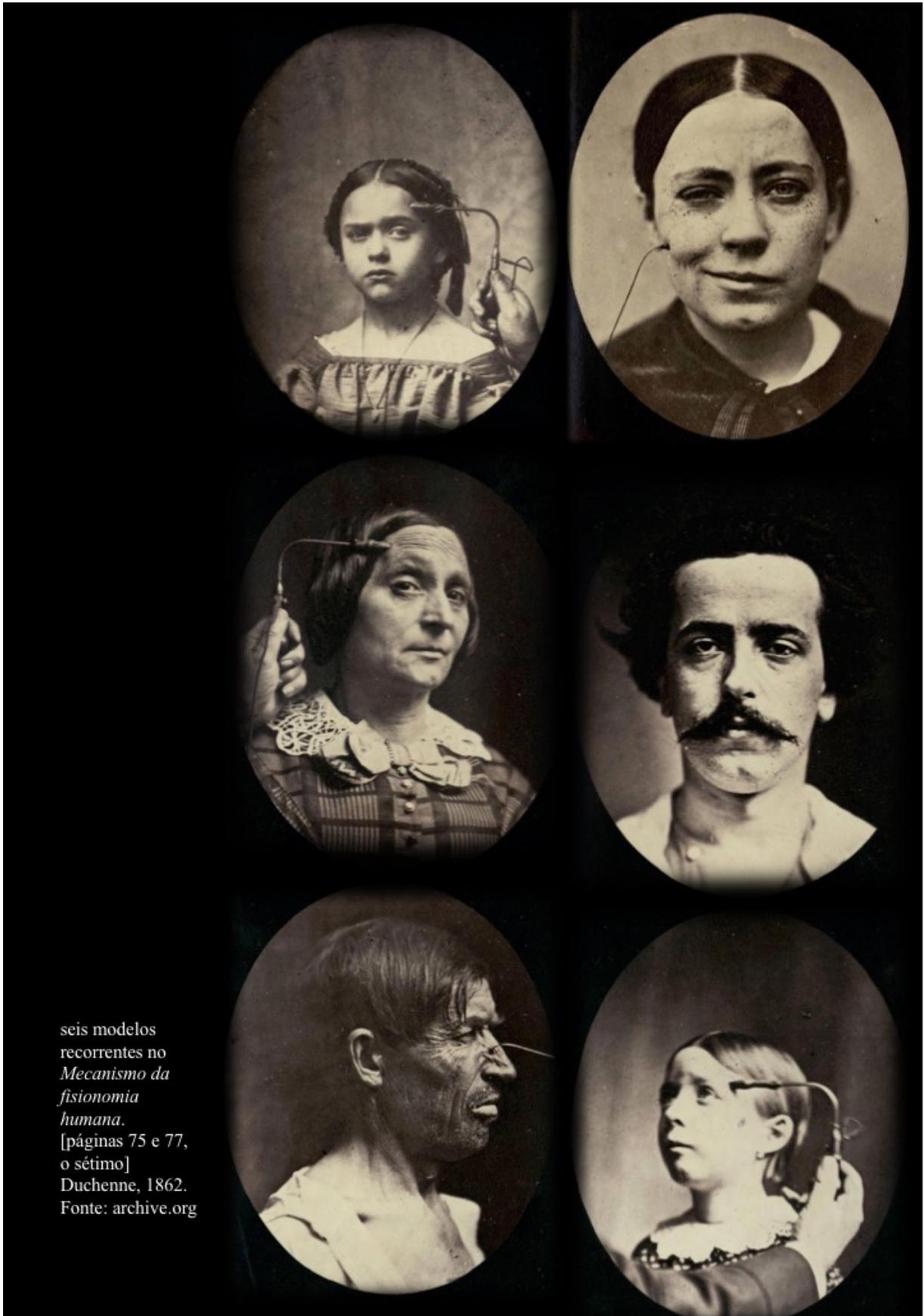
Guillaume Duchenne de Boulogne (1806 - 1875) é uma figura singular na história das artes e das ciências. Aproximando áreas do conhecimento, cujas fronteiras não apresentam relações muito explícitas, ele traz significativas contribuições no cruzamento da fisiologia, da eletricidade e da fotografia. Com estes três instrumentos, Duchenne traça um caminho para uma nova tipologia das expressões humanas que, a princípio, corrigiria algumas imprecisões de Le Brun (SCHWARTZ, 1999) sem infringir ou transpor os modos da tradição acadêmica das Belas Artes. Seus métodos, necessariamente vinculados à sua formação em medicina, nascem das experiências empreendidas nos hospitais psiquiátricos de Paris. Mesmo não sendo um clínico contratado pelo estado - o que lhe outorga certa liberdade e, ao mesmo tempo, o mantém fora dos holofotes da ciência institucionalizada - sua trajetória profissional pouco usual é acompanhada com entusiasmo por figuras importantes da época, como o jovem Jean-Martin Charcot (1825 - 1893) cuja concepção da, já mencionada, *Iconografia fotográfica de la Salpêtrière* carrega, sem sombra de dúvidas, sua admiração pelo pioneirismo do colega em usar a fotografia como parte estrutural da pesquisa médica. Seu principal aporte científico, no entanto, foi a criação de uma "anatomia dos vivos" pois, a partir do uso da indução eletromagnética descoberta por Michael Faraday (1791 - 1867) - que veio substituir as dolorosas, ardentes e menos precisas punções elétricas - Duchenne abre a possibilidade do estímulo corporal de extrema acuidade. Aqui, cada músculo pode ser ativado individualmente por eletrodos, o que permite um mapeamento preciso dos movimentos neurofisiológicos. A inauguração de uma anatomia humana viva que substitui o bisturi pela corrente intermitente de baixa frequência, desvia a eletricidade de sua função terapêutica e a transforma em um instrumento de investigação fisiológica (MATHON, 1999b). Desta forma ela possibilita uma exploração médica não invasiva e preserva a integridade física aparente dos pacientes.

Sua dedicação em assegurar um método de estudo onde o corpo permanece, à primeira vista, imaculado talvez não resida apenas no desejo do aprimoramento dos métodos de pesquisa e no avanço do bem-estar humano - o que faz com grande empenho e resultados respeitáveis -, mas poderia estar diretamente ligada às suas ambições e preocupações estéticas. Seu principal livro, *Mecanismo da fisionomia humana, ou Análise eletrofisiológica da expressão das paixões aplicável à prática das Artes Plásticas (Mécanisme de la physiologie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques, 1862)* corrobora com esta ideia. Pois além deste ser ricamente ilustrado por pranchas fotográficas de impressionante qualidade, e porque não dizer beleza, ele é dividido em duas grandes partes nomeadas pelo autor como: *Parte científica* e *Parte estética*. Há mais de uma versão desta publicação cujo número de fotografias - bem como seus créditos - varia enormemente. O que todas têm em comum, porém, são os modelos escolhidos por Duchenne [imagens p. 71]:

Suas escolhas deram prioridade aos *personagens*, sete no total, cujas fisionomias variavam de acordo com a idade, a corpulência, a anatomia e o sexo. Nada é por acaso. Assim são selecionadas duas meninas de rosto aveludado, uma moça e uma mulher mais velha com "a pele queimada de sol". Para os homens, ele escolhe três: um jovem e bonito, Jules Talrich, *prosector*⁶¹, *capaz de imitar a maioria das expressões sem os eletrodos*; um velho trabalhador alcoólatra, inteligente e magro, de feições bem marcadas e um velho homem de inteligência limitada, "sapateiro" de seu estado, personagem central de um grande número de experimentações⁶² (MATHON, 1999b pp. 15-16).

⁶¹ Aquele que prepara os cadáveres para as lições de um professor de anatomia no ensino da medicina [anatomista].

⁶² Original francês: "*Ses choix se sont portés vers des personnages, au nombre de sept, dont les traits du visage varient en fonction de l'âge, de la corpulence, de l'anatomie et du sexe. Rien n'est laissé au hasard. Ainsi sont sélectionnées deux petites filles au visage lisse, une jeune femme et une femme plus âgée à "la peau brûlée par le soleil". Pour les hommes, il en choisit trois : un jeune et beau, Jules Talrich, prosecteur-anatomiste, capable de mimer la plupart des expressions sans rhéophore ; un vieil ouvrier alcoolique intelligent et maigre, aux traits marqués et un vieillard à l'intelligence bornée, "cordonnier" de son état, personnage central d'un grand nombre d'expérimentations*".



A partir da concepção dos personagens e da escolha de seus agentes, Duchenne, ao conquistar o conhecimento sobre uma ferramenta supostamente indolor [segundo ele próprio] e decerto menos invasiva, sente-se à vontade em aplicá-la à porção mais delicada [e expressiva, segundo Le Brun] do corpo humano: o rosto. No prefácio de sua publicação ele afirma: "tornarei conhecida, por análise eletrofisiológica e com auxílio da fotografia, a arte de pintar corretamente as linhas expressivas da face humana, o que poderá ser chamada de ortografia da fisionomia em movimento"⁶³ (DUCHENNE, 1862, p. 9). O que nos chama a atenção nesta declaração de intenções é o fato de que, mesmo se valendo de imagens fixas, de quadros compostos e iluminados de acordo com a tradição dos pintores retratistas, seu objetivo está direcionado à "fisionomia em movimento". Poderíamos questionar se o projeto inicial de Duchenne chega a conquistar tal "ortografia" do movimento, contudo, nos limitaremos a dizer que, para nós, o que está em relevo é sua ousadia em transpor fronteiras. Uma delas é a divisão entre as ciências e as artes. Ao compor sua obra com uma importante porção dedicada à estética, o autor [e médico] sente a necessidade de fazer alguns esclarecimentos que aparecem sob o título "Advertência". Neste capítulo, ele desenvolve ousados propósitos, visto que tem como objetivo a produção de literatura científica:

Devo aproveitar esta ocasião para reunir, tanto quanto possível, todas as condições que constituem o belo do ponto de vista plástico. Eu, portanto, venho hoje cumprir este compromisso e responder aos *desideratos* da arte. Esforcei-me para satisfazer aqueles que possuem o senso da beleza e fiz alguns novos estudos eletrofisiológicos nos quais podem ser encontrados, na medida do possível, eu espero, as principais condições exigidas pela estética: beleza da forma, associada à verdade da expressão fisionômica, da atitude e do gesto.⁶⁴ (DUCHENNE, 1862, pp.132-133)

Para lograr tamanho desafio, Duchenne se imbuí do espírito de um diretor de cena [poderíamos dizer de cinema, mas ainda estamos na década de 1860]: "[ele] 'preside', concebe o projeto, escolhe a intensidade e a duração da corrente elétrica, instala o sujeito, orienta o olhar e a posição da boca, decide o movimento favorável para a foto, escolhe o 'instante decisivo'.

⁶³ Original francês: "*je ferai connaître par l'analyse électro-physiologique et à l'aide de la photographie l'art de peindre correctement les lignes expressives de la face humaine, et que l'on pourrait appeler orthographe de la physionomie en mouvement*".

⁶⁴ Original francês: "*[J]e saisirai alors cette occasion pour réunir, autant que possible, l'ensemble des conditions qui constituent le beau au point de vue plastique. Je viens donc aujourd'hui remplir cet engagement et répondre aux desiderata de l'art. M'efforçant de satisfaire ceux qui possèdent le sentiment du beau, j'ai fait quelques nouvelles études électro-physiologique dans lesquelles on trouvera remplies autant que possible, j'espère, les principales conditions exigées par l'esthétique : beauté de la forme, associée à la vérité de l'expression physionomique, de l'attitude et du geste*".

Verdadeiro diretor, ele está sempre presente, ativo"⁶⁵ (MATHON, 1999, p. 15). O médico-realizador controla todas as etapas da produção de sua pesquisa, desde a escolha do cenário, dos personagens, da locação, da pose, do enquadramento e, mais surpreendentemente, da expressão facial exata que é acionada pelos eletrodos manipulados pelo próprio "artista". Em uma de suas descrições sobre seu método de trabalho escreve:

O experimentador [o próprio Duchenne] ilumina [o sujeito] de forma a destacar as linhas expressivas que ele deseja pintar através da excitação elétrica; em seguida ele prepara o enquadramento. Durante esta operação - *que exige um grande sentimento artístico* - um ajudante faz a aplicação do colódio⁶⁶ e a sensibilização da placa [fotográfica]⁶⁷ (DUCHENNE, 1862, p. 134).

É sabido que Duchenne conta com a colaboração de profissionais que estão muito longe de serem simples ajudantes - mesmo que, por vezes, o médico empreenda ele mesmo as tarefas de diretor de cena, diretor de fotografia e personagem coadjuvante, ao aparecer no quadro aplicando os eletrodos em seus pacientes. Sendo assim, um dos nomes mais frequentes nos créditos das fotografias, além do próprio Duchenne de Boulogne, é o de A. T. Nadar J^{me} [Adrian Tournachon], meio-irmão mais novo do célebre fotógrafo Félix Nadar [pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon]. Nadar [o Félix] era bastante conhecido por seus retratos e Adrian Tournachon, ao tentar conectar-se diretamente à fama do irmão, assume, por sua conta e risco, o nome Nadar *jeune* (Nadar jovem). O fato de existirem dois Nadar, sendo os dois majoritariamente retratistas, causa certa confusão no mercado sobre a autoria de suas publicações. A incerteza da procedência das fotografias beneficia o anônimo caçula e enfurece Nadar. Desta forma, o primogênito inicia um dos primeiros processos judiciais dedicados ao direito autoral na história da fotografia. Em 1857, Félix Nadar, após uma fervorosa defesa a favor da arte fotográfica e em detrimento do automatismo técnico, obtém a garantia de uso exclusivo do seu nome artístico. Segundo Annateresa Fabris,

[n]a *Reivindicação da propriedade exclusiva do pseudônimo Nadar*, o fotógrafo estabelece uma clara distinção entre a fotografia como técnica, “cuja aplicação está ao alcance do último dos imbecis”, e a fotografia como arte. Enquanto a primeira podia ser facilmente aprendida - a teoria fotográfica podia ser adquirida numa hora, as primeiras noções práticas num dia -, bem diferente era o estatuto da segunda, alicerçada no talento individual, numa

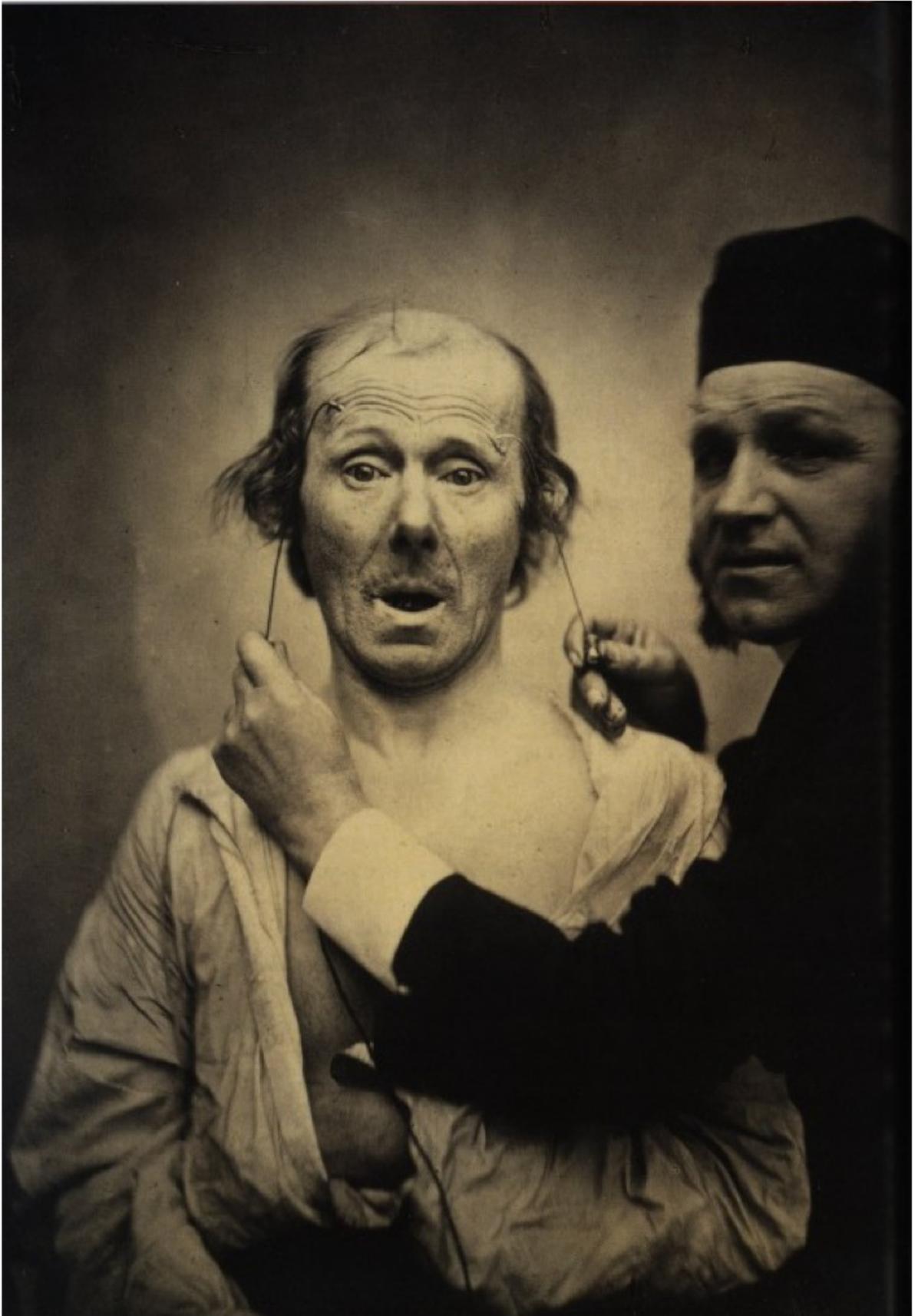
⁶⁵ Original francês: "*Duchenne 'préside', conçoit le projet, choisit l'intensité et la durée du courant, installe le sujet, lui donne des indications pour le regard et la position de la bouche, décide du mouvement favorable pour la prise de vue, choisit l'instant décisif. Véritable metteur en scène, il est toujours présent, actif*".

⁶⁶ O colódio úmido é um processo fotográfico inventado em 1848 pelo inglês Frederick Scott Archer (1813 - 1857).

⁶⁷ Original francês: "... *L'expérimentateur [...] éclaire [le sujet] de manière à mettre en relief les lignes expressives qu'il veut peindre par l'excitation électrique; ensuite il procède à la mise au point. Pendant ce temps de l'opération - qui exige un grand sentiment artistique - la plaque est collodionnée et sensibilisée par un aide*".

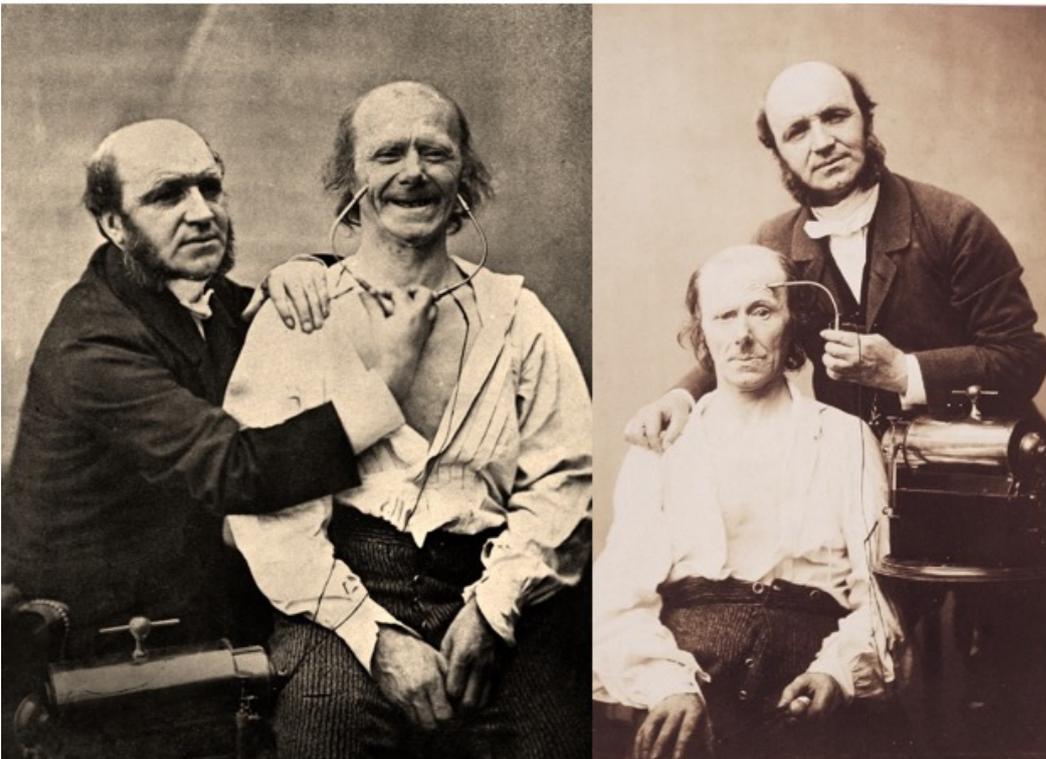
visão particular e na *capacidade de captar a fisionomia do modelo* (NADAR in FABRIS, 2003, p. 59).

Não deixa de ser significativo que a argumentação durante a querela autoral seja a "capacidade de captar a fisionomia" e coloque a eterna hierarquia entre técnica e arte em evidência. Como se fosse possível uma existir sem a outra. Ao analisarmos as pranchas do *Mecanismo da fisionomia humana* vemos diferenças não tão sutis entre as fotografias creditadas a Nadar J^{ne} e a Duchenne. No entanto, em algum momento das suas diversas publicações, o médico passa a assinar todas as ilustrações - não havendo comprovação da autoria nem de um e nem do outro fotógrafo, colocando inclusive a dúvida se Félix Nadar [o primogênito] também não haveria contribuído com as imagens publicadas pelo médico (MATHON, 1999). Lembramos que nosso interesse aqui está menos na paternidade das fotografias do que na própria potência material da especificidade do meio. A distinção entre os autores [Nadar J^{ne} e Duchenne] prescinde dos créditos, e tampouco se encontra na posta em cena. A nosso ver, ela reside nos aspectos estritamente fotográficos das imagens. O que chamamos de aspectos estritamente fotográficos pode ser observado no desenho da luz sobre o rosto e o dorso dos personagens, na densidade das sombras, na gradação dos tons entre o preto e o branco, no enquadramento da cena e na textura da imagem reproduzida. Todas questões que exigem um conhecimento técnico fino e que salientam [ou talvez criem - é o que gostaríamos de ressaltar] de modo ímpar o caráter artístico dos retratos. Olhar para essas fotografias como o resultado de um trabalho associativo reitera a ideia de que Duchenne é, sem sombra de dúvida, o idealizador, ator e diretor geral das cenas. E que, ao mesmo tempo, quando tem a oportunidade [ou o desejo] de trabalhar com um fotógrafo, a potência imagética de seu trabalho é intensificada na materialização de uma atmosfera artística que parece ausente de suas pranchas tidas como "individuais" [imagens pp. 75 e 77].





fotos abaixo creditadas à Duchenne,
acima assinadas por Nadar J^o.
Duchenne, 1862.
fonte: archive.org entre outras.



Em vista disso, onde residiria na obra de Duchenne [quer tenha tido a colaboração de Nadar J^{nc}, quer não] a "capacidade de captar a fisionomia do modelo"? Mesmo que o médico tenha como meta "responder aos desideratos da arte" através da "beleza da forma, associada à verdade da expressão fisionômica, da atitude e do gesto" podemos arriscar dizer que a potência de seu trabalho está longe da captura da fisionomia. Na realidade, ele trabalha com uma lógica diametralmente oposta, pois não está concentrado em detectar e reproduzir expressões e sim em recriá-las eletronicamente. Não usa a fotografia como um instrumento de captura das expressões humanas, mas de registro de suas esculturas vivas. Ele molda o rosto de seus personagens através da indução eletromagnética. Seu cinzel eletrônico não esculpe o mármore, ele trabalha com matéria viva, com a própria carne do ser. Ou, como bem pontuou Didi-Huberman sobre a experiência posterior de Charcot com a *Iconografia fotográfica de Salpêtrière* - em uma minuciosa análise, e por que não dizer crítica, de seus métodos e duvidosos resultados: "é por isso que falo de golpes de pincéis elétricos"⁶⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 262). Com os "golpes de pincéis elétricos" de Duchenne vemos que a "capacidade de captar a fisionomia do modelo" poderia ser traduzida como o poder de incrustar a fisionomia desejada no corpo resignado do paciente. Se pudéssemos classificar o trabalho de Duchenne estritamente pelo seu viés artístico seu método estaria, a nosso ver, mais próximo da *body art* do que do retrato fotográfico. Mas, temos de admitir que aquilo que sobrevive de sua incursão pelas artes é a atmosfera criada no quadro. A nosso ver, sua potência está no caráter estritamente fotográfico e, portanto, da materialidade de suas imagens.

Para além dos respeitáveis resultados científicos, a ambição de Duchenne visa novas esferas. Ele estabelece um diálogo direto com a Academia de Belas Artes da França [antiga Academia real de pintura e escultura da França - a mesma para qual Le Brun foi nomeado chanceler por Luís XIV -, hoje conhecida por Escola Nacional Superior de Belas Artes]. Instituição que hospeda, junto aos Arquivos nacionais, parte de sua obra - fruto do depósito feito pelo próprio autor [pouco antes de sua morte] de seu álbum pessoal de fotografias e expressões do rosto. É a própria Escola nacional de Belas Artes que faz sua primeira retrospectiva em 1999⁶⁹, onde uma série de mais de cinquenta fotografias em grande formato, conhecidas como "ovais" [por possuírem uma máscara fotográfica nesta forma] são expostas.

⁶⁸ Original francês: "*C'est pourquoi je parlais de coups de pinceaux électriques*". *Invenção da histeria (Invention de l'hystérie*, 2012). A versão utilizada para esta tese foi o original em francês apesar de haver uma publicação (2015) feita pela editora Contraponto.

⁶⁹ Entre 26 de janeiro e 4 de abril de 1999 a Escola nacional superior de Belas Artes organiza uma retrospectiva dedicada exclusivamente a Duchenne de Boulogne para a qual foi editado o livro *Duchenne de Boulogne 1806 - 1875* (MATHON, 1999).

Nelas podemos acompanhar seu desejo de aprimoramento da reprodução artística das expressões humanas baseado em seus estudos neurofisiológicos. Ele atesta que certos músculos da face se movem em conjunto e há várias expressões esboçadas por grandes artistas que não condizem com as possibilidades fisiológicas da face humana. Em seu capítulo "Estudo crítico de alguns antigos" (*Étude critique de quelques antiques*, p. 109-125) - com o qual encerra a *Parte científica* para iniciar a *Parte estética* do livro -, Duchenne escreve suas impressões sobre a cabeça de *Laocoonte*⁷⁰: "As linhas medianas da testa estão em perfeito acordo com o movimento oblíquo e sinuoso imposto às sobrancelhas por conta da contração dos supercílios; mas a modelação das partes laterais da testa é impossível⁷¹" (DUCHENNE, 1862, p. 110). É no desejo de "consertar" os erros da arte que o médico-artista continua seus argumentos sobre outra escultura [imagens pp. 81 e 83]:

O que proponho aqui, executei eu mesmo. Ao obter da Direção do Museu o molde da cabeça de *Arrotino*⁷², da qual temos uma bela cópia em bronze no *Jardin des Tuileries*, tentei harmonizar os movimentos das sobrancelhas e a modelação da testa, imitando as linhas, os relevos e as superfícies planas que são produzidas durante a contração energética tanto da testa quanto da sobrancelha. As figuras 68 e 69 foram fotografadas após estes remendos. Vista de perfil, a testa de *Arrotino corrigida* - que me perdoem este termo - apresenta uma feição análoga àquela da figura 25⁷³ [Duchenne refere-se à figura do anatomista cuja testa apresenta linhas de expressão bem marcadas - fotografadas sem o auxílio dos eletrodos] (1862, p. 113).

⁷⁰ Obra icônica dos estudos das especificidades das diversas artes [presente nos estudos de Aby Warburg entre tantos outros] exposta no Museu do Vaticano.

⁷¹ Original francês: "*Les lignes médianes du front sont en parfait accord avec le mouvement oblique e sinueux imprimé au sourcil par la contraction du sourcilier; mais le modèle des parties latérales du front est impossible*".

⁷² Escultura em mármore de Giovanni Battista Foggini (1652 - 1725) feita em 1684 como cópia de uma estátua antiga da galeria dos oficiais em Florença encomendada por Louis XIV. Esteve no Jardin des Tuileries em Paris de 1872 a 1992 e hoje está exposta no Museu do Louvre.

⁷³ Original francês: "*Ce que je propose ici, je l'ai exécuté moi-même. Ayant obtenu de la Direction de Musée de faire mouler la tête de l'Arrotino, dont nous avons une belle copie en bronze dans les Jardins des Tuileries, j'ai essayé d'harmoniser sur les plâtres le mouvement des sourcils et le modelé du front, en imitant les lignes, les reliefs et les méplats qui si produisent pendant la contraction énergique, soit du frontal, soit du sourcilier. Les figures 68 e 69 ont été photographiées d'après ces plâtres. Vu de profil, le front de l'Arrotino corrigé - que l'on me pardonne ce mot - présent un méplat analogue à celui de la figure 25.*"

ÉLECTRO-PHYSIOLOGIE PHOTOGRAPHIQUE.

PL. 7.



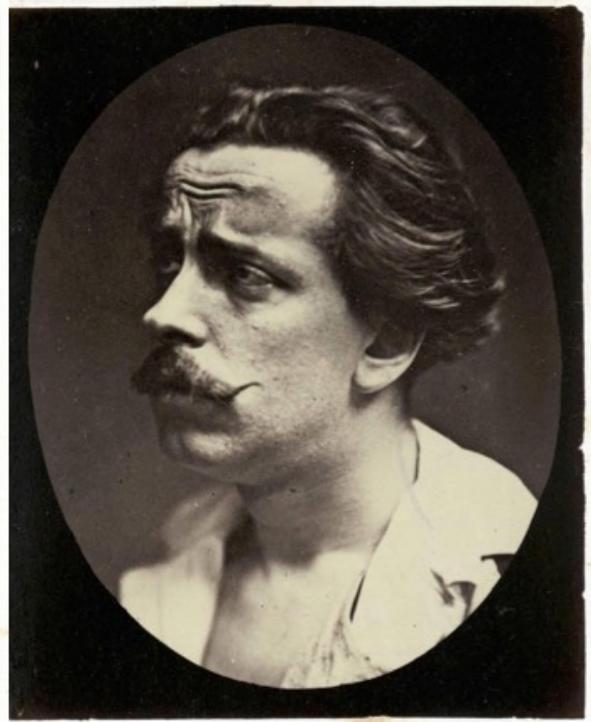
DUCHENNE (de Boulogne), phot.

Fig. 68.



DUCHENNE (de Boulogne), phot.

FIG. 25.



DUCHENNE (de Boulogne), phot.

Arrotino "corrigido" e figura 25 do anatomista
Duchenne, 1862.
Fonte: archive.org

Assim como Eadweard Muybridge iria fazer vinte anos mais tarde em sua análise fotográfica do galope dos cavalos, Duchenne busca e cria evidências físicas [fotográficas] para que a arte não escape à 'realidade' visual dos corpos. Com a única e relevante diferença de que em Duchenne a observação não é contemplativa e foge ao escopo da visão para entrar no terreno da manipulação neurológica do indivíduo. A ambição de encontrar o caminho entre a emoção e sua visualidade através do estímulo corporal mecânico também aproxima Duchenne de Descartes, pois o filósofo "aceita de maneira bastante mecânica a ligação entre os músculos e as expressões, entre o vigor dos movimentos e a intensidade das paixões"⁷⁴ (SCHWARTZ, 1999). Ou, nas palavras do próprio Descartes:

Enfim, sabe-se que todos esses movimentos dos músculos, assim como todos os sentidos, dependem dos nervos, que são como pequenos fios ou como pequenos tubos que procedem, todos, do cérebro, e contêm, como ele, certo ar ou vento muito sutil que chamamos espíritos animais (DESCARTES, 1979, p. 229).

No livro de Duchenne, o ar destes pequenos fios e o vento destes pequenos tubos deixam de ser assombrados pelos espíritos animais para serem desenhados com eletricidade pelas mãos [sinistras] do médico. Os eletrodos servem de meio condutor para a representação de uma expressão que não é a das Paixões [como em Le Brun], nem é a das Emoções [como em Darwin] e sim, a expressão do próprio desejo artístico de Duchenne. Uma obra de si.

Já o fotógrafo de origem sueca e estabelecido em Londres, Oscar Gustave Rejlander (1813 - 1875), não fez carreira apostando nem nas ciências, nem na suposta objetividade fotográfica como forma de revelação das expressões humanas, muito pelo contrário. Em seu discurso para a *Sociedade fotográfica do sul de Londres (Photographic Society of South London)* em doze de fevereiro de 1863 ele esclarece suas intenções e seu engajamento:

O que mais tem me agradado em seus procedimentos [da Sociedade fotográfica] tem sido o interesse sincero que têm demonstrado, e o encorajamento que têm dado, ao elevar a ciência que praticamos à dignidade de uma arte. No entanto, tal percurso tem sido muito mal interpretado por amigos e inimigos, e como sou um velho pecador nessa direção, ofereço-me para ser o "exemplo terrível", mostrando minha cumplicidade e apresentando uma *apologia para a fotografia-arte* (REJLANDER, 1981).⁷⁵

⁷⁴ Original francês: "*Comme Descartes, Duchenne accepte assez mécaniquement le lien entre muscles et expressions, entre vigueur des mouvements et intensité des passion.*"

⁷⁵ Original inglês: "*What has pleased me most in your proceedings has been the earnest interest you have shown, and the encouragement you have given, in raising the science we practice to the dignity of a fine art. Such coarse, however, has been much misunderstood by friends and foes, and as I am an old sinner in that direction I have come forward to be the "horrid example," show my complicity, and present an apology for art-photography*". No livro acima referido algumas partes do discurso de Rejlander foram editadas. O texto completo pode ser encontrado em <http://albumen.conservation-us.org/library/c19/rejlander.html>, último acesso em fevereiro de 2018.

Mesmo antes de lançar sua apologia, Rejlander já era considerado o "pai" da fotografia artística ou, como ele mesmo diz, "um exemplo terrível". Pois, logo no início de sua trajetória profissional, cujo propósito era criar fotografias que se assemelhassem às pinturas populares, ele adquire fama com sua obra intitulada *Dois modos de vida* (*Two Ways of Life*, 1857), composta por uma montagem de trinta e dois negativos e adquirida pela Rainha Vitória como presente para seu filho, o príncipe Albert. Este quadro sofreu muitas críticas e censuras por conta da nudez de seus modelos. Os corpos nus quando dispostos numa pintura parecem ser aceitos com certa naturalidade, no entanto, ao serem explicitados pela fotografia - mesmo que em total conformidade com a tradição pictórica e com o uso dos mesmos modelos utilizados pelos pintores da época - tornam-se o estopim de polêmicas. Olhar para a fotografia sem associá-la diretamente ao objeto fotografado é um trabalho de distanciamento exigente. A imagem fotográfica padece do peso do real, do poder da transposição temporal do ato fotográfico. No entanto, Rejlander não tem interesse direto nem no real e muito menos no ato em si. Sua tomada fotográfica serve como uma simples etapa de coleta de matéria prima para as suas criações que se materializam a partir de sua maestria sobre as técnicas laboratoriais. Ele monta suas peças, seus negativos expostos e revelados, em cópias interligadas por sequências de exposições sobrepostas. Seus pincéis são pequenas máscaras que dosam as sombras em cada camada de luz da composição e permitem uma construção homogênea e crível. Desta forma, o fotógrafo-artista está mais próximo dos modos da criação pictórica do que dos métodos do instantâneo fotográfico. Desde sua formação artística, iniciada na Suécia e aperfeiçoada em Roma nos anos 1850 - onde trabalhou copiando quadros renascentistas e pintando retratos em miniaturas [uma experiência rica para ser aplicada posteriormente nos pequenos fragmentos de negativos] -, ele começa a ver a fotografia como um meio de expressão artística e não como uma forma de reproduzir o que os olhos veem. Conta que quando descobriu o daguerreótipo na *Exposição mundial* de 1851 não ficou impressionado como muitos de seus contemporâneos, pois para ele a sensação era "tão evanescente quanto olhar-se no espelho" (REJLANDER, 1981, p. 142). Em todo caso, sua curiosidade o leva a perceber que ali estava um meio de traduzir suas aspirações artísticas e de colocar em prática o que vinha desenvolvendo na Itália. Desse modo, ao retornar para a Inglaterra, decide estudar a fotografia.

Em 1853, pedi indicações de um bom professor de fotografia em Londres e fui apresentado a Henneman⁷⁶. Acordamos que teríamos entre três e cinco aulas; mas como eu estava apurado em voltar para o interior, fizemos todas as aulas em uma tarde - três horas de calótipo e dos processos de impressão em papéis encerados e meia hora para o processo em colódio!! Ele falava e eu

⁷⁶ Nicolaas Henneman (1798-1867).

tomava notas; eu me achava esperto. Eu teria economizado um ano ou mais de preocupações e gastos se tivesse acompanhado cuidadosamente os rudimentos da arte por um mês⁷⁷ (REJLANDER, 1981).

Ao lermos essa pequena nota autobiográfica de sua fala para a Sociedade fotográfica londrina não temos como não lembrar das palavras de Félix Nadar durante sua defesa na disputa do direito exclusivo ao uso de seu nome artístico quando diz que a técnica fotográfica estaria "ao alcance do último dos imbecis". Rejlander parece ter compartilhado da mesma ideia. Acha-se, num primeiro momento, capaz de adquirir os conhecimentos necessários para o domínio da arte fotográfica em pouco mais de três horas [o que já requereria por si só uma perspicácia para além da imbecilidade], o que mais tarde percebe ter sido um despropósito. É a partir deste primeiro contato, destas poucas horas num quarto escuro repleto de químicos, que as possibilidades de realização se abrem. E após gastos exorbitantes durante seu longo aprendizado solitário e empírico, sua atenção é direcionada para a potência estética do meio e o trabalho laboratorial torna-se sua fortuna criativa. Em vários de seus escritos, Rejlander roga aos fotógrafos para que não usem a fotografia como mero instrumento de reprodução da aparência das coisas, mas que saibam explorar sua plasticidade para alcançar os desígnios da arte [um caminho antagônico ao de Duchenne]. Ele descreve seu ofício com palavras de poeta: uma "pintura de sol... pintada por mim com um lápis de luz de cerca de noventa e três milhões de milhas de comprimento"⁷⁸ (REJLANDER in PRODGER, 2009, p. 164).

Pode parecer paradoxal que um artista com um discurso tão veemente a favor da criação ficcional possa ser o colaborador mais importante de Darwin - o ícone das ciências naturais. Talvez realmente seja, mas Darwin está mais interessado na ficção plausível do que na fidelidade de uma representação imprecisa. A trajetória profissional de Rejlander preza pela naturalidade da pose, pela autenticidade da expressão e pela verossimilhança da composição. Mesmo que suas fotografias possam ser analisadas dentro de uma lógica narrativa ou mesmo ficcional, o resultado obtido está mais próximo da espontaneidade do gesto do que as obras de alguns de seus colegas retratistas atrelados à verdade aparente das coisas. O sucesso em capturar certo movimento espontâneo em um momento no qual a fotografia ainda não havia conquistado o instantâneo - quer dizer, onde os tempos de exposição ainda eram longos e requeriam a

⁷⁷ Original inglês: "In 1853, having inquired in London for a good teacher, I was directed to Henneman. We agreed for so much for three or five lessons; but, as I was in a hurry to get back to the country, I took all the lessons during one afternoon--three hours in the calotype and waxed-paper process, and half-an-hour sufficed for the collodion process!! He spoke, I wrote; but I was too clever. It would have saved me a year or more of trouble and expense had I attended carefully to the rudiments of the art for a month".

⁷⁸ Original inglês: "sun-painting... painted by me with pencils of light about ninety-three millions of miles long".

imobilidade dos modelos - vem da criação de subterfúgios ficcionais que emulam o gesto natural [ainda que caricato aos olhos de hoje] e que conferem certa genuinidade à cena. É este caráter criativo, de um diretor de atores - ou mesmo da própria atuação [em muitas de suas fotografias ele mesmo é quem posa] -, que faz com que Rejlander seja uma escolha singular de Darwin e com o qual consegue completar as ilustrações de *Expressões das emoções* da maneira planejada [imagens p. 89]. Em uma carta para um dos colaboradores do livro⁷⁹ Darwin escreve: "Agora estou repleto de fotografias pois encontrei em Londres Rejlander, quem por anos tem tido uma paixão por fotografar todo tipo de expressão fortuita expostas em várias ocasiões, especialmente crianças, tomadas instantaneamente"⁸⁰ (PRODGER, 2009, p. 160).

⁷⁹ Carta de abril de 1871 endereçada ao neurologista e psiquiatra inglês Sir James Crichton-Browne [*Unpublished correspondence*, Darwin Papers, vol. 143].

⁸⁰ O instantâneo descrito aqui está longe de ser o que entendemos hoje por instantâneo, pois o tempo de exposição para uma fotografia demanda, nos anos 1870, alguns segundos. No entanto, o avanço é enorme perto dos vários minutos necessários para as primeiras décadas de sua existência. Original inglês: "*I am now rich in photographs for I have found in London, Rejlander, who for years has had a passion for photographing all sorts of chance expressions exhibited on various occasions, especially by children, and taken instantaneously*".



Série de fotografias de Oscar G. Rejlander da década de 1860

1. Jovem não identificada; 2. Rejlander e sua esposa, Mary Bull;

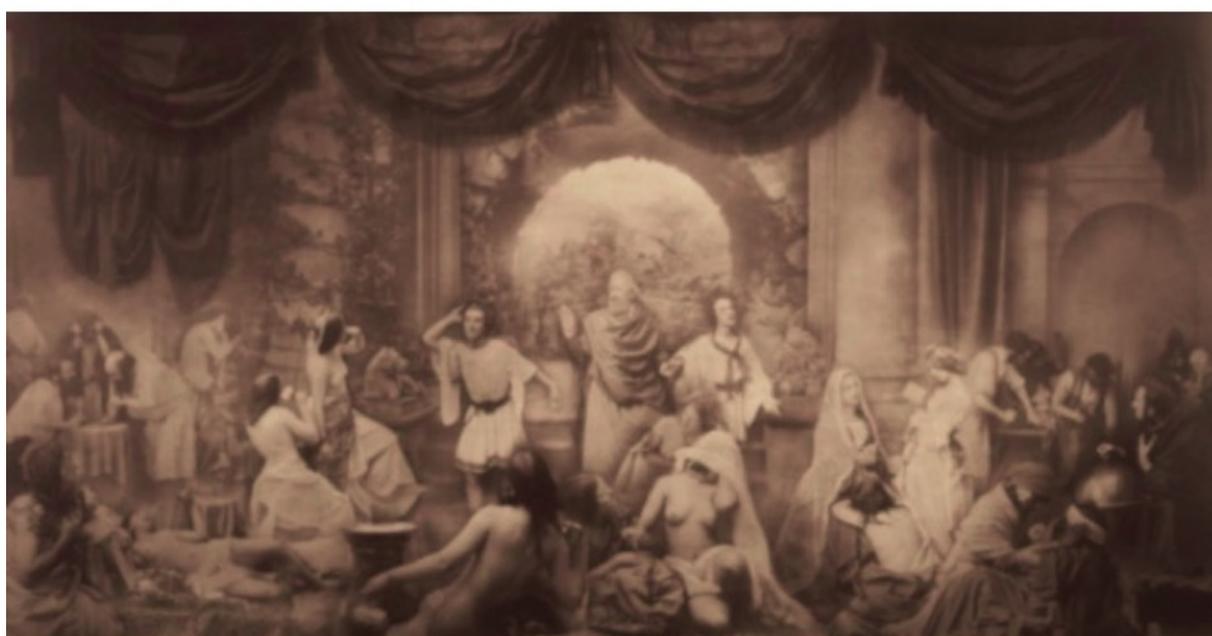
3. *The Madonna and Child with St. John the Baptist*;

4. *It won't rain today*; 5. *Children on a Swing*;

6. *Infant Photography Gives the Painter an Additional Brush*;

abaixo *Two ways of life*, 1857.

fonte: *The Royal Photographic Society Collection* entre outras.



Sua capacidade de combinar elementos artificiais e naturais pode ter sido um dos fatores decisivos para que a parceria fosse firmada. O fato de Rejlander não estar preso a convenções nem da fotografia nem das artes e, muito menos, das ciências, faz com que de suas imagens emanem a liberdade com a qual trabalha e expressem o acolhimento oferecido a seus retratados, como aponta um colunista da época: "ele era genial, falante, simpático, cheio de vida, animado e divertido - fazia você se sentir à vontade, fazia você ficar tão ansioso por agradá-lo quanto ele por agradar você, eliminava qualquer tipo de constrangimento e estranheza"⁸¹ (PRODGER, 2009, p. 173). Sem dúvida alguma, Rejlander é um dos profissionais de sua época que mais tem domínio sobre a técnica fotográfica e a utiliza em sua totalidade, poderíamos considerá-lo um engenhoso artesão da fotografia. Sendo assim, da mesma maneira em que aproximamos os modos de Duchenne de Bologne à *body art*, se tivéssemos que classificar Rejlander através de sua qualidade artística mais aparente, diríamos que ele tem a capacidade de transformar um retrato posado - por cerca de um minuto em razão da sensibilidade das emulsões da época - em um encontro ordinário da vida. As expressões captadas são fruto de uma relação de confiança aos modos de um diretor que integra sua intenção artística às expressões espontâneas de seus atores. Poderíamos mesmo dizer - sem perder a noção de que o contexto técnico no qual está inserido traz limitações intransponíveis - que seus retratos transmitem uma certa ingenuidade, preservam o caráter instintivo e voluntário dos retratados. Emanam respeito e resultam em quadros que "não são meras projeções frontais de homens e mulheres, mas seres humanos sensíveis fielmente representados cheios de vida e de sentimentos; não são espécimes petrificadas da humanidade, mas faces e figuras em pleno ato de ir e vir"⁸² (PRODGER, 2009, pp. 173-174).

Para além da personalidade afetuosa e empática de Rejlander, sua capacidade de criar fotografias que manifestam fluidez talvez esteja diretamente ligada à técnica empregada pelo fotógrafo. É sabido que utilizava câmeras estereoscópicas para as suas tomadas. Isto é, cada modelo era enquadrado por uma câmera com duas lentes paralelas [a mesma técnica utilizada hoje para o cinema 3D e que remonta ao início da história da fotografia]. No entanto, Rejlander não empregava o aparato para obter os resultados para os quais ele foi projetado - proporcionar uma ilusão espacial tridimensional baseada na visão binocular humana -, ele adaptou sua câmera alternando o uso de cada uma das lentes para que as fotografias fossem tiradas uma

⁸¹ Original inglês: "He was genial, friendly, talkative, sympathetic, full of life, sprightly, and amusing - made you feel at home with him, made you as anxious to please him as he was to please you, robbed you of all feeling of restraint and strangeness" (Alfred Wall in Art Journal, dezembro de 1869, p. 382).

⁸² Original inglês: "were not mere front elevations of men and women, but faithfully represented sentient beings full of life and feeling; not petrified specimens of humanity, but faces and figures in act of coming and going".

após a outra e impressas numa mesma chapa. Desta forma, Rejlander aproveita esta pequena defasagem no tempo para aumentar as possibilidades de descontração do modelo, o que resulta em pequenas séries fotográficas. Seu estúdio também é construído de maneira inusitada, em forma de cone. A câmera é posicionada em seu vértice, uma região propositadamente menos iluminada. O que facilita a manipulação do material fotográfico além de propiciar a camuflagem do grande e intimidador aparato. A multiplicação de lentes numa mesma câmera era algo novo⁸³ e mesmo que Rejlander não tenha publicado suas fotografias em forma de séries [pelo menos não a grande maioria delas] seu interesse pela técnica fez com que escrevesse um artigo a respeito do tema: "Sobre fotografar cavalos" ("*On Photographing Horses*") publicado pelo *British Journal Photographic Almanac*⁸⁴ em 1873, um ano após o lançamento do livro de Darwin. Neste texto, Rejlander descreve o processo da fotografia seriada e propõe uma técnica específica e inovadora para o registro do movimento dos cavalos:

[...] uma bateria de câmeras equipadas com lentes 'rápidas' já carregadas com as chapas sensíveis. O sinal é dado, a corrida começa a uma pequena distância do ponto focalizado, e no momento em que os cavalos passam, *bang!* Com um pulso firme e um jogo de mão, a exposição e a cobertura são feitas - não em dois momentos distintos, mas tudo de uma vez só⁸⁵ (REJLANDER, 1863, p. 115 in PRODGER, 2009, p. 202).

Talvez não seja necessário dizer que a descrição acima guarda semelhanças muito próximas com o método adotado pelo já mencionado Muybridge - quem, um ano antes da publicação de Rejlander, iniciou sua investigação sobre o movimento dos cavalos a convite do então governador da Califórnia, Leland Stanford, um amante do turfe que apostou no fato de que durante o galope há um momento em que as quatro patas do cavalo não tocam no solo. No entanto, neste mesmo ano Muybridge interrompe suas pesquisas por motivos pessoais⁸⁶ e só retoma a investigação no final dos anos 1870. Alguns autores aproximam a descrição do mecanismo de captação do movimento no texto de Rejlander ao sistema utilizado por

⁸³ Outro fotógrafo, contemporâneo de Rejlander, a se beneficiar comercialmente da novidade tecnológica é Adolphe Disdéri (1819-1889) com suas "*photo-carte de visites*". Além do já citado Albert Londe que nos anos 1890 utiliza sua invenção de 12 objetivas.

⁸⁴ *The British Journal Photographic Almanac and Photographers' Daily Companion* uma publicação que teve seu início em 1860 associada ao periódico *British Journal of Photography* publicado pela Henry Greenwood & Co, Londres.

⁸⁵ Original inglês: "[...] a battery of cameras and 'quick acting' lenses ready charged and loaded. The signal is given, the ride starts some distance off the focused point, and at the moment of passing it - bang! With a strong wrist and sleight of hand, the exposure and covering is done - not 'in a trice' but at once". Mantivemos a referência original citada por Prodger apesar desta não estar disponível nos arquivos virtuais do *British Journal of Photography*".

⁸⁶ São fartos os relatos de sua desconfiança sobre um relacionamento extraconjugal de sua esposa Flora com o Major Harry Larkins [crítico de teatro] que culminou no assassinato à queima roupa deste pelo fotógrafo. Seu julgamento se deu em 1875 pelo qual foi absolvido por haver cometido um "homicídio por justa causa" [sic].

Muybridge: "A abordagem inicial de Muybridge parece ter sido parcialmente inspirada em Oscar Rejlander que publicou um artigo delineando uma estratégia para fotografar cavalos em movimento"⁸⁷ (HANNAVY, 2013, p. 298). Fato que é reiterado por Marta Braun em seu livro dedicado à obra de Muybridge onde escreve:

[...] Stanford e Muybridge propuseram fazer não apenas uma imagem, mas uma série delas. Para alcançar seu objetivo eles teriam que repensar quase todos os aspectos do meio. Começaram com as câmeras, doze delas no total (o número doze deve ter sido baseado no 'Sobre fotografar cavalos' de Oscar Gustave Rejlander). Câmeras estereoscópicas foram escolhidas porque sua parte traseira era mais próxima das lentes, a qual, unida ao seu tamanho, permitia que mais luz alcançasse a chapa fotográfica⁸⁸ (BRAUN, 2004, p. 137).

Não são muitos os autores que colocam o nome de Rejlander na linha hereditária dos precursores da imagem em movimento (Prodger, Hannavy e Braun são alguns deles). Talvez porque ele não se enquadre no estereótipo do pesquisador, nem tivesse como objetivo o estudo específico da fotografia em movimento. No entanto suas fotografias [fixas] salientam, a nosso ver, um aspecto muito caro ao cinema e, claro, à fotografia: a duração do ato [cine]fotográfico. Talvez tenha sido por essa razão que em 1871, um ano antes da publicação de *Expressões*, Darwin escolhe algumas imagens já existentes no acervo de Rejlander e encomenda outras, mais específicas, para compor uma parte considerável do corpo de ilustrações da publicação. Em sua seleção, o cientista parece levar em consideração as palavras de Le Brun quando diz que é através da expressão "que as figuras parecem movimentar-se" [...] "e que tudo o que é fingido aparenta ser verdadeiro". Sabemos que para concluir a encomenda de Darwin, Rejlander não tem o menor pudor de interpretar, ele mesmo, as emoções propostas, nem de convidar seus familiares para interpretá-las de forma eloquente. Com inventividade, suas fotografias parecem ser mais honestas do que as duvidosas imagens de Duchenne. Se nos concentrarmos no método de cada fotógrafo teríamos Duchenne como o antípoda de Rejlander. Onde um molda sua obra apostando no retesamento de seus títeres, o outro conquista seus resultados através do domínio sobre a técnica, da confiança e da descontração dos seus modelos. Deste modo, na mais profunda aceitação da criação artística como forma de demonstração dos gestos humanos,

⁸⁷ Original inglês: "*Muybridge's initial approach may have been inspired partly by Oscar Rejlander, who published a paper outlining a strategy for photographing moving horses in the British Journal of Photography in 1873*".

⁸⁸ Original inglês: "[...] *Stanford and Muybridge proposed to make not just one image, but a series of them. To achieve their goal they would have to rethink almost every aspect of the medium. They started with the cameras, twelve of them in all [the number twelve might have been based on Oscar Gustave Rejlander's 'On photographing Horses', British...]. Stereo cameras were chosen because their backs were closer to the lenses, which, along with their size, allowed more light to reach the plate*".

Rejlander coloca em xeque a afirmação [citada acima] do próprio Darwin: "*Nossa imaginação é outra e mais séria fonte de equívocos*; pois se pela natureza das circunstâncias esperamos ver alguma expressão, nós prontamente imaginamos sua *presença*." Imaginar e construir presenças é o que Rejlander faz. Para ele "em toda composição de quadro o pensamento deve vir em primeiro lugar e todo o restante deve ser considerado como a linguagem com a qual podemos expressá-lo"⁸⁹ (PRODGER, 2009, p. 171). Desta forma, Rejlander entra no pensamento de Darwin e comunga com suas ideias na atualização da expressão das emoções. Desenha em fotografia ficcional o corpo do pensamento do cientista.

Para além de seu propósito original, o *Expressões* de Darwin nos coloca frente a questões substanciais presentes em todo ato fotográfico. Quer seja este destinado a sustentar as bases de uma perspectiva científica ou a afirmar certas virtudes artísticas. Vimos, através das ilustrações de seu livro e de seus autores, que na prática fotográfica [e ampliamos nossas observações para alguns embriões da arte cinematográfica] o espaço existente entre os agentes da ação é constituído por camadas por vezes imperceptíveis e que, no entanto, constroem a visibilidade da obra. Os corpos em presença de outros corpos possuem desígnios que extrapolam os objetivos pré-estabelecidos por estes mesmos corpos separadamente. O que queremos dizer com esta afirmação é que compreendemos que há um pensamento anterior ao ato fotográfico que pilota os instrumentos técnicos, que orienta os corpos envolvidos e que, a princípio, é também responsável pelo produto final. Entretanto, em completa desconfiança do filósofo⁹⁰ que não concebe "que o corpo pense de alguma forma" e reiterando a dúvida da princesa que indaga "como [...] uma substância em pensamento pode determinar os espíritos do corpo e assim provocar ações [...]", reconhecemos nos corpos sua capacidade criativa, sua inteligência singular e sua porção significativa na constituição do pensamento como um todo. E mais do que isso, o corpo do artista além de ser dotado de pensamento, é também composto de seus instrumentos de trabalho e de seu saber sobre eles. Poderíamos dizer, por exemplo, que o corpo do fotógrafo em ação é de constituição múltipla. Fazem parte dele não apenas a sua configuração humana mas também seu aparato técnico, ambos governados simultaneamente por sua atenção, seus movimentos e seu saber. Este corpo heterogêneo sempre agirá em coexistência com outros corpos. Desta forma, a representação da expressão humana estará, de fato, atrelada à figuração que dela é feita por cada artista, por cada agrupamento humano, trazendo em si os rastros de sua época. Portanto, padecerá de catalogações controversas e de

⁸⁹ Original inglês: "*In all picture compositions the thought should take the first place,*" he wrote, "*and all else be regarded as the language which is to give it expression.*"

⁹⁰ Referimo-nos aqui a Descartes nas *Cartas* trocadas com a princesa Elisabeth citadas anteriormente.

constantes e necessárias revisões e/ou releituras.

1.3 a natureza do gesto do [e no] cinema: personalidades conjugadas

O franco e imediato encontro da câmera fotográfica com os sentimentos humanos não necessariamente satisfazem a reprodução da intimidade gestual. Uma inevitável dose de imaginação é exigida na expressão em imagens deste ou daquele gesto, desta ou daquela emoção e das tantas expressões de um corpo. Seria possível, então, abrigar em imagens as nuances do gesto? Como oferecer aos olhos, por exemplo, a proporção exata de um caminhar?

Ao atravessar a porta em direção à rua, ele sentiu lágrimas na garganta; mas sabia que aquilo não significava propriamente comoção, e sim, antes, um gradual enfraquecimento dos nervos. Imprimiu deliberadamente uma rapidez e vivacidade a seus passos que não condiziam com seu estado de ânimo (SCHNITZLER, 2008, p. 89).

Qualquer gesto banal [como dar alguns passos em direção à rua] pode guardar uma infinidade de camadas, não necessariamente visíveis que, no entanto, compõem o quadro do movimento. O corpo emocional estará sempre presente, explícito ou não. O trecho acima - retirado do livro *Breve romance de sonho (Traumnovelle, 1926)* de Arthur Schnitzler e adaptado ao cinema por Stanley Kubrick (1928 - 1999) em sua última obra *De olhos bem fechados (Eyes wide shut, 1999)* -, nos traz a verdadeira dimensão do desafio enfrentado pelo gesto cinematográfico. Como dar a ver [e sentir] a densidade dessas poucas linhas? Como transformar em imagens [e sons] o que não se pode observar? Essa, a nosso ver, é a tarefa mais fascinante e árdua do cinema. Parece-nos evidente que não deve haver uma fórmula, nem mesmo pistas pálidas que nos indiquem a direção ideal a ser tomada. Cada cineasta em comunhão com sua equipe, em cada plano filmado, encontrará sua própria maneira de expressar uma lágrima na garganta. No entanto, não nos resta dúvidas de que esse modo único de cada filme, de cada tomada, é resultante da sintonia entre muitos modos individuais. Não apenas os próprios modos presentes nos gestos do corpo do ator, mas principalmente [e é isso que nos interessa], a transformação desse corpo no processo da realização filmica. A determinação em pensar a imagem cinematográfica - tendo como ponto de partida a relação dos corpos que filmam e dos que são filmados através da observação do que é presente e palpável no momento da filmagem - traz-nos a incumbência de conjugar as diferentes naturezas que estão implicadas nessa equação. As interações dos corpos com a câmera [sendo esta também um corpo, manejado por outro ou outros corpos, todos responsáveis pela concepção e parto do corpo do filme] são

as pilastras sobre as quais uma ideia chega a materializar-se em imagens e movimentos. E, se analisadas para além dos aspectos que afloram à superfície, nos aproximamos das camadas intangíveis da criação presentes em suas expressões, em seus gestos. Pensar a imagem para além de sua capacidade de descrever pura e simplesmente um evento pode nos levar a olhar mais de perto as complexidades dos fotogramas gerados pelo mecanismo de uma câmera. Ademais dos gestos humanos, existe uma série de outros gestos que estão, obrigatoriamente, vinculados aos dispositivos cinematográficos. O caráter técnico, frequentemente dissociado da intuição e presença artística, necessita ser abraçado por um pensamento que articule esses universos. Antes de nos concentrarmos em deslindar os diversos aspectos que habitam esse amplo espaço entre a imagem e a ideia, faz-se necessário compreender, um pouco mais a fundo, o que entendemos como gesto. Um termo certamente inesgotável e do qual nos valem para estudar o ato cinematográfico.

A palavra gesto contém ares de curinga. Por vezes, ela ocupa o lugar da ação sem realmente sê-la: o gesto de ler, o gesto de escrever, o gesto de pintar, o gesto de filmar. Por outras, ela parece encarregar-se dos modos, da forma como algo se apresenta: um gesto impensado, um belo gesto, um gesto escorregadio. Uma derivação mais requintada desta acepção seria pensar a maneira pela qual este ou aquele escritor, cineasta, pintor se manifesta. Onde o gesto estaria relacionado ao estilo, aos procedimentos da criação, à estética. Há ainda algo, nessa rica palavra, que de certo modo abriga o caráter das coisas: um gesto político, um gesto familiar, um gesto técnico. E, não poderíamos nos esquivar aqui dos gestos corporais propriamente ditos, como a infinidade de posições específicas das mãos e seus mais variados sentidos: um adeus, um insulto, uma concordância, um pedido de socorro, o envio de um beijo. A versatilidade de uso que essa palavra suscita nos diz muito sobre sua natureza. Ela parece ser, ao mesmo tempo, "da ordem do pensamento, do corpo, da imagem, do potencial"⁹¹ (ROY, 2011, p. 01). Assim sendo, o livre trânsito entre domínios tão dissemelhantes nos interessa, pois consideramos legítimo olhar para o cinema através do auxílio desta carta polivalente. Ambos, cinema e gesto, viabilizam um pensamento heterogêneo, uma conjugação de categorias que nem sempre são dispostas num mesmo conjunto.

Ao longo de décadas, a reflexão sobre o gesto aos moldes de uma teoria se faz presente na obra de Vilém Flusser (1920 - 1991). Ela é elaborada em textos esporádicos que culminam em seu último livro lançado ainda em vida - Gestos⁹² (*Gesten: Versuch einer Phänomenologie*,

⁹¹ Original francês: "[...] il semble être de l'ordre de la pensée, du corps, de l'image, du potentiel".

⁹² A versão brasileira foi publicada em 2014 pela Annablume.

1991) -, do qual fazem parte análises de gestos específicos como o gesto de escrever, o gesto de amar, o gesto de barbear, o gesto de destruir, o gesto de buscar, entre outros. Para além do empenho em esmiuçar os diversificados gestos humanos, como o conhecido capítulo "O gesto de fotografar", publicado pela primeira vez no livro *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*⁹³ (1985), Flusser nos convida a transpor o sentido superficial que podemos depreender do termo, ao colocar em perspectiva seu caráter plural. Um dos passos nessa direção se dá ainda em 1975, quando o fundador e editor da revista *ArTitudes*⁹⁴, François Pluchart, propõe ao filósofo a publicação de um artigo intitulado "Gesto e sentimentalidade" (*Geste et sentimentalité*) ao que Flusser responde com um curto e inspirado texto. O trabalho, escrito originalmente em inglês⁹⁵ sob o título "*Gesture and Sentimentality*", é acompanhado de uma versão francesa feita pelo próprio autor. É neste artigo que está, a nosso ver, uma das discussões mais estimulantes sobre a natureza do gesto. E, se expomos aqui a origem bilíngue de sua criação é porque seu título guarda a chave da complexidade de seu próprio conteúdo. Vejamos como. Flusser, ao reescrever o texto em alemão, escolhe a palavra *Gestimmtheit* para substituir *sentimentalidade*, um vocábulo de difícil tradução e que é objeto de várias notas de rodapé em todas as obras que o citam. Este capítulo, *Gesten und Gestimmtheit*, ao ser traduzido para outros idiomas recebe versões das mais variadas e com significados razoavelmente diferentes como *Gesto e afeto*, *Gesto e afinação*, *Gesto e concordância*, *Gesto e consentimento*, *Gesto e disposição*⁹⁶. A abertura para a possibilidade de múltiplas interpretações faz eco no próprio conceito que não restringe o pensamento a sentidos conclusivos, afastando-se da hermenêutica para dar lugar a uma outra forma de conhecimento. O próprio gesto intelectual de Flusser, ao ampliar o horizonte semântico do termo, demonstra sua intenção e sua sagacidade. O interesse do filósofo parece residir menos em uma definição

⁹³ Originalmente publicado em alemão sob o título de *Por uma Filosofia da fotografia (Für eine Philosophie der Fotografie)*, 1983).

⁹⁴ Nota introdutória à edição francesa do livro *Gestes* (FLUSSER, 2014a): "François Pluchard [...] fundador da revista *arTitudes*, propõe a Vilém Flusser publicar um artigo sobre Gesto e Sentimentalidade. Vilém Flusser envia a versão em inglês do artigo e sua tradução em 'francês zulu' com uma carta datada de 06 de outubro de 1975. A versão aqui publicada é a reprise do texto corrigido, tal qual aparece na *arTitudes Internacional*, n. 25-27, outubro-dezembro de 1975". Original francês: "*François Pluchart [...] fondateur de la revue arTitudes, propose à Vilém Flusser de publier un article sur Geste et sentimentalité. Vilém Flusser envoie la version anglaise de l'article et sa traduction en 'français zoulou' avec une lettre datée du 6 octobre 1975. La version ici publiée est la reprise du texte corrigé, tel qu'il a paru dans arTitudes International, n. 25-27, octobre-décembre 1975.*"

⁹⁵ As traduções variam muito de acordo com as publicações encontradas. Podemos ter em espanhol: *Acordamiento* [concordância, consonância, afinação]; em inglês: *Gesture and Sentimentality* [original do próprio Flusser], ou *Gesture and Affect*. Já para o livro, a versão alemã é intitulada *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, publicada pela Bollmann em 1991. Trata-se, portanto, do último livro publicado por Flusser em vida. A versão espanhola é intitulada *Los gestos: fenomenología y comunicación*, publicada pela Herder em 1994. A versão francesa é intitulada *Les gestes*, publicada pela D'Arts em 1999. A versão americana é intitulada *Gestures*.

⁹⁶ Os três últimos derivados da versão em espanhol: *acordamiento*.

conclusiva acerca do gesto e mais em como o gesto pode deflagrar modos sensíveis de pensar, expandindo a própria noção de pensamento para que esta não se restrinja apenas à razão. Colocando o pensamento numa zona entre fronteiras.

Abordar o gesto através de seu caráter fronteiro serve-nos como ferramenta para examinar as barreiras necessariamente borradas da fotografia cinematográfica - essa atividade mestiça [meio técnica, meio arte; meio razão, meio emoção] que transita livremente entre vários campos do saber. Ao longo de seus parágrafos, o filósofo empenha-se em fazer uma fenomenologia do gesto e esboça uma definição, manifestamente inconclusa, com a qual podemos nos aproximar do gesto do [e no] cinema. Para ele, os gestos podem ser compreendidos como "movimentos do corpo, e/ou dos instrumentos e ferramentas unidos a este, que expressam uma intenção diferente da razão" (FLUSSER, 2014a, p. 249-254). Mas o que seria a expressão de "uma intenção diferente da razão"? O caminho percorrido por Flusser para chegar a essa afirmação parte da tentativa de definição do termo "sentimentalidade" [ou sua prima alemã, *Gestimmtheit*]:

Devo dizer que "sentimentalidade" é a representação simbólica dos sentimentos através dos gestos, e nesse sentido a expressão é a articulação dos sentimentos. Resumindo: devo tentar manter que os sentimentos (o que quer que esta palavra signifique), podem manifestar-se através de uma variedade de movimentos, mas o que expressa e articula "sentimentalidade" é a maneira com a qual são representados. [...] E no que diz respeito ao termo "sentimento", eu posso não conhecer o seu significado, mas eu sei que ele significa algo diferente da "razão". E já que eu sei aproximadamente o que significa "razão", esse entendimento negativo do "sentimento" é o suficiente. Portanto, posso dar continuidade na consideração da sentimentalidade como sentimentos gesticulados (FLUSSER, 1975, pp. 4-5, grifo nosso).

Se seguirmos as ponderações de Flusser, podemos argumentar que a "sentimentalidade" [esta "representação simbólica dos sentimentos através dos gestos"] é da ordem da forma, da estética. Pois se a expressão dos sentimentos pode se dar através de movimentos dos mais variados, é na maneira com a qual eles se apresentam que reside sua potência em expressar aquilo que não pertence à razão. Aquilo que não passa por uma interpretação racional. Aquilo que é compreendido pelos sentidos. Não estaríamos aqui, indiretamente, delineando os elementos constituintes do cinema? Parece-nos natural pensar o cinema como uma expressão emancipada da razão. O que não seria nenhuma novidade, pois isso vale para as artes como um todo [como aponta o próprio Flusser]. Porém, para além de seu apartamento da razão, temos a articulação de sentimentos através de sua expressão. Como pensar a expressão dos sentimentos

do [e no] cinema? Através de quais dispositivos ela se manifesta?⁹⁷ Poderíamos tomar emprestado a inconclusa definição de gesto de Flusser e nela fazer uma rápida [talvez leviana] adaptação: "*o cinema pode ser compreendido como movimentos do corpo, e/ou dos instrumentos e ferramentas unidos a este, que expressam uma intenção diferente da razão*". Assim sendo, a operação dos corpos humanos - obrigatoriamente vinculados e processados por inúmeros artefatos -, concebem os gestos cinematográficos. Sua expressão se dará sempre pela articulação entre imagens, movimentos e sons e será fruto de uma infinidade de gestos individuais combinados. Cada gesto [do ator, da câmera, da direção, do cenário, do clima etc.] na composição de um plano guardaria em si sua natureza: a *sentimentalidade*, isto é, a potência do afeto, do estado de presença, da disposição, da concordância e da afinação do encontro estético. Pensemos o cinema, então, como um conjunto de gestos afinados. Gestos estes que comportam questões de várias ordens. Umas, estritamente humanas [imagens p. 99]:

Tento fazer esse roteiro de forma a me convencer de que se pode rodá-lo como está, que se pode quase obter um filme seguindo a decupagem⁹⁸ plano a plano. Feito isso eu me lanço na produção.

Ocorre então um fenômeno terrível: quando estou na presença dos atores, diante dos cenários, descubro que tudo o que fiz e escrevi não vale nada; descubro que aquela resposta que me parecia cheia de vida não significa mais nada quando é enunciada por um ator que lhe imprime sua própria personalidade; *descubro que sou obrigado, na realidade, a conjugar minha própria personalidade com a personalidade do ator* (RENOIR, 1990, p. 260, grifo nosso).

⁹⁷ Investigaremos essas questões junto ao pensamento sobre o corpo-câmera e sobre as materialidades do cinema.

⁹⁸ Para alguns leitores esta nota que aqui se apresenta será desnecessária, já que se trata da explanação de um termo corriqueiro nos estudos do cinema. Mesmo assim, gostaríamos de traçar um pequeno comentário, visto que a palavra decupagem é utilizada de dois modos razoavelmente distintos dentro do universo audiovisual. Decupagem é uma derivação direta do verbo francês *découper* que significa recortar, ou mais especificamente: recortar dando forma. No cinema ela é tida como a ação de transformar um roteiro em sugestões de imagens/planos. Um roteiro decupado seria assim aquele que foi pensado de acordo com as possibilidades da criação cinematográfica, com o orçamento e com a equipe. Ele deve ser realizado antes das filmagens. O roteiro decupado (que pode ou não ser desenhado no chamado *storyboard*) passa por uma análise técnica onde estarão listadas todas as necessidades práticas para a concretização de cada plano e servirá de guia para todos os envolvidos. É esta a acepção utilizada por Jean Renoir na citação acima. No entanto, no mundo do jornalismo [e da televisão] esta palavra - também é de uso frequente - significa algo substancialmente diferente. Decupagem neste domínio é a escolha dos planos a serem utilizados na edição final de um programa, reportagem etc. O ato de assistir a todo o material gravado e escolher os melhores momentos para esta ou aquela emissão é chamado decupagem. Portanto, na televisão a decupagem é um ato de edição, sem a menor influência sobre o planejamento da produção, pois ocorre, necessariamente, após as gravações. No cinema a decupagem é um ato intelectual de criação. É ali que se pensa a primeira forma do filme. É neste momento que as palavras do roteiro começam a se transformar em imagens através da inventividade de seus realizadores.



Jean Renoir e Jean Bourgoïn [câmera]
A Marselhesa, 1937 [acima]
fonte: fdtimes.com

French cancan, 1954 [abaixo]
Jean Renoir e Françoise Arnoul
fonte: CCBRRJ



A declaração de Jean Renoir (1894 - 1979) mostra com clareza a suavidade, ou mais bem, a necessária maleabilidade do ato cinematográfico [pelo menos para ele]. O embate entre a ideia no papel e a ideia encarnada apresenta enormes desafios. Toda concepção de um personagem, por exemplo, precisa encontrar um corpo, uma voz, um figurino, um cenário, uma maneira de ser enquadrado, iluminado etc. Renoir, a seu modo, "amou seus personagens como poucos [...]. Entre os atores e as cenas, sempre escolheria os primeiros [...]. Não há ajuste ou adequação perfeitas entre imagem, ação e mundo. A vida lá fora é sempre maior" (BEZERRA, 2017, p. 8). Para ele, tanto o corpo do ator [acompanhado de suas ideias, seus trejeitos, sua formação etc.] quanto sua própria concepção [também escoltada por suas idiossincrasias] irão, ao longo dos ensaios e das filmagens, descobrir e modelar os gestos do filme. Cada cineasta descobrirá sua própria capacidade de moldar-se [ou não] à realidade imposta desta ou daquela obra. É através do conjunto de pequenos encontros humanos [talvez não tão pequenos assim, se pensarmos no encontro entre Jean Renoir e Coco Chanel - quem assina o figurino de *A regra do Jogo (La règle du jeu, 1939)*] que o filme vai sendo forjado. Desse modo, poderíamos pensar o cinema também como um jogo constante entre a ideia e a concretização da mesma, entre a intuição e a razão, entre o planejamento e o imprevisto⁹⁹. Um jogo cujas regras são aprimoradas a cada movimento dos jogadores envolvidos. Ou, como sugerido por Renoir, uma conjugação de personalidades. Talvez a comunhão entre profissionais não seja verdadeira, nem possível, para todas as produções cinematográficas, contudo, queremos crer, que ela favorece o surgimento das grandes obras [imagens p. 101].

Os ensaios fluem, reina uma alegria serena. Nossa criatividade dança. Além disso, Anna Asp¹⁰⁰ nos brindou com uma decoração estimulante e Sven Nykvist posicionou a luz com uma intuição fora do comum que é sua marca genuína [...]. Perguntado sobre o que faz, ele aponta algumas regras básicas e simples [...]. Se por algum motivo se sente inquieto, pressionado ou se está de mau humor, sai tudo errado e ele tem que começar tudo de novo. Em nossa parceria, estamos sempre confiantes e totalmente seguros [...]. Há uma satisfação sensual em trabalhar em íntima cooperação com pessoas fortes, independentes e criativas: atores, assistentes, eletricitas, diretores de produção, encarregados de acessórios, maquiadores, costureiros, todas essas personalidades que povoam o dia a dia e que o fazem suportável (BERGMAN, 2013, p. 77-78).

⁹⁹ O que, sem dúvida, é comum às Artes como um todo.

¹⁰⁰ Diretora de arte de *Fanny & Alexander* (Bergman, 1982). Faz parte de sua requintada filmografia, para além de sua parceria com Bergman, obras como *O sacrifício* (Tarkovski, 1986), *As melhores intenções* (Bille August, 1992) etc.

Set de filmagem de *Fanny e Alexander*, 1982
Sven Nykvist, Igmarr Bergman,
Bertil Guve, Pernilla Allwin, Ewa Fröling
fontes: royalbooks.com; gramunion.com e *Null, Reuters*



Em muitos momentos de sua autobiografia, Ingmar Bergman (1918 - 2007) expõe não apenas sua maneira de pensar e criar, mas, principalmente, seu afeto pelos seres com os quais compartilhou a realização de suas obras. Estão presentes em suas páginas atores, produtores, amigos, amores, paisagens, sonhos. A permeabilidade entre obra e vida parece ser regida pela emoção e suas parcerias de trabalho são os alicerces de sua criação. Quanto à direção de fotografia de seus filmes, não é sempre que encontramos exemplos no cinema de associação tão fiel e duradoura como a do cineasta com seu fotógrafo, Sven Nykvist (1922 - 2006). A conjugação [para estarmos novamente em sintonia com Renoir] destes dois grandes artistas, em mais de vinte títulos e por mais de trinta anos, estabelece um dos ricos capítulos da cinematografia mundial. As razões para que haja uma conexão firme e fecunda entre certos indivíduos pode permanecer um mistério, no entanto, há questões sutis que alimentam a criação cinematográfica e para as quais alguns cineastas estão particularmente atentos: "Sven e eu víamos as coisas do mesmo modo, pensávamos as coisas do mesmo modo. Nosso sentimento pela luz era o mesmo. Nós tínhamos os mesmos princípios morais sobre as posições de câmera etc."¹⁰¹ (BERGMAN in *Light Keeps me Company*, 2000). Ter ideias semelhantes pode não ser uma prioridade em todas as equipes que se formam, talvez nem seja uma questão relevante para boa parte delas. Entretanto, o que queremos colocar em evidência - a partir da declaração de Bergman - é seu reconhecimento de que a câmera é um instrumento de regência dos preceitos morais dos indivíduos e de que seu posicionamento reflete muito mais do que uma mera opção estética. Ela é, acima de tudo, um dispositivo ético. E como dispositivo ético, a câmera [e por consequência, seus posicionamentos, seus movimentos, sua exposição etc.] possui a capacidade de materializar os compromissos morais de cada projeto, de cada agrupamento humano designado para este fim. Talvez aqui esteja uma das chaves para parcerias frutíferas e duradouras e para filmes da envergadura de *Fanny & Alexander* (1982) [objeto da citação acima]. Para que a criatividade dance com alegria, como dito por Bergman, todos precisam ter a certeza de que estão ouvindo a mesma música silenciosa. De que podem rodopiar cegamente entre os corpos de uma equipe confiável e em sintonia. E mesmo que não tenham as mesmas opiniões, os mesmos desejos estéticos, compartilham de princípios humanos semelhantes. Sendo assim, cada gesto individual, cada pirueta estará afinada com o gesto final do filme. Não somos ingênuos de pensar que essa é a fórmula de um bom filme, isso não existe. No entanto, temos convicção [e provas] de que os momentos de afinação, concordância, confiança e entrega

¹⁰¹ Depoimento de Bergman após a morte de Sven Nykvist presente no documentário *Light Keeps me Company* (*Ljuset håller mig sällskap*, 2000) dirigido pelo filho do fotógrafo, Carl-Gustav Nykvist.

entre os membros de uma equipe aumentam o potencial criativo individual e coletivo. O gesto cinematográfico é desta natureza.

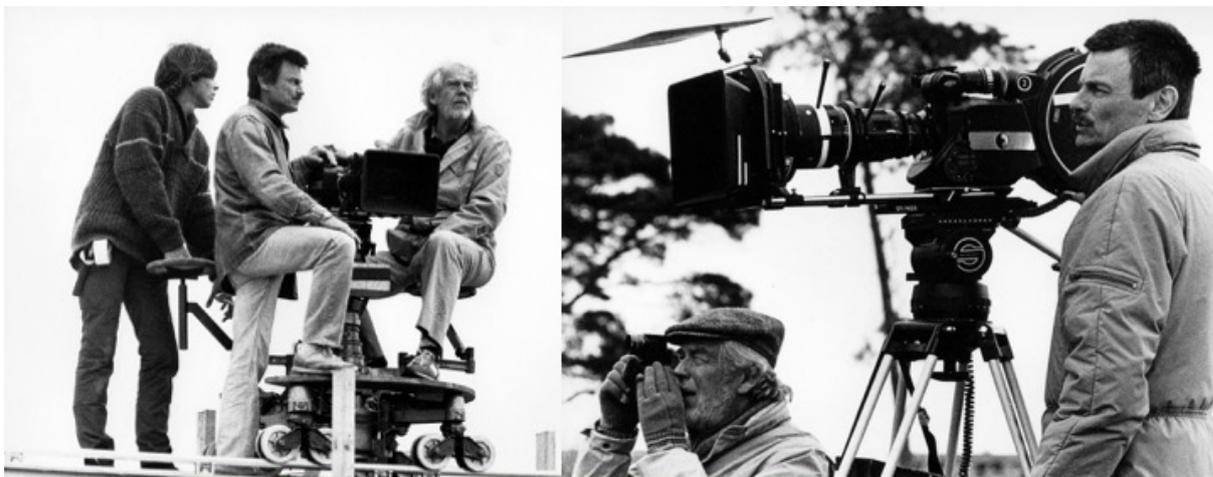
Em qualquer filmagem, os aspectos irremediavelmente humanos estarão presentes e imprimirão a oscilação de sua vulnerabilidade, como narrado por Nykvist em uma entrevista durante as filmagens de *Fanny & Alexander*¹⁰². O fotógrafo - através de uma pequena comparação entre o seu trabalho nos Estados Unidos e na Suécia - nos coloca um novo aspecto a ser pensado dentro da complexa configuração do gesto cinematográfico: a íntima relação entre o corpo humano e sua performance técnica. Em defesa de um horário de trabalho justo, Nykvist comenta como o copião revela o cansaço de longas horas de filmagem. Pois, a partir de um certo horário - para ele, a partir das quatro horas da tarde -, seus negativos são superexpostos. Refletindo na película uma incontornável reação física que faz com que a vista compense seu déficit de sensibilidade gerado pela fadiga¹⁰³. Essa estratégia orgânica de defesa, muito útil para o dia a dia, acaba por influenciar o julgamento do mais experiente diretor de fotografia, mesmo que este esteja equipado com aparelhos precisos de aferição da luz. O conjunto máquina-homem, dentro dos domínios da cinematografia, trabalha como se fosse um único corpo. Não apenas a câmera e seu operador - que disfrutam de grande intimidade -, mas todos os diretamente envolvidos na filmagem. Esse agrupamento ocasional formado por instrumentos técnicos e humanos ["por movimentos do corpo, e/ou dos instrumentos e ferramentas unidos a este e que expressam uma intenção diferente da razão"] tem suas peculiaridades. Um clássico e conhecido exemplo se dá também com Nykvist em sua única parceria com Andrei Tarkovski (1932 - 1986) em seu último filme, *O sacrifício* (*Offret*, 1986) [imagens pp. 105 e 107]:

Não tivemos problemas técnicos ou de qualquer outro tipo durante a filmagem, até um momento, perto do final, quando todos os nossos esforços pareciam prestes a resultar em nada. De repente, na cena em que Alexander põe fogo à casa - uma tomada única com seis minutos e meio de duração [montagem final] - a câmera quebrou. Só fomos perceber isso quando a construção já estava totalmente em chamas, ardendo até o fim diante de nossos olhos. Não pudemos apagar o fogo, nem pudemos fazer uma única tomada; quatro meses de trabalho árduo e dispendioso por nada. Então, numa questão de dias, construiu-se uma nova casa, idêntica à primeira. Parecia um milagre, e isso prova o que as pessoas são capazes de fazer quando movidas pela convicção - e não somente as pessoas, mas os próprios produtores, os super-

¹⁰² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t0OrVy_U-ek, último acesso em fevereiro de 2018.

¹⁰³ Para além do cansaço muscular dos olhos, temos o esgotamento químico de nossa visão. Tanto os cones quanto os bastonetes possuem substâncias proteicas [iodopsinas e rodopsinas, respectivamente] que absorvem a luz e que são responsáveis pela nossa percepção dos diferentes comprimentos de onda feita através da fototransdução [transformação de energia luminosa em sinais elétricos biologicamente reconhecíveis, que se processa no segmento externo dos cones e bastonetes]. Para que o sistema funcione em sua máxima acuidade, os elementos químicos presentes nos sensores precisam ser renovados e isso ocorre com maior eficácia no escuro. Portanto, longas horas de trabalho na dependência da visão, pode ocasionar imprecisões fisiológicas não conscientes.

homens. Ao filmarmos essa cena pela segunda vez ficamos muito apreensivos, até que ambas as câmeras foram desligadas - uma pelo assistente de câmera, a outra pelo profundamente ansioso Sven Nykvist, aquele brilhante mestre da iluminação. Então relaxamos; quase todos nós chorávamos como crianças, e, quando nos abraçamos, percebi como era íntimo e indissolúvel o laço que unia nossa equipe (TARKOVSKI, 1990, p. 271).



Set de filmagem de
O sacrifício, 1986
 Sven Nykvist e Andrei Tarkovski
 fonte: tarkovsky.net.ru

próxima página:
 à esquerda: *travelling* duplo
 à direita: primeira filmagem





Imaginemos uma equipe preparada para uma tomada única em longo *travelling* de uma casa de dois pisos [e de tamanho real] sendo inteiramente consumida em chamas. Como estariam os ânimos dos construtores da casa? Dos responsáveis pelo ateamento do fogo vindos da Inglaterra especialmente para executar esta tarefa? As chamas começariam por onde havia sido planejado? Seriam elas afoitas ou preguiçosas? Elas cumpririam seu papel dentro dos oito minutos e dez segundos de negativo¹⁰⁴? Se movimentariam com graça para os olhos da câmera? Estaria o vento a favor da segurança da equipe e dos equipamentos? Como deveria estar o humor de todos que por ali haviam trabalhado por tantos meses? Dos atores que, independente de qualquer desconforto ou temor, ocuparam-se em executar com primazia suas partes na *mise-en-scène*. Do maquinista que montou cem metros de trilhos por onde a câmera faria seu vai-e-vem. Do operador do *travelling* com as inevitáveis acelerações e freadas suavemente sustentadas por seus braços. Do assistente de câmera que carregou o negativo no chassi e ficaria atento às mínimas oscilações da câmera. Do operador que a ligou e que, ao longo do movimento, sentiu seu mecanismo titubear. Não, não podemos subestimar a força da convergência dessas apreensões. Nem em situações de êxito, como na extraordinária segunda chance que tiveram, nem no fiasco da primeira investida. Segundo Nykvist, "aproximadamente no meio da tomada, meu assistente grita: 'Sven, a câmera está perdendo velocidade! Estamos a vinte..., agora a dezesseis quadros por segundo! O que devemos fazer?' " (NYKVIST, 1997)¹⁰⁵. Sem que ninguém percebesse [pois todos estavam vidrados nas labaredas], a câmera - que se recusou a manter seu ritmo de vinte quatro quadros por segundo - foi substituída por outra, que aguardava no meio do trajeto pronta para ser usada em caso de qualquer eventualidade. Mesmo com este diligente planejamento de emergência, a longa e intensa tomada ficou comprometida, fazendo com que não fossem medidos esforços para que o cenário fosse reconstruído e para transformar a tão sonhada cena em realidade. Na segunda tentativa, foram montados dois longos trilhos, um ligeiramente acima do outro. Para cada um deles uma câmera, um rolo de mil pés de negativo, um operador e um maquinista. O conjunto câmera-corpo¹⁰⁶, ou melhor, câmera-corpos foi duplicado e com a logística dobrada, talvez os ânimos [das pessoas e das câmeras]

¹⁰⁴ Tempo descrito por Sven Nykvist (1997), excerto (pp. 181-188) traduzido para o inglês disponível em <https://cinephiliabeyond.org/documentary-sven-nykvists-lighting->, último acesso em fevereiro de 2018.

¹⁰⁵ Original inglês: "but primarily due to the fact that he first and foremost wanted to communicate emotions, moods, atmosphere. By images, not by words. He wanted to impart a soul to objects and nature. Here he actually went further than Bergman ever did".

¹⁰⁶ Conceito a ser explorado no próximo capítulo.

pudessem encontrar algum conforto racional num momento cinematográfico forçosamente emocional¹⁰⁷.

Se nos estendemos nos dois exemplos de Sven Nykvist [seu cansaço visual e a câmera temperamental de *O sacrifício*] foi para despertar a atenção para um traço nem sempre visível do gesto cinematográfico. Seu indissolúvel hibridismo. É claro que poderíamos enumerar uma série de razões técnicas para que uma câmera deixasse de rodar aos vinte quatro quadros por segundo, ou mesmo julgar a sobre-exposição como um vacilo de atenção ao fotômetro. Ambas respostas nos levariam a um caminho provavelmente útil se tivéssemos como missão não repetir os mesmos erros. Contudo, essa alternativa não comportaria um dos aspectos mais relevantes da criação: o imponderável. Trazer para uma tese o pensamento sobre algo que não se pode avaliar, não se pode prever, não se pode medir, pode se tornar uma tarefa espinhosa e, quiçá, fadada ao fracasso. Apesar dessa suspeita, cremos ser necessário pensar o ato cinematográfico para além dos seus componentes explícitos e imediatos. Como explicar, por exemplo, que uma pessoa com pavor de alturas, ao empunhar uma câmera com metade de seu corpo para fora de um helicóptero, é tomada por uma súbita coragem e filma como se estivesse no mais sólido solo?¹⁰⁸ Algo acontece quando colocamos o olho no visor. Algo da ordem do mistério, algo que [novamente] não pode ser apreendido pela razão.

¹⁰⁷ Trechos deste momento único do cinema foram registrados por Chris Marker em julho de 1985 e fazem parte de seu filme *Um dia na vida de Andrei Arsenevitch*, (*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 2000, *Icarus Films*), uma delicada homenagem feita ao cineasta russo para a série televisiva francesa *Cinéastes de notre temps*.

¹⁰⁸ Sensação compartilhada entre muitos operadores de câmera.

2. Corpo-câmera

"O artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulação, de focalização"¹⁰⁹

(Paul Valéry)

2.1 o enigma da visibilidade

A composição da imagem cinematográfica, nos seus mais diversos suportes, usos e proposições estéticas, pressupõe uma série de tomadas de decisão, tanto em sua concepção quanto no ato de sua realização. Medidas de naturezas muito distintas lhe são impostas, todas baseadas em possibilidades técnicas, em questões orçamentárias, em afinidade profissional etc. Dentro dos limites de cada produção, a realização de um filme operará entre fronteiras concretas de elementos materiais tais como cenários, atores, refletores ou câmeras e caminhos abstratos como memória, ideia, sonho, desejo. A imagem no cinema aglutinará, necessariamente, esses componentes. Por vezes, seu lado concreto estará mais aparente, por outras, será seu modo sutil de desvelar emoções que brotará com mais força de seus fotogramas. Em todas as suas maneiras de apresentar-se à percepção, ela se expressará através de recursos físicos. E é a combinação desses recursos que criará as diferentes sensações. Podemos escolher, por exemplo, um certo ritmo de movimentação da câmera, um tipo de tecido especial para as cortinas do cenário, uma qualidade de luz específica vinda de uma janela, uma maquiagem particular para o rosto de uma atriz para uma determinada cena de um filme. A associação dessas peças concretas criará as diferentes possibilidades de um mosaico sensível capaz de tocar o espectador. A diferença do toque visual entre as dobras de uma cortina de um pesado veludo bordô à luz de um entardecer e um amanhecer visto através de uma janela vestida com *voile* branco é gritante. Se somarmos a isso, o contraste entre um movimento brusco da câmera e um lento *travelling*, podemos começar a pensar quais seriam essas peças concretas que formam um filme. O arranjo desses fragmentos criará diferentes sensações, pois todo plano filmado abriga texturas, volumes, matizes, contornos, tons, densidade, velocidade, repouso, dentre tantos outros elementos discerníveis em sua matéria. Sendo assim, a imagem cinematográfica encerra em seu corpo

¹⁰⁹ VALÉRY, 2012, p. 66.

potencialidades de ação sobre outros corpos. Sua estrutura é, obrigatoriamente, multifacetária e qualquer alteração sofrida por uma de suas variáveis afetará as demais, recompondo uma outra organização com distintas possibilidades. O corpo da imagem do cinema é composto por muitos outros corpos e forma esse complexo organismo onde a reciprocidade entre as partes age como um abrigo [com ares de esconderijo dada sua abstração] de sua força.

Essa intercorporeidade¹¹⁰, a nosso ver, é uma das chaves da criação e, para que a realização cinematográfica ocorra, há que se delinear uma ponte entre componentes físicos e desejos intangíveis, entre ideia e matéria, entre visualidades e invisibilidades. A partir de que parâmetros podemos pensar este vínculo, esta conexão? Poderíamos concentrar nossos esforços no domínio técnico sobre os meios de reprodução da imagem, o que, sem dúvida, cobriria parte da questão. No entanto, ao trilhar apenas este caminho, talvez nos falte a oportunidade de levantar algumas questões que se farão úteis às proposições desta tese que é, justamente, encontrar os elos entre a potência da imagem e sua fisicalidade¹¹¹. Reconhecendo a materialidade como um dos componentes essenciais dessa potência presente na imagem cinematográfica, desejamos sugerir que é na conjugação das imagens visíveis e in-visíveis - na alquimia que busca criar as camadas que compõem o fotograma e esculpem seu corpo físico - que reside os estímulos à percepção capazes de criar novas atmosferas entre a matéria fílmica e os corpos que por ela são tocados.

A análise do corpo da imagem cinematográfica pede uma abordagem interdisciplinar pois, tendo na fotografia o modo operante de sua constituição física, percorre caminhos entre os mais variados saberes. Como abarcar elementos tão díspares quanto a luz, a prata, o pixel, a codificação digital, o movimento, o mecanismo da câmera, as cores, as expressões humanas etc., sem perder a compreensão de que são partes constituintes da integridade do corpo fílmico? Sentimos a necessidade, portanto, de buscar modelos de pensamento que se concentram em observar as conexões entre as partes de certos fenômenos. Não apenas as ligações entre a matéria fílmica concreta e seus procedimentos técnicos, mas também os liames humanos de toda a orquestração de uma filmagem. Numa aproximação inicial à elaboração dos possíveis vínculos entre esses diversos aspectos dentro do campo cinematográfico, pedimos o auxílio a

¹¹⁰ Termo cunhado por Merleau-Ponty (1991) a ser retomado adiante. Nos textos publicados em português temos duas traduções diferentes para o mesmo termo: intercorporeidade e intercorporeidade. Adotamos o segundo e mantivemos o primeiro quando presente numa citação direta dessa versão.

¹¹¹ O termo *fisicalidade* consta de alguns dicionários *online* não ortodoxos e é utilizado com frequência em textos acadêmicos. No entanto, gostaríamos de salientar que, por tratar-se de uma tradução direta do inglês, o termo *fisicalidade* parece encerrar um significado mais amplo e menos fragmentado do que a tradução literal "aspectos físicos". Devido a esse fator, optamos por manter o neologismo e replicá-lo ao longo do trabalho.

dois pensadores, Gregory Bateson (1904 - 1980) e Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961). Em medidas, abordagens e interesses distintos, ambos operam na investigação sobre as correlações entre os seres e as coisas. Enquanto o primeiro busca nos mais diversos campos do conhecimento [antropologia, cibernética, anti-psiquiatria, comunicação, biologia etc.¹¹²] “o que poderia haver em nossa percepção que não nos permite observar as delicadas interdependências de um sistema ecológico que formam sua integridade?”¹¹³ O segundo, ao longo de sua trajetória pela fenomenologia, propõe a dissolução da barreira entre o sujeito e o objeto, entre o corpo e seu entorno, entre a ação e a passividade e constrói sua filosofia dentro do entendimento de que esses polos seriam partes constituintes de um mesmo fenômeno, um o avesso do outro: “tanto as coisas passam em nós como nós dentro das coisas” (MERLEAU-PONTY in DUPOND, 2010, p. 14). Em vista disso, emprestaremos de Bateson suas descrições múltiplas e sua inquietude pela “estrutura que liga”¹¹⁴ os seres (BATESON, 2002, p. 7). E, com Merleau-Ponty, transitaremos no “vínculo secreto entre as coisas” (MERLEAU-PONTY, 2012), nesse tecido conjuntivo que permeia a tudo e a todos. Precavemos o leitor de que não nos cabe efetuar um cotejo completo entre a fenomenologia deste e a epistemologia daquele, o que nos compete é selecionar alguns pontos de intersecção [propostos por nós] que possam amparar nosso caminho. Deste modo, concentraremos nossa atenção nas questões, levantadas por ambos, que de alguma maneira dialogam com os objetivos dessa tese. Uma delas, sem sombra de dúvidas é a percepção, mais precisamente, a percepção através de um dos sentidos mais evidentes para o cinema: a visão.

Digamos que a verdade significaria uma correspondência precisa entre nossa descrição e o que descrevemos ou entre nossa rede total de abstrações e deduções e certo entendimento total do mundo externo. Verdade neste sentido não seria alcançável. E mesmo se ignorarmos os obstáculos da codificação, as circunstâncias nas quais nossas descrições serão em palavras ou figuras, salvo o que for descrito em *carne e osso*¹¹⁵ e ação -

¹¹² Gregory Bateson foi também fotógrafo e cineasta, durante as pesquisas dedicadas ao caráter balinês, em parceria com Margaret Mead (1901 - 1978), na constituição do que viria mais tarde a ser conhecido como Antropologia Visual. Como resultado desta união estão mais de 7.000 metros de película 16mm e o livro *Balinese Character - A Photographic Analysis*, publicado em 1942, com 100 pranchas de imagens compostas por 759 fotografias resultantes da triagem de mais de 25.000 negativos.

¹¹³ Original inglês: “*And he asked the question: 'what is there about our way of perceiving that makes us not see the delicate interdependencies in an ecological system that give its integrity'. We don't see them and therefore we break them*”. Depoimento de Mary Catherine Bateson no filme *An Ecology of Mind, the Gregory Bateson Documentary*, de sua neta Nora Bateson, 2010. Disponível em <http://www.anecologyofmind.com> - último acesso em fevereiro de 2018.

¹¹⁴ Original inglês: “*I offer you the phrase the pattern which connects as a synonym, another possible title for this book*”.

¹¹⁵ Aqui a expressão *flesh and blood* (carne e sangue, literalmente) se perde, pois tem um significado mais amplo que denota a própria natureza humana. A expressão que mais se assemelha em português seria em carne e osso.

mesmo desconsiderando as barreiras da tradução, nunca seremos capazes de reivindicar o conhecimento final sobre o que quer que seja¹¹⁶ (BATESON, 2002, p. 26, grifo nosso).

A todo momento Bateson nos chama a atenção para o “como” das coisas. Um olhar especial ao processo e não à razão ou ao fim e ao porquê. Seu próprio conceito de epistemologia: “o estudo de como organismos particulares ou agregados de organismos, sabem, pensam e decidem”¹¹⁷ (BATESON, 2002, p. 212) denota seu foco de atenção. Como usamos nossas linguagens, as palavras, por exemplo. Seus textos são repletos de trocadilhos: a ciência prova¹¹⁸ (*probe*) mas não prova (*prove*), às vezes aperfeiçoa (*improves*), outras refuta (*disproves*); e nos faz sentir a pequenez da tradução diante da amplitude dos conceitos, além de nos atentar às sutilezas do signo e suas interpretações. Ao trazer o termo “*carne e osso*” como único veículo possível de aproximação ao “entendimento total do mundo externo” reitera que “não somente os processos da percepção visual são inacessíveis à consciência, mas também, que é impossível construir em palavras qualquer descrição aceitável do que deve acontecer no simples ato da visão. Para aquilo que não é consciente, a linguagem não fornece modos de expressão”¹¹⁹ (BATESON, 2002, p. 30). Se para, Jacques Aumont, não há imagem sem percepção [pois esta é arbitrária, inventada, plenamente cultural (AUMONT, 1993 p. 72)], ousamos refletir sobre o inverso de tal ordem [com o auxílio de Bateson] indagando se haveria percepção sem imagem. Segundo o pesquisador, nosso cérebro constrói as imagens que pensamos que percebemos, portanto para ele, toda percepção tem características imagéticas. Bateson nos fornece um exemplo banal que ilustra seu pensamento: “quando alguém pisa em meu pé, o que experimento não é a pisada no meu pé, mas minha imagem da pisada reconstruída por relatos neurais que chegam ao meu cérebro pouco depois que o outro pé pousou no meu”¹²⁰ (BATESON, 2002, p.

¹¹⁶ Original inglês: “Let say that truth would mean a precise correspondence between our description and what we describe or between our total network of abstractions and deductions and some total understanding of the outside world. Truth in this sense is not obtainable. And even if we ignore the barriers of coding, the circumstance that our description will be in words or figures or pictures but that what we describe is going to be in flesh and blood and action - even disregarding that hurdle of translation, we shall never be able to claim final knowledge of anything whatsoever.”

¹¹⁷ Original inglês: “A branch of science combined with a branch of philosophy. As science, epistemology is the study of how particular organisms or aggregates of organisms know, think, and decide. As philosophy, epistemology is the study of the necessary limits and other characteristics of the processes of knowing thinking and deciding”.

¹¹⁸ Aqui a palavra provar tem o sentido de investigar, experimentar (*probe*).

¹¹⁹ Original inglês: “I observe not only that the processes of visual perception are inaccessible to consciousness but also that is impossible to construct in words any acceptable description of what must happen in the simplest act of seeing. For that which is not conscious, the language provides no means of expression.”

¹²⁰ Original inglês: “When somebody steps on my toe, what I experience is, not his stepping on my toe, but my image of his stepping on my toe reconstructed from neural reports reaching my brain somewhat after his foot has landed on mine.”

28). Deste modo, para Bateson, a imagem parece ser o veículo da percepção por excelência. Ou, pelo menos, o que a sua [nossa] desprovida consciência consegue elaborar na frustrante tentativa de descrição das sensações de uma pisada no pé. Portanto, ao acompanharmos seu pensamento, a imagem [ou uma sequência delas como no cinema] seria a alavanca com a qual são abertas as portas da percepção, a chave da "descrição em carne e osso". Sendo assim, adentrando o universo da percepção da imagem [através da visão] nos depararemos com elementos inacessíveis ao intelecto ou à consciência do sujeito. Outras formas de conhecimento [menos racionais e mais carnis] se farão necessárias para que tenhamos um entendimento, mesmo que exclusivamente corporal, sobre o fenômeno. Deixemos repousar um pouco as imagens abstratas [relatos neurais] tal qual propostas por Bateson e continuemos nosso percurso na inspirada companhia do filósofo francês quando este reflete sobre a pintura:

De *Lascaux* até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade. [...] O mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo, no entanto, apenas parcial. A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ter *à distância*, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela. Quando o jovem Berenson¹²¹ falava, a propósito da pintura italiana, de uma evocação dos valores táteis, ele não podia estar mais enganado: a pintura não evoca nada, e especialmente não evoca o tátil. Ela faz algo completamente distinto, quase o inverso: dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de "sentido muscular" para ter a voluminosidade¹²² do mundo. Essa visão devoradora, para além dos "dados visuais", dá acesso a uma textura do ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa (MERLEAU-PONTY, 2013, pp. 23-24).

Mantendo a devida deferência pela incontestável distância entre a pintura e o cinema, cremos, ainda assim, ser possível transpor diretamente as palavras de Merleau-Ponty para o universo da arte cinematográfica, visto que ambas se fiam na visão como um portal de ingresso a dimensões intangíveis. O "enigma da visibilidade" está presente em todas as artes que, de algum modo, privilegiam a visualidade de seus elementos. Cada uma delas apresentará suas características específicas e, para o cinema, essas particularidades visuais se somam aos estímulos dos movimentos inerentes à própria imagem cinematográfica. E, também, aos movimentos propositadamente pensados, como os executados pelos deslocamentos da câmera,

¹²¹ Bernard Berenson (1865 - 1959) foi um historiador da arte estadunidense autor de vários livros sobre a pintura renascentista. Seu trabalho mais conhecido é *Venetian Painters of the Renaissance* (1894).

¹²² Apesar de não constar dos dicionários ortodoxos da língua portuguesa, mantivemos o termo utilizado nessa tradução [feita por Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira] por considerá-lo preciso. Portanto, ao longo do texto, o leitor encontrará "voluminosidade" em diversas oportunidades.

dos atores, das luzes etc. O que, a nosso ver, faz com que tenhamos não apenas acesso à "voluminidade do mundo" mas também às camadas insondáveis do tempo. Ampliando sobremaneira "a existência visível ao que a visão profana crê invisível" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 24).

Para alguns pesquisadores do cinema, essa potência visual e cinética [lembrando que no cinema o movimento é "tão-somente visível" como dito por Merleau-Ponty sobre a pintura] já se encontrava, igualmente, em Lascaux. Não são poucas as pesquisas que aproximam as pinturas parietais à arte cinematográfica. Os estudos dos chamados pré-cinemas - detalhados por Arlindo Machado em seu livro *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997) e por Marc Azema em *A pré-história do cinema: origens paleolíticas da narração gráfica e do cinematógrafo* (*La préhistoire du cinéma: origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, 2011), nos fazem crer que o desejo pelo cinema, que o fascínio pela imagem em movimento é, desde sempre, inseparável da humanidade¹²³. E mesmo que possamos desconfiar de que haja certo exagero em algumas hipóteses apresentadas, não podemos nos furtar de reconhecer, por exemplo, que as imagens tridimensionais apresentadas no documentário *A caverna dos sonhos esquecidos* (*The Cave of Forgotten Dreams*, 2010) de Werner Herzog, nos toca de modo pungente. Sob a eloquente voz do cineasta fazemos uma viagem no tempo. E, através de uma suposta reconstituição de uma "sessão de cinema" de nossos antepassados, presenciamos a força indelével, e por que não dizer mítica, da visibilidade. Ao observarmos os relevos das rochas pintadas da caverna de Chauvet que são iluminados por um refletor em lento movimento, ouvimos: "Para esses pintores paleolíticos, a interação da luz e das sombras de suas tochas devia ter essa aparência. Para eles talvez, os animais parecessem estar em movimento, vivos. Devemos atentar para o fato de que o artista pintou este bisão com oito pernas, sugerindo movimento, numa quase forma de proto-cinema¹²⁴" (HERZOG, *A caverna dos sonhos esquecidos*, 2010).

¹²³ Para um maior aprofundamento sobre questão recomendamos: WACHTEL, Edward. *The first Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art* in Leonardo n. 2 San Francisco, 1993, v. 26 e LÉGLISE, Paul *Une œuvre de pré-cinéma, l'Énéide: essai d'analyse filmique du premier chant*. Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1958.

¹²⁴ Original inglês: "For these Paleolithic painters, play of light and shadow from their torches could possibly have looked something like this. For them, the animals perhaps appear moving, living. We should note that the artist painted this bison with eight legs, suggesting movement, almost a form of proto cinema."



O dispositivo cinematográfico [tal qual consolidado por Jean-Louis Baudry em seu artigo "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" escrito em 1970 (XAVIER, 1983, p. 383-399) aprofundado, posteriormente, em "Dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de realidade (1975), ambos publicados em seu livro *L'effet cinéma* (1975)] guarda equivalências à experiência de Herzog no que toca ao ambiente proporcionado por uma caverna. Todavia, enquanto que para o cinema [como concebido tradicionalmente] essa atmosfera estaria mais próxima à da caverna do mito de Platão: uma sala escura; uma projeção luminosa de origem desconhecida e com imagens inalcançáveis; uma tela única, imaculada e distante; um espectador imóvel e passivo. Em Chauvet [ou Lascaux], esses parâmetros não se aplicam. Não há uma imagem a ser projetada, ela está ali decomposta e pode ser, literalmente, tocada a qualquer momento. A tela, por sua vez, possui seu próprio relevo. Aliás, ela é múltipla sendo que o volume, o formato e as irregularidades de sua superfície são partes constituintes da própria imagem [imagens p. 117]¹²⁵.

Contudo, a maior distância entre as pinturas rupestres iluminadas pelo fogo e o dispositivo de Baudry, a nosso ver, está na possibilidade da manipulação direta da visualidade dos desenhos e na criação da ilusão do movimento em tempo real. Quem quer que empunhe uma tocha terá o poder de fazer o bisão [os cavalos, os rinocerontes, os leões, as hienas etc.] levantar ou abaixar sua cabeça, ir para frente ou para trás, mostrar uma feição mais ou menos amigável. Numa espécie de síntese dos vários dispositivos cinematográficos: câmera [como ponto de vista], iluminação [como criadora de estados de espírito] e montagem [como direcionadora da narrativa]. E, para além do comando do hipotético espetáculo pelo detentor do fogo, temos toda uma viabilidade de movimentação dos próprios "espectadores", estes mesmos com a razoável possibilidade de estarem carregando e manipulando suas próprias fontes luminosas e animando as imagens ao vivo e de modo totalmente pessoal. Aqui, teríamos um outro tipo de síntese. Não de dispositivos, mas dos papéis desempenhados pelo cineasta, pelos técnicos e pelo público. Apresentados todos ao mesmo tempo e em um único corpo. Sendo assim, ao trazermos as exageradas conjecturas arqueológicas como pano de fundo para o nosso pensamento, temos em Chauvet [em Lascaux etc.] algo próximo a experiências audiovisuais contemporâneas dentro do que alguns teóricos das mídias chamam de perspectiva pós-cinematográfica¹²⁶. E, em cujas tentativas de identificação definem certas características em comum

¹²⁵ fonte das imagens p. 117: *scienceshumaines.com*

¹²⁶ Uma compilação de textos-chave para essa discussão encontra-se no livro *Post Cinema - Theorizing 21st Century Film*, organizado por Shane Denson e Julia Leyda (2016). Disponível em http://reframe.sussex.ac.uk/wp-content/uploads/2016/09/POST-CINEMA_Theorizing-21st-Century-Film-PDF-13mb-Shane-Denson-Julia-Leyda-eds.pdf, último acesso em fevereiro de 2018.

das quais enfatizam a interatividade, a mobilidade, o caráter lúdico, processual e de ocupação dos espaços. Questões claramente presentes na prática artística dos primórdios da história [em imagens] de nossos ancestrais.

Reiteramos que não nos concerne atestar se as centenas de pinturas com mais de 30.000 anos de idade encontradas em Ardèche são parte de um desejo de cinema¹²⁷ propriamente dito. Contudo, essa longa linha do tempo nos serve para apresentar a nossa própria ideia sobre o que consideramos cinema nesta tese. Para explicitá-la, emprestamos algumas palavras de Arlindo Machado: "podemos conceber um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kinema-éματος* + *gráphein*, 'escrita do movimento') e, nesse caso estaríamos diante de uma das mais antigas formas de expressão da humanidade, nascida quando algum homem pré-histórico fez projetar a sombra de suas próprias mãos nas paredes de uma caverna" (MACHADO, 1983, p. 211). Uma forma de expressão visualmente cinética que, de diferentes maneiras e com diferentes configurações técnicas, nos acompanha na "celebração do enigma da visibilidade" tal qual proposto por Merleau-Ponty. Seguindo o filósofo, pensemos um pouco sobre essa "textura em que o olho habita como o homem a sua casa". Sobre essas mensagens sensoriais discretas¹²⁸ pelas quais nossa "visão devoradora" passeia e nos transporta para além dos "dados visuais". É "no intervalo dos sentidos [que] podemos descobrir que ver é, por princípio, ver mais do que o que se vê, é aceder a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200). Qual a real latência de uma imagem cinematográfica para além da sensibilização da prata ou do sensor? Qual a questão primordial da realização cinematográfica, sob seu aspecto imagético, senão dar existência visível ao invisível e, a partir daí, transportar o espectador para as cesuras da visibilidade, criando novas invisibilidades em seus corpos? Isto é, o corpo como receptáculo que sente, em sua carne, os relevos da visualidade.

¹²⁷ Vale lembrar aqui o mito do cinema total de André Bazin que, mesmo tendo como premissa o realismo ontogênico da imagem cinematográfica [no que difere substancialmente das nossas ideias], pressupõe um sonho, um ideal de cinema a ser conquistado pelo desenvolvimento técnico: "É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas [Edison, Marey, Niépce, Demeny, Muybridge, Reynaud, Plateau etc.] eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejavam" (BAZIN, 2014, p. 39).

¹²⁸ "Discreta" aqui é usada no sentido matemático do termo. Aquilo que não é contínuo, constituída por unidades distintas [a imagem digital é um claro exemplo e, por muitos autores é chamada também de imagem discreta]. Para Merleau-Ponty a percepção trabalha com informações discretas, descontínuas.

2.2 um o avesso do outro

“Agora talvez tenhamos uma melhor compreensão do significado deste pequeno verbo “ver”. A visão não é certo modo de pensamento ou de presença do ser; é o meio dado a mim para ausentar-me de mim, para estar presente na fissão do Ser desde sua interioridade - fissão em cujo fim, e não antes, eu retorno a mim mesmo”¹²⁹

(Merleau-Ponty)

Nossa percepção sobre o mundo exterior é discreta, isto é, está baseada em diferenças. Percebemos quando algo é áspero, ou azul, ou silencioso, ou amargo, ou cheiroso, por notarmos as diferenças das características de tais adjetivos em nossos órgãos dos sentidos. A percepção é comparativa e necessita da diferença para que possa ocorrer. “São necessárias pelo menos duas coisas para criar uma diferença”¹³⁰ (BATESON, 2002, p. 64). Portanto, para que os estímulos captados por nossos sentidos possam ser, de algum modo, reconhecidos e assimilados, as informações processadas serão necessariamente descontínuas, discretas, diferentes umas das outras. Não que apenas a diferença entre as coisas seja o suficiente para percebermos algo. A "diferença" não é uma ideia absoluta, ela está atrelada à cultura de cada um, à velocidade de movimento dos corpos, ao tamanho das coisas etc. Os fatores temporais e de grandeza se somam às especificidades da capacidade de cada órgão dos sentidos. Algo que muda com muita rapidez pode não ser reconhecido pelo olho do observador, mas poderá ser sentido pela pele através do deslocamento do ar efetuado por tal movimento. Do mesmo modo, fragmentos muito pequenos em aglomerados de matéria composta [um suco adoçado, por exemplo] também podem necessitar de instrumentos amplificadores da visão para que possam ser notados como tais, mas talvez fossem facilmente identificados pelo paladar. A percepção, desta forma, não está condicionada apenas aos fatores externos, e sim pela forma como o universo dos estímulos é absorvido e interpretado. Uma interpretação cuja responsabilidade passa pelos órgãos designados para cada impressão dos sentidos, e também, pelas complexas relações dos impulsos neurais que formam um registro cerebral plausível. No entanto, para o

¹²⁹ MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 186. Original inglês: “*Now perhaps we have a better sense of what is meant by that little verb “to see”. Vision is not a certain mode of thought or presence to self; it is the means given me for being absent from myself, for being present at the fission of Being from the inside – the fission at whose termination, and not before, I come back to myself.*”

¹³⁰ Original inglês: “*It takes at least two things to create difference*”.

filósofo, "o espírito¹³¹ perceptor é um espírito encarnado", posiciona-se "contra doutrinas as quais tratam a percepção como um simples resultado da ação externa das coisas sobre nosso corpo, assim como contra aquelas que insistem na autonomia da consciência"¹³² (MERLEAU-PONTY, 2002b, pp. 3-4). Perceber, deste modo, é um ato indivisível. Para Merleau-Ponty, olhar para a percepção como um "espírito encarnado" é dar ao corpo seu valor aglutinador entre o que podemos entender como consciência [um espaço mental ligado à razão] e o que seria do domínio sensorial [estritamente orgânico]. É saber que não existe um universo exterior puro que se relaciona com uma interioridade imaculada, um é o avesso do outro¹³³ e ambos trabalham simultaneamente. Enfatizar a dimensão "espiritual" da percepção - lembrando que para o filósofo o espírito nada mais é do que uma "estrutura metafísica do corpo" (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 4) - faz com que tenhamos instrumentos reais e palpáveis [mesmo que abstratos] para penetrar nos espaços vazios por onde navegam as informações discretas; para perambular na tessitura do mundo e nos aproximar dos relevos intangíveis da visibilidade.

"Um campo visual não é feito de visões isoladas. Mas o objeto visto é feito de fragmentos materiais [...]. Uma dada percepção isolada é inconcebível quando efetuamos a experiência mental de tentar distingui-la. Contudo, no mundo há objetos isolados ou vazio físico¹³⁴" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 5). Se seguirmos o pensamento de Merleau-Ponty crendo no vazio material como a morada da potência da imagem no mundo 'quase louco' do pintor ["O mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo, no entanto, apenas parcial" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23)] e, por consequência, do cinema, quais seriam as particularidades da nossa visão [sentido tão caro a ambos, pintura e cinema] que nos auxiliariam a olhar para a estrutura metafísica [portanto, imaterial] do corpo? Os estímulos luminosos que penetram nossa via óptica carregam quais tipos de informação? Por quais caminhos as imagens dos fragmentos das coisas são

¹³¹ Os textos traduzidos para o inglês utilizam a palavra "*mind*" [mente] ao invés de espírito. O que em português traz toda uma outra dimensão à interpretação do texto. De qualquer modo, queremos pontuar que pelo menos em inglês, temos os mesmo termo "*mind*" para Merleau-Ponty e Bateson. Para Merleau-Ponty "o espírito designa um poder de criação de sentido que já age na natureza, mas que, no homem, se distingue da natureza [sem nunca dela se destacar] no momento em que a percepção faz o tempo natural virar tempo histórico. [...] A noção de espírito é empregada em ligação diacrítica com as noções de natureza ou de corpo. [...] o espírito também é chamado de 'estrutura metafísica do corpo'" (DUPOND, 2010 em referência a MERLEAU-PONTY, 2012).

¹³² Original inglês: "*The perceiving mind is an incarnated mind. I have tried, first of all, to re-establish the roots of the mind in its body and in its world, going against doctrines which treat perception as a simple result of the action of external things on our body as well as against those which insist on the autonomy of consciousness.*"

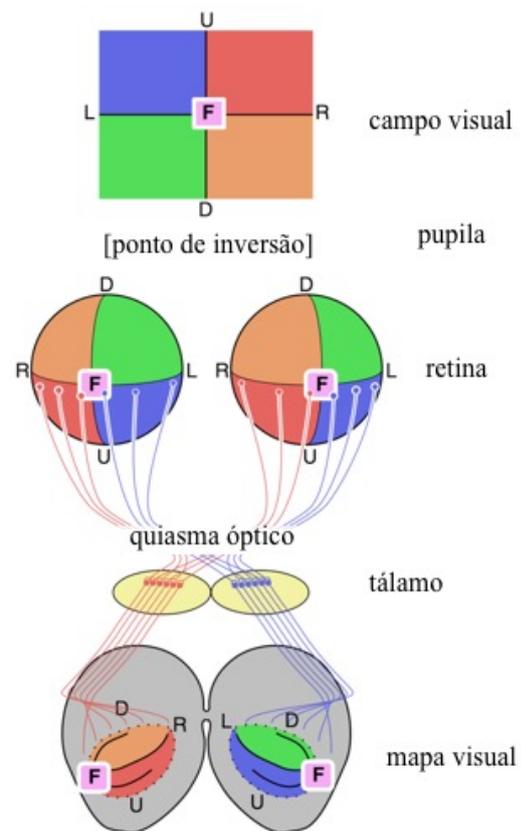
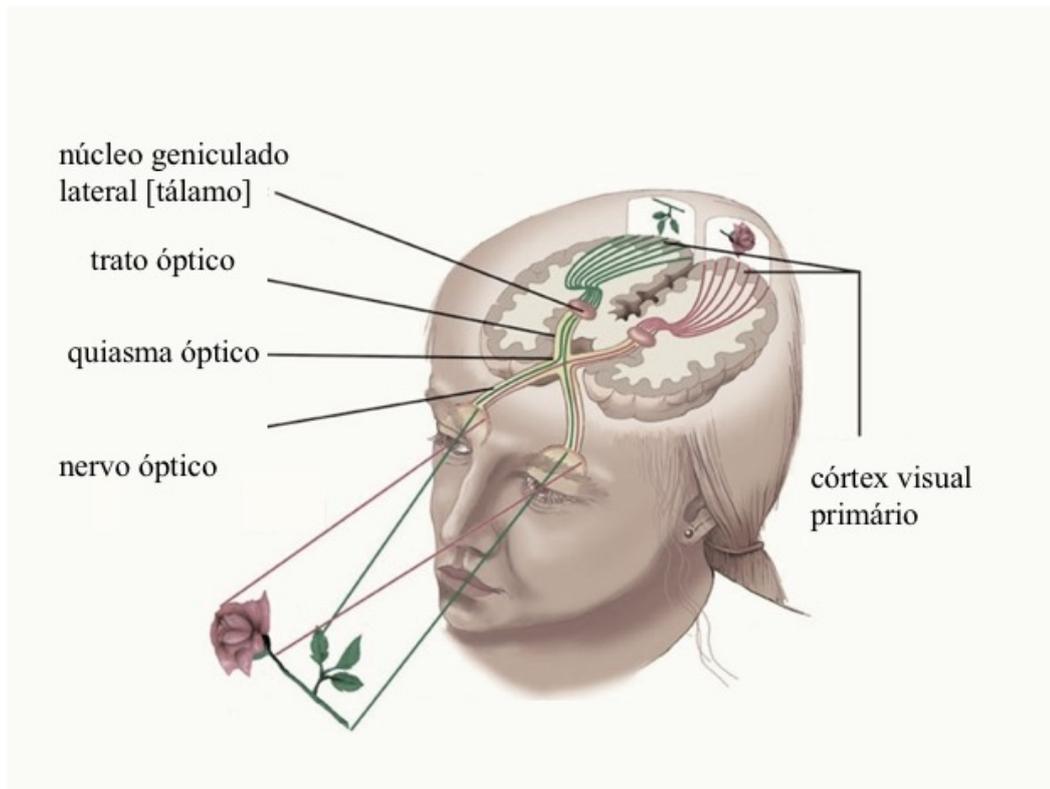
¹³³ Voltaremos a esse pensamento, também proposto por Merleau-Ponty, mais adiante.

¹³⁴ Original inglês: "*A visual field is not made up of isolated visions. But the viewed object is made up of material fragments, [and spatial points are external to each other]. An isolated perceptual given is inconceivable, so long as we perform the mental experiment of trying to perceive it. Yet in the world there are isolated objects or a physical void.*" (2014)

transportadas e como poderiam ser analisadas? Se nos concentrarmos no sentido da visão restringindo-a aos órgãos especializados no reconhecimento e codificação da energia luminosa, talvez nos escape uma perspectiva mais abrangente sobre a questão. No entanto, sentimos ser este um caminho inicial possível, pois ali encontram-se algumas de nossas respostas. Não descreveremos o fenômeno da visão em sua totalidade óptica, química e nervosa pois fugiria ao escopo da proposta. Começaremos com Bateson, que faz uma minuciosa explanação sobre a complexidade da visão binocular humana considerando apenas um de seus aspectos, a trajetória:

Resumidamente, cada superfície retiniana é um pote quase hemisférico no qual uma lente foca uma imagem invertida do que está sendo visto. Desta forma a imagem do que está à esquerda, será focalizada no lado de fora da retina direita e do lado de dentro da retina esquerda. O que é surpreendente é que a enervação de cada retina é dividida em dois sistemas por uma fronteira vertical precisa. Desta forma, a informação carregada pelas fibras ópticas do lado de fora do olho direito encontra, do lado direito do cérebro, com a informação carregada pelas fibras do lado de dentro do olho esquerdo. Do mesmo modo, a informação do lado de fora da retina esquerda e do lado de dentro da retina direita é reunida do lado esquerdo do cérebro. A visão binocular, que parece ser indivisível, é de fato uma síntese complexa de informação da esquerda impressa no lado direito do cérebro e uma síntese correspondente de materiais da direita impressos no lado esquerdo do cérebro. Mais adiante, estes dois agregados sintetizados de informação são sintetizados, eles mesmos, numa única imagem subjetiva na qual todos os vestígios de fronteiras desaparecem¹³⁵ (BATESON, 2002, p. 65).

¹³⁵ Original inglês: “*In brief, each retinal surface is a nearly hemispherical cup into which a lens focuses an inverted image of what is being seen. Thus the image of what is over to the left front will be focused onto the outer side of the right retina and onto the inner side of the left retina. What is surprising is that the innervation of each retina is divided into two systems by a sharp vertical boundary. Thus, the information carried by optic fibers from the outside of the right eye meets, in the right brain, with the information carried by fibers from the inner side of the left eye. Similarly, information from the outside of the left retina and the inside of the right retina is gathered in the left brain. The binocular image, which appears to be undivided, is in fact a complex synthesis of information from the left front in the right brain and a corresponding synthesis of material from the right front in the left brain. Later these two synthesized aggregates of information are themselves synthesized into a single subjective picture from which all traces of the vertical boundary have disappeared.*”



Esquemas ilustrativos do quiasma óptico
fonte: encyclopedia.lubopitko-bg.com e
howlingpixel.com

O complexo percurso dos estímulos luminosos [com pretensões de imagem] descrito por Bateson se faz possível devido ao chamado quiasma óptico. O quiasma óptico é uma estrutura neural, semelhante à letra X, formada pelo encontro de dois nervos ópticos. No quiasma óptico as fibras da parte de dentro de cada retina cruzam-se e projetam-se para o outro lado do cérebro, enquanto que as fibras da parte de fora da retina continuam no mesmo lado. Esse cruzamento parcial da informação faz com que cada hemisfério cerebral receba os dados sobre o campo visual contralateral de ambos os olhos. Isto é, o hemisfério direito capta as mensagens da parte interior do olho esquerdo e as da parte exterior do olho direito. Lembrando sempre que essas mensagens, ao tocarem a retina e serem assimiladas pelos cones e bastonetes [fotorreceptores], deixam de ser estímulos luminosos físicos [fótons], para se transformarem em impulsos elétricos [elétrons] - através de um processo químico chamado transdução fotoquímica. Portanto, temos uma real metamorfose na natureza primária da matéria luz, e é esta nova forma de energia elementar que efetuará, de fato, o percurso através dos nervos ópticos e sua inevitável encruzilhada. Se analisarmos um diagrama deste fenômeno [imagens p. 123] podemos ver que há não apenas o cruzamento das informações, mas o desmembramento da própria imagem em dois [imagem interior e exterior] e o estímulo que chega ao córtex visual primário possui uma combinação dos lados opostos de cada olho. O que faz com que a fragmentação da imagem - que já ocorre no campo visual de cada retina - seja elevada à segunda potência através do cruzamento efetuado pelo quiasma óptico. Queremos dizer com isso que há um processo de separação inicial, realizado pelas retinas dos dois olhos e outro, mais complexo, no transporte da informação visual até o córtex. Bateson reitera que a diferença entre a informação fornecida por uma retina e aquela fornecida pela outra é, por si só, uma informação de diferente "tipo lógico". Desta nova classe de informação, deste patamar de outra natureza, uma dimensão extra é acrescentada à visão. A transformação da imagem de um objeto aparentemente completo em dados discretos possibilita uma análise mais sofisticada de seus detalhes. Através deste intrincado processo, o observador é capaz de aperfeiçoar a resolução e o contraste da imagem, além de disfrutar de uma compreensão maior do espaço com o bônus da sensação de profundidade. Para que a visão binocular ocorra, as fronteiras [as diferenças] se fazem totalmente necessárias, no entanto, elas são borradas na compreensão integral da imagem. Uma estrutura completa, porém, intangível é criada. Uma integridade impregnada de vazio. Este espaço habitado pelo "vínculo secreto entre as coisas".

2.3 quando a câmera sente

O caminho de transformação e organização dos estímulos do mundo exterior em uma lógica própria da visão humana nos leva a olhar para a imagem como algo que é literalmente absorvido pelo organismo, um "espírito encarnado" [tal qual proposto por Merleau-Ponty (2002)]. Em vista disso, podemos inferir que quando estamos diante das imagens das coisas - ou diante das imagens das imagens das coisas [como num filme que é coisa e imagem ao mesmo tempo] -, entramos em íntima conexão com o universo visual. Absorvemos e somos absorvidos,¹³⁶ na medida em que há uma predisposição corporal para tanto. Predisposição esta que acreditamos estar tanto no corpo do espectador quanto nos corpos de quem capta as imagens que constituirão o filme, e, porque não, no próprio corpo do filme. Pois a câmera efetua um outro tipo de entrelaçamento, uma outra metamorfose. Ela faz parte do corpo de seu operador ao mesmo tempo que é parte do corpo do filme. A transdução que ocorre aqui também conta com a energia luminosa como principal agente do encadeamento entre os corpos. Por exemplo, se nos determos no sistema convencional anterior à imagem digital, temos os mesmos fótons sendo transformados fotoquimicamente em densidades de prata enegrecida sobre uma flexível transparência de acetato. E se observarmos de perto a imagem discreta das câmeras digitais, temos uma conversão muito semelhante aos sinais elétricos elaborados pela retina e transportados para o córtex visual pelos nossos nervos ópticos. Uma codificação binária de quantidades de energia que tocam o sensor eletrônico e são gravadas em disco. Não estamos dizendo com isso que uma câmera é a imagem e semelhança de um corpo humano no que diz respeito à visão. Muito pelo contrário. Apesar de detectarmos equivalências entre a máquina e o homem a existência da primeira só faz sentido, apenas completa seu destino, se estiver em íntima relação com o corpo humano. O que queremos dizer com isso é que, mesmo a mais automática das câmeras [um *drone* programado por um computador para efetuar um voo sobre a Cordilheira dos Andes], fará parte desse encadeamento orquestrado pela luz descrito acima. No hipotético exemplo, o corpo do operador pode não estar presente, nem mesmo o corpo do programador no momento da execução do movimento, visto que este pode ser coordenado com

¹³⁶ Resistimos à tentação de trazer os pensamentos sobre a imagem de Georges Didi-Huberman neste momento da tese, particularmente os de sua obra publicada no Brasil em 2010 pela Editora 34 sob o título *O que vemos, o que nos olha* (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992), os quais seriam, sem sombra de dúvida, de grande valia. No entanto, preferimos manter a linha de pensamento de Merleau-Ponty, quem inspira não apenas os trabalhos do historiador da arte, como também, tem grande influência no desenvolvimento das obras de outros nomes "totêmicos" da contemporaneidade, como Jacques Rancière, Gilles Deleuze etc., e, em menor extensão, Vivian Sobchack [empréstimo o adjetivo "totêmico" da inspirada expressão "totemismo de ocasião" presente no trabalho "As vicissitudes dos estudos de cinema no Brasil ou como continua gostoso o meu francês" apresentado no XXI encontro da Socine por Alfredo Supia e Paula Gomes].

antecedência. No entanto, todas as máquinas envolvidas na elaboração e realização do voo do *drone* [e de sua câmera] foram projetadas e construídas dentro da lógica humana e por seres humanos.¹³⁷ Assim sendo, a câmera, que guarda suas particularidades e sua distância em relação à visão humana, estabelece a ligação em cadeia de todos os corpos envolvidos no momento de sua ação. Um conjunto sutil e, ao mesmo tempo intrincado, que denominaremos corpo-câmera.

A relevância da câmera para o cinema dispensa justificativas, pois a concretização de ideias e desejos na realização de um filme¹³⁸ - que é empreendida por uma série de indivíduos e suas competências técnicas durante as filmagens - têm como convergência espaço-temporal o momento no qual a câmera é acionada. Cada departamento - atuação, direção, arte, som, fotografia etc. - carrega a latência da obra cinematográfica e integra seu corpo. Durante a materialização das camadas de elementos que irão construir o filme, os seres envolvidos na ação entram em estado de alerta [em razão da especificidade de cada tarefa a ser desempenhada em conjunto] que é deflagrado e coordenado pelos períodos nos quais a câmera encontra-se ligada. Independentemente do tipo de produção, do tamanho da equipe, ou mesmo da finalidade da criação, a câmera se transforma no agente de uma força centrípeta para a qual convergem todos os gestos, físicos e mentais dos sujeitos envolvidos. Saberes, sensações, estímulos de toda sorte lhe são oferecidos como a uma espécie de catalisadora do cinema. Entretanto, o que é de fato depositado em seu corpo e resguardado pelo material sensível? Como uma câmera pode expressar ideias escritas sobre papel ao mesmo tempo em que capta uma intenção discreta, por vezes imperceptível, do corpo de um ator? Quais são as possibilidades desta trajetória? No ato cinematográfico o mundo físico - de objetos e corpos amparados pelo cenário - é convertido em quadro pela ação da câmera. A transformação ocorre num duplo processo de codificação: um realizado pela interface corporal entre operador, cenário, atores, ambiente etc., e outro pelas transformações [brevemente comentadas acima] do próprio aparato foto-cinematográfico, ou digital, que se traduz em como a câmera se relaciona e acolhe esses estímulos externos. A confluência dos gestos por ela amparados se dá de forma ativa, recíproca e simultânea.

É a conexão sutil entre os corpos - humano e técnico - que propicia a elaboração da experiência fílmica. As possibilidades de expressão disponíveis no corpo de uma câmera são inúmeras. Estas podem ser pensadas desde um ponto de vista interno ao aparato [velocidade de obturação, textura do sensor/emulsão, exposição, ângulo de visão, profundidade de campo,

¹³⁷ Voltaremos a isso com a ajuda de Gilbert Simondon.

¹³⁸ É sabido que há filmes que prescindem de câmeras, como as animações digitais. No entanto, mesmo para essas criações a importância da câmera se faz presente quer por manutenção do ponto de vista estabelecido pelo cinema, quer por negação a esta tradição.

movimento de foco] ou a partir da sua relação com o espaço e os objetos [posicionamento, movimento, composição]. Cada escolha efetuada no momento da filmagem - como por exemplo uma simples mudança da altura da câmera - resulta em uma significativa alteração do mosaico que constitui a imagem. O domínio sobre a complexidade deste universo de configurações é o instrumento fundante da criação fílmica e um dos mais valiosos dispositivos de estímulo sensorial e de produção de presença. Ainda assim, o gesto técnico isolado não nos interessa, sua real contribuição apenas acontece na "conexão recíproca"¹³⁹ entre quem filma e o que é filmado - sempre em favor dos resultados almejados pela obra. Como exemplo, podemos observar a performance do ator que se dá na sua interação com elementos concretos - cenário, objetos de cena, outros corpos, luz etc. - e a câmera [também concreta]. O ator é acolhido e impulsionado pelo contexto físico e, ao mesmo tempo, conduz e oferece sua própria fisicalidade à imagem captada. A câmera é alimentada e guiada por seus gestos que, por sua vez, são estimulados pelo desempenho do aparato. Há uma relação de criação interdependente, onde o gesto de um fomenta e traz visibilidade ao gesto do outro. Através do cruzamento de um duplo percurso do gesto - um que prioriza o encadeamento entre ator e operador e outro que evidencia o desempenho do aparato cinematográfico na composição fílmica -, podemos observar como a materialidade destes corpos é remodelada a partir das acomodações e retoques executados pela câmera. A intercorporalidade do ato cinematográfico parece-nos fundamental para pensarmos o cinema, dado que concentra sua atenção no espaço que existe entre os agentes da ação - em sua relação.

Ao nos concentrarmos no espaço que se encontra entre as coisas, entre os corpos, entre as pessoas e seus instrumentos técnicos durante a realização cinematográfica, colocamos em evidência este ambiente vago sobre o qual as conexões, o mais das vezes inefáveis, serão alinhavadas. O corpo-câmera fatalmente ocupará esse espaço, esse intervalo. E atuará como peça central no fomento das reciprocidades que compõem o corpo fílmico. Sendo assim, o corpo-câmera, a nosso ver, age como um propulsor da intercorporalidade, tal qual pensada por Merleau-Ponty.

Há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o converte no *vinculum* entre o eu e as coisas. Quando minha mão direita toca minha mão esquerda, sinto-a como uma "coisa física", mas no mesmo momento, se eu quiser, ocorrerá um acontecimento extraordinário: eis que a mão esquerda também

¹³⁹ Expressão utilizada pelo geógrafo Élisée Reclus: “As duas atrações pulsantes que me ligam fortemente à existência, o senhor já conhece, são, todavia: o afeto, a ternura, a alegria de amar, a felicidade de possuir alguns amigos e fazer senti-los que são amados, que não se pede outra coisa a eles além de que se deixem ser amados, e que todas as provas de afeto são uma alegria extrema gratuita. Depois vem o estudo da história, a alegria de ver a *conexão recíproca* das coisas” (RECLUS in CODELLO, 2007, p. 201).

começará a sentir a mão direita, *es wird Leib, es empfindet*¹⁴⁰. A coisa física anima-se - ou mais exatamente permanece o que era, o acontecimento não a enriquece, mas uma potência exploradora vem assentar-se nela ou habitá-la. Logo, toco-me tocante, meu corpo efetua "uma, espécie de reflexão". Nele, por ele, não há somente relação em sentido único daquele que sente com aquilo que sente: a relação inverte-se, a mão tocada torna-se tocante, e sou obrigado a dizer que o tato está espalhado em meu corpo, que o corpo é "coisa que sente", "sujeito-objeto" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 183-184).

Antes de habitar esse espaço entre os agentes da ação cinematográfica, o conjunto câmera-operador¹⁴¹ opera de si para si. Há uma consolidação do vínculo do corpo consigo mesmo ao tocar a câmera, ao sentir seu peso, acomodá-la no ombro, na mão, no tripé, na grua, no *travelling*, no *dolly*, no *steadicam* [cada qual com suas particularidades de acomodação]; ao conectar o visor ao olho, à mão ao disparador, a pele à sua temperatura ou o ouvido ao silêncio [ou não] de seu mecanismo. Não apenas o tato espalha-se sobre o corpo, mas através do tato [da massa da câmera] o corpo torna-se "coisa que sente" com todos os seus sentidos em pleno estado de alerta. Quando um operador move uma câmera, desliza seus dedos sobre o anel de foco, aciona seu zoom [mecânica ou manualmente] e crava seu olho no visor, todo o conjunto torna-se um e, ao mesmo tempo, mantém suas individualidades. Todas as suas partes convertem-se em mão direita e esquerda. Tocam e são tocadas, sentem e se fazem sentir. No instante em que a câmera é acionada, ambos, operador e máquina, entram nessa "potência exploradora" descrita por Merleau-Ponty. Numa exploração que deixa de ser somente reflexiva [de si para si] para investigar seu entorno e captar os momentos que por eles passam; onde o mundo exterior "torna-se coisa física", "torna-se corpo" e, por que não dizer, "sente". Essa complexa rede de terminações nervosas, essa cadeia de vínculos sutis presentes no ato cinematográfico, faz com que a sensibilidade perceptiva seja amplificada e transforme o corpo-câmera num canal simultâneo de recepção e doação. Ao mesmo tempo em que expande seu toque para as coisas do mundo, essas mesmas coisas penetram seu ser. Espalham-se em seu corpo híbrido, atento, erigido. Esse estado de alerta, a nosso ver, permite ao corpo-câmera o ingresso no espaço fluido sobre o qual os vínculos in-visíveis são construídos.

Fotografar torna-se uma ação, um agir em si mesmo e dentro de si mesmo [...]. Seria preciso realizar a anatomia desse ato [cine]fotográfico, detalhar a sua estranha especificidade. E fazer a taxinomia dos elementos vindos de outras zonas de cultura que se entrecruzam e recombina de forma original quando ele eclode [...]. Todavia, nenhuma atenção é colocada no treinamento do ato em si, [...] na reposturação indispensável e inevitável, na relação entre pensamento e luz, na alteração de ser que ocorre quando o pensamento e a luz

¹⁴⁰ Tradução: "Torna-se corpo, sente".

¹⁴¹ Poderíamos estender o conceito de conjunto para os assistentes de câmera que auxiliam diretamente na operação da câmera, como o foquista ou mesmo um "simples" condutor de cabos.

se encontram no interior de uma câmera, [...] uma máquina: um aparelho em que se dá a união ou a interseção entre a luz exterior e a luz interior. Na outra ponta do iceberg está o fotógrafo... velocíssimas operações de seleção dos instantes e de discriminação sensorial, que a câmera exige dele e lhe faculta, esse pequeno estar fora de si, esse pequeno êxtase, quando a pulsão fotográfica o transforma numa espécie de caçador feroz e puramente instintivo, um animal fótico [...]. As narinas latejam, e ele avança com sua ativíssima, especialíssima e secreta passividade [...]. Não se trata de captar a realidade. É apenas o ato que está circulando em suas veias (OMAR, 1997, p. 30-32).

O ato cinematográfico convida-nos a refletir sobre essa "realidade" que circula nas veias, sobre essa comunhão, esse gesto, esse mistério, essa hora mágica entre o cão e o lobo na qual não distinguimos com clareza o corpo humano e o corpo técnico e sobre a qual reiteramos que "nunca seremos capazes de reivindicar [qualquer] conhecimento final [...] salvo o que for descrito em carne e osso" (BATESON, 2002, p. 6). Por isso, torna-se proveitoso pensar o ato através do corpo. Pensar a forma com que o corpo se dispõe e se desloca. Observar quais são suas ações diante do objeto filmado, quais seus gestos ao manejar a câmera, quais suas sensações internas. Que movimento é esse que "avança com sua ativíssima [...] passividade"? Que "age em si e dentro de si", ao mesmo tempo em que a câmera lhe faculta esse "pequeno estar fora de si"? Seguremos, por ora, nas mãos do filósofo para darmos mais um passo em direção à intercorporalidade:

Minha mão direita assistia ao advento do tato ativo em minha mão esquerda. Não é de modo diferente que o corpo do outro anima-se diante de mim, quando aperto a mão de outro homem ou quando simplesmente a olho [...]. Se, ao apertar a mão de outro homem, tenho a evidência de seu estar-ali é porque ela se substitui à minha mão esquerda, porque meu corpo anexa o corpo do outro a essa "espécie de reflexão" da qual ele é paradoxalmente a sede. Minhas duas mãos são "co-presentes" ou "coexistem" porque são as mãos de um único corpo: o outro aparece por extensão dessa co-presença, ele e eu somos como que os órgãos de uma única intercorporalidade (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 185-186).

O outro, aquilo que não é propriamente o nosso corpo [a câmera, o ator, as luzes do cenário, a paisagem etc.], participa dessa coexistência, é incorporado aos nossos sentidos, torna-se nossa própria mão esquerda, pois age, reciprocamente, como um único corpo. Talvez aqui esteja uma das chaves do porquê podermos subir num helicóptero com parte do corpo pendurada para fora e, ainda assim, sentirmos como que seguros por um ser invisível extremamente cuidadoso e forte. Será que ao nos conectarmos com o que quer que esteja sendo filmado [o mar, os rochedos, as baleias] na outra ponta do iceberg [como disse Artur Omar] eles se tornam extensões de nosso próprio corpo? A sensação parece ser esta. Há um encaixe entre todas as partes, entre todos os corpos [visíveis ou não] quando nosso olho se orienta pelo

visor da câmera. Este corpo expandido, cujos membros não podem ser detectados pela visão, têm nela seu fator de unificação.

Eu gosto de ver meus filmes através visor. Os visores que temos hoje são excelentes, é como estar em uma poltrona assistindo a um filme. Eu acho que se você olhar o filme com o olho direito e com seu olho esquerdo - como um camaleão - procurar o que vai entrar em campo, o que está acontecendo fora do visor, você sentirá uma *dislexia extraordinária*. É maravilhoso. É um fenômeno que certamente traz perturbações mentais temporárias, mas que se aproximam do transe. Naquele momento - e eu me utilizo do termo de Vertov, "cine-olho" - eu estou no "cine-transe". Eu não sou mais Jean Rouch, eu sou cine-Rouch¹⁴² (ROUCH in *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang*, França, 1992, grifo nosso).

Jean Rouch (1917 - 2014) nos coloca uma outra questão para continuarmos nosso percurso através da intercorporalidade impulsionada pelo corpo-câmera. Muitas das vezes em que operamos uma câmera, há, para além da conexão câmera-olho-mundo, um modo pessoal de cada operador em estar atento para aquilo que não faz parte do quadro. Aquilo que não é penetrado por essa flecha que une o interior e o exterior, aquilo que está à espreita, rondando. Faz parte do trabalho do operador selecionar, entrar em sintonia com o entorno. Mas não com tudo que se encontra ao redor. Muito pelo contrário. O que o operador faz é discernir, no momento da ação, aquilo que permanece nas adjacências e aquilo que penetra em seu corpo. Seu critério será optar por aquelas partes que estão de acordo com o trajeto concebido para a flecha, mesmo que esta concepção tenha que enfrentar ponderações imediatas. Para um documentarista, como Rouch, essa perspicácia sensorial [e intelectual] é a base sobre a qual será construído o filme. Não se trata apenas de uma esperteza para com o conteúdo [pessoas, eventos etc.], mas de uma ciência de ritmo. O tempo de cada coisa, o tempo de cada expressão. O tempo em que algo leva a oferecer-se para a câmera. O tempo do movimento para que este não espante nem paralise o gesto do outro. O tempo de focalizar um primeiro plano, ou o que por trás dele se mostra. O tempo da face iluminada, da paisagem escurecendo. O tempo de acompanhar ou abandonar um personagem. O tempo da aproximação em um rosto, da síntese da ação de uma mão ou da postura de um corpo. Enfim, o tempo de ligar ou desligar a câmera.

¹⁴² Original francês: "*J'aime voir mes films dans le viseur. Les viseurs qu'on a aujourd'hui sont excellents. On est comme dans un fauteuil. Et voir son film. Or, je crois que si tu vois un film de l'œil droit et si ton œil gauche, comme un caméléon, va chercher ce que va rentrer dans le champ, ce qui se passe hors écran, tu as une extraordinaire dyslexie. C'est merveilleux, quoi, c'est un phénomène complètement qui introduit certainement des troubles mentaux provisoires, mais se rapprochant de la transe. À ce moment-là je dis, et j'emploie les termes de Vertov, le terme du 'Ciné œil', je suis en 'Ciné-transe'. Je ne suis plus Jean Rouch, je suis 'Ciné-Rouch' ". Trecho do depoimento de Rouch para o filme acima creditado o qual foi posteriormente utilizado em *Jean Rouch, regards persans* de Mina Rad e Julien Coquet (França, 2017), com emissão pela *TV5 Monde* em dezembro de 2017 e com o qual tivemos contato.*

O tempo, sem dúvida é a substância na qual a operação de câmera se move. Merleau-Ponty, em sua conferência "O cinema e a nova psicologia" (MERLEAU-PONTY in XAVIER, 1983, p. 103-117) pronunciada em 13 de março de 1945 no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris, nos alerta: "Diga-se, inicialmente, que um filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal". Ao concordarmos com tal premissa, qualquer atitude na realização de um filme, terá no tempo um fiel aliado. E o seu manejo despertará questões estéticas e éticas particularmente importantes para o cinema documental de Rouch, mas que também estão presentes no cinema ficcional, em maior ou menor grau. O ritmo [filho do tempo] é dado, portanto, pela habilidade de coordenação desta "dislexia extraordinária", desta "perturbação mental temporária".

A imagem de um corpo-câmera disléxico [mesmo que extraordinário] que enxerga fragmentos de uma figura, que separa, que afasta, que testemunha tanto as lacunas quanto os contornos, nos coloca, novamente [agora num patamar mais intrincado], frente à intercorporalidade. Como se os próprios olhos fizessem parte de dois corpos diferentes e patrocinassem uma dupla intersecção. Um outro tipo de quiasma. Aquele que conjuga as informações do olho engatado à máquina com o outro, que se encontra em vigília. Duas visões monoculares, concomitantes que detectam quadros distintos, onde o cruzamento da percepção de cada olho oferece duas exterioridades possíveis. Uma logra a visibilidade, enquanto a outra preenche as lacunas com sua não-presença presente. Uma o reverso da outra. "Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem. As duas partes são totais e, no entanto, não passíveis de superposição" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 131).

2.4 um outro quiasma

Para o filósofo, o conceito de intercorporalidade "só se constitui verdadeiramente no momento em que as noções de reversibilidade e quiasma passam para o primeiro plano" (DUPOND, 2010, p. 44). Assim sendo, pensemos o quiasma, agora junto ao filósofo [que também se utiliza do termo para investigar entrelaçamentos perceptivos de natureza menos anatômica do que os de Bateson descritos acima], que o emprega "cada vez que tenta pensar, não a identidade, não a diferença, mas a identidade na diferença [...] de termos que habitualmente são tidos como separados, tais como o vidente e o visível, o signo e o sentido, o interior e o exterior, cada um dos quais só é ele mesmo sendo o outro" (DUPOND, 2010, p.

63). Merleau-Ponty utiliza o vocábulo quiasma no sentido estrito dado pela retórica para conjugar “quatro termos cuja relação é inversa do que espera a simetria” (MARCONDES FILHO, 2014, p. 7). “Se o que se quer são metáforas, seria melhor dizer que o corpo sentido e o corpo que sente são como o direito e o avesso, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto, vai da esquerda para a direita e, de baixo, da direita para a esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em duas fases” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 134). Deste modo, o quiasma coloca em um mesmo eixo, como partes de um mesmo corpo, relações que seriam compreendidas, à primeira vista, como opostas. Pensando o quiasma no cinema, é sabido que o que está fora de quadro num filme, certamente não está dentro de quadro, mas sua potência se faz sentir. Em vista disso, o fora e o dentro fazem parte deste mesmo corpo fílmico. A não-presença está tão presente quanto a mais ostensiva presença. Acreditamos não estar falando propriamente uma novidade, pois navegarmos nas águas dos estudos cinematográficos. O fora de campo é tão estudado por seus autores quanto a própria imagem na tela¹⁴³. No entanto, o que queremos ressaltar não é a importância da ausência na construção de uma presença [o que certamente o é], e sim como o quiasma está no íntimo da construção fílmica e constitui todo ato cinematográfico. Ou seja, um instrumento de reversibilidade encarnado pelo corpo-câmera que desencadeia a intercorporalidade que, por sua

¹⁴³ Alguns conceitos clássicos, uns mais pragmáticos, outros menos: Noël Burch: “Pode ser útil, para compreender a natureza do espaço no cinema, considerar que ele é composto de facto por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo. Para as exigências desta discussão, a definição do espaço do campo é extremamente simples: ele é constituído por tudo o que o olho apreende no ‘écran’. O espaço fora-de-campo é, a este nível de análise, de natureza mais complexa. Divide-se em seis “segmentos”: os confins imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro bordos do quadro: são projeções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces de uma “pirâmide” (mas isto é evidentemente uma simplificação). O quinto segmento não pode ser definido com a mesma (falsa) precisão geométrica e, contudo, ninguém contestará a existência de um espaço fora-de-campo “atrás da máquina”, distinto dos geométrica e, contudo, ninguém constatará a existência de segmentos de espaço em torno do quadro, mesmo que as personagens aí tenham acesso geralmente passando justamente à esquerda ou à direita da máquina. Enfim, o sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário (ou atrás de um elemento do cenário): tem-se-lhe acesso saindo por uma porta, contornando o ângulo de uma rua, escondendo-se atrás de um pilar... ou atrás de uma outra personagem. Em extremo limite esse segmento de espaço encontra-se atrás do horizonte.” (BURCH, 1992, p. 26); Jacques Aumont: “o quadro é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é *sua medida temporal*, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o presente” (AUMONT, 2004, p. 40); Gilles Deleuze: “Num caso, o fora-de-campo designa o que existe algures, ao lado ou à volta, no outro caso, o fora-de-campo manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um algures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do fora-de-campo misturam-se constantemente” (DELEUZE, 2009, p. 37). Poderíamos somar a estas breves definições o próprio fora de quadro, momento no qual o espectador [ou o operador de câmara] é flagrado com o rompimento da chamada quarta parede.

vez, "está próxima do *ineinander* ['um no outro'], o tecido conjuntivo que une as pessoas, o envolvimento dos outros em nós e de nós neles" (DUPOND 2007, p.116).

Quando estou com a câmera [...], não sou o que normalmente sou, fico num estado estranho, num cine-transe. Este é o tipo de objetividade que podemos esperar, a total consciência da presença da câmera por todos os envolvidos. Deste momento em diante, vivemos em uma galáxia audiovisual (ROUCH, 2003b, p. 29-46).

Não estaria a descrição de Rouch muito próxima do próprio conceito de intercorporalidade? Acreditamos que sim, não apenas por enxergar na declaração a verdade corporal do próprio cineasta, mas por termos testemunhos de sensações semelhantes de outros corpos que empunham a câmera cinematográfica. A galáxia audiovisual de Rouch - suspensa no espaço cósmico - se move livremente no "vínculo secreto das coisas", opera diretamente no "tecido conjuntivo que une as pessoas". E, através dos movimentos compassados de seus corpos [celestes], molda o que virá a ser um filme. É inusitado que "a total consciência da presença da câmera por todos" seja o que proporciona ao cineasta ausentar-se de si, estranhar-se a si mesmo, e experimentar este distanciamento ao qual ele denomina transe. No entanto, palavra transe é usada para situações inversas à da consciência do modo que a compreendemos. Ela se refere a algum tipo de êxtase espiritual em cerimônias religiosas. A algum estado de ânimo em que se perde a consciência do real, do mundo material. Ou é tida como sinônimo de alucinação. Ela também está presente na hipnose, sendo aqui um manejo externo dos níveis de consciência do ser. E, por ironia, em um desimportante dicionário virtual de antônimos encontramos a palavra transe como o contrário de uma "sã consciência" [!]. Em todas as tentativas de descrever o transe, a consciência está presente com a sua ausência. Ou, mais precisamente, no avesso de sua própria presença. Sendo assim, ao entrarmos no corpo-câmera Rouch [no cine-Rouch, como mencionado anteriormente], temos mais uma camada sobre a qual refletir tendo em vista os entrelaçamentos que compõem o ato cinematográfico. A confissão do cineasta em dizer que "não sou o que normalmente sou" pode nos levar a pensar em um Rouch fora de campo, fora do seu próprio quadro de "sã consciência". Num estado perceptivo tal que, mesmo aparentando dissociação, une.

2.5 o in-visível

O estudo da percepção poderia nos ensinar apenas uma ‘má ambiguidade’, uma mistura de finitude e universalidade, de interioridade e exterioridade. Mas existe uma ‘ambiguidade boa’ no fenômeno da expressão, uma espontaneidade que complementa o que pareceria impossível quando olhamos apenas os elementos separados, uma espontaneidade que une a pluralidade das mônadas, o passado e o presente, natureza e cultura num todo único.¹⁴⁴

(Merleau-Ponty)

Creemos que com o desenrolar do que já foi escrito até aqui, estamos de acordo de que, para Merleau-Ponty, não existe exatamente oposição entre opostos, não há ambiguidade que não possa ser explorada na completude, na integralidade de seus elementos. Sendo a "má ambiguidade" um outro modo de nomear o dualismo com o qual a filosofia merleau-pontyana não se associa. A breve citação acima está presente em um texto do autor não publicado em vida e que vai aparecer pela primeira vez em 1962, um ano após sua morte, na *Revue de métaphysique et de morale* (n. 4, p. 401-409), sob o título *Un inédit de Maurice Merleau-Ponty* (*Um inédito de Maurice Merleau-Ponty*).¹⁴⁵ Como é sabido, algumas das publicações do filósofo foram organizadas a partir de notas inconclusas de um pensamento que não chegou a termo devido à sua morte precoce. Uma delas é o livro *O Visível e o invisível* (Perspectiva, 2012) publicado originalmente pela Gallimard (1964). Lá, ele escreve em uma de suas anotações de maio de 1960: "O invisível é o que não é atualmente visível, mas poderia sê-lo" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 232). Em outro lembrete, de janeiro do mesmo ano, está: "Princípio: não considerar o invisível como *outro visível* "possível" [...]: isso seria destruir a

¹⁴⁴ MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 11. Original inglês: "The study of perception could only teach us a "bad ambiguity", a mixture of finitude and universality, of interiority and exteriority. But there is a "good ambiguity" in the phenomenon of expression, a spontaneity which accomplishes what appeared to be impossible when we observed only the separate elements, a spontaneity which gathers together the plurality of monads, the past and the present, nature and culture into a single whole."

¹⁴⁵ A publicação deste texto foi precedida da seguinte nota introdutória assinada por Martial Gueroult: "O texto abaixo foi enviado a mim por Merleau-Ponty à época de sua candidatura ao *Collège de France*, quando estava organizando um relatório de suas qualificações para a apresentação para a assembleia de professores. Neste relatório Merleau-Ponty traça seu passado e seu futuro como filósofo em uma linha contínua, e destaca as perspectivas dos seus estudos futuros da *L'Origine de la vérité* ao *L'Homme transcendantal*. Ao ler estas não publicadas e altamente interessante páginas, lamentamos a morte que brutalmente interrompeu o élan de um pensamento profundo em total posse de si e prestes a completar-se numa série de trabalhos originais que seriam um marco na filosofia francesa contemporânea" (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 3 - texto original em inglês).

membrura¹⁴⁶ que nos une a ele [...] - O invisível reside *aí* sem ser *objeto*, é a pura transcendência, sem máscara ôntica" (p. 210-211). Pois bem, se para o filósofo o invisível pode chegar a ser visível sem ser objeto, sem se tornar um "outro visível", ao nos associarmos ao seu pensamento de que tipo de visibilidade estaríamos falando? Talvez possamos encontrá-la dentro da "ambiguidade boa" mencionada acima [apenas talvez]. Para o filósofo, na expressão desta ambiguidade de natureza benigna estaria "uma espontaneidade que complementa o que pareceria impossível quando olhamos apenas os elementos separados". Deduzimos, então, que a natureza dual, aquela que não concilia "finitude e universalidade", nem tampouco "interior e exterior" deve ser despossuída de espontaneidade. É artificial à percepção dos seres. Ao unirmos estes dois pensamentos do filósofo, indagamos: Como esta "espontaneidade" que conjuga ambiguidades, que complementa o que pareceria impossível, que é nitidamente invisível, pode tornar-se visível? Será que em algum momento poderíamos ver a membrana que abriga a "pluralidade das mônadas"? No que isso nos seria útil quando pensamos a imagem no cinema? Para dar continuidade a essas questões - que, provavelmente, não têm respostas definitivas -, faremos um retorno a Gregory Bateson e seu método de descrições múltiplas.

Ao justapor diferentes descrições sobre um mesmo fenômeno, ou mesmo rastrear questões semelhantes em fenômenos distintos, Bateson busca distinguir o que é da natureza do objeto [ou do evento estudado] e o que surge como ganho, como experiência adicional, como gênese de um novo tipo de informação. "Em princípio, profundidade 'extra', em certo sentido metafórico, é esperada quando as informações das duas descrições são diferentemente coletadas e codificadas"¹⁴⁷ (BATESON, 2002, p. 65). Um exemplo disso foi dado acima quando o autor descreve o quiasma óptico e o consequente bônus da profundidade espacial. Bateson, no entanto, caminha por muitos campos do saber e, passando de comparações fotográficas de longa exposição na descoberta da órbita de Plutão, ao uso de linguagens sinônimas (álgebra e geometria) na elucidação de problemas matemáticos, à poesia shakespeariana (entre sonho e realidade), ele define um modo de investigação que consta da descrição dupla (ou múltipla). Esse método permite ao leitor comparar, num primeiro momento, os exemplos entre si e, depois, comparar as comparações chegando a um modo próprio de pensar a epistemologia. Através do artifício da associação de informações de diferentes tipos e fontes, temos mais do que o agregado de partes. A combinação dos componentes está mais próxima da natureza da

¹⁴⁶ Termo usado na tradução para o português de Armando Mora D'Oliveira e José Arthur Gianotti.

¹⁴⁷ Original inglês: "In principle, extra "depth" in some metaphorical sense is to be expected whenever the information for the two descriptions is differently collected or differently coded".

multiplicação do que da soma: "um brilho momentâneo de clareza"¹⁴⁸ (BATESON, 2002, p. 81). Na combinação de dois ou mais padrões rítmicos, por exemplo - quer seja através do som ou da imagem - um terceiro padrão pode ser gerado. Este fenômeno, conhecido como efeito *moiré* acontece em pulsações de frequências sonoras que, ao serem reproduzidas ao mesmo tempo, geram uma terceira pulsação de frequência diferente das duas primeiras. Algo semelhante pode ser observado [ouvido] quando duas notas soam simultaneamente [intervalo harmônico¹⁴⁹]. As duas notas originais permanecem presentes e podem ser reconhecidas - mas a percepção do ouvinte detecta um terceiro som que seria uma combinação de partes das duas notas originais, sem ser exatamente nenhuma delas. Outras sensações similares estão em alguns sonares e na ressonância dos sons harmônicos de uma frequência específica e única de vibração. O termo *moiré* para efeitos acústicos é menos conhecido [pelo menos para nós] do que seu uso na linguagem técnica da produção de imagens em vídeo. No universo videográfico, o *moiré* pode ocorrer quando a frequência de velocidade da gravação da câmera [varredura] entra em conflito com a frequência do objeto filmado, gerando o fenômeno conhecido como "batimento". Essa é uma das razões para se evitar camisas de estampa repetitiva, como listras ou quadrículas, pois possuem uma frequência própria que se sobrepõe às linhas de formação da imagem em vídeo. Segundo Bateson, três princípios são ilustrados pelo fenômeno *moiré*: "Primeiro, dois padrões quaisquer podem, se combinados apropriadamente, gerar um terceiro. Segundo, qualquer par destes três padrões poderia servir de base para uma descrição do terceiro. Terceiro, todo o problema na definição do que se entende pela palavra padrão [*pattern*] pode ser abordado através deste fenômeno"¹⁵⁰ (BATESON, 2002, p. 75).

Apesar de ser contemporâneo dos estudos da antropologia estrutural e beber de seu vocabulário, Bateson foi, decerto, um ponto fora da curva. Sua multiplicidade de interesses ao longo de sua vida faz com que seja impossível enquadrá-lo em uma única especialidade disciplinar e, talvez por este motivo, tenha sido um pensador de certa influência para autores pós-estruturalistas como Gilles Deleuze e seu parceiro Félix Guattari. A própria palavra "platô", que dá título à grande obra *Mil platôs* dos dois pensadores franceses, é inspirada nas reflexões de Bateson sobre a cultura balinesa [1942]. Deleuze e Guattari escrevem:

Gregory Bateson serve-se da palavra "platô" para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em

¹⁴⁸ Original inglês: "a momentary gleam of enlightenment".

¹⁴⁹ Voltaremos a isso na companhia de Dziga Vertov e Aby Warburg.

¹⁵⁰ Original inglês: "First, any two patterns may, if appropriately combined, generate a third. Second, any two of these three patterns could serve as base for a description of the third. Third, the whole problem of defining what is meant by the word pattern can be approached through this phenomenon."

direção a uma finalidade exterior [...]: "É um traço deplorável do espírito ocidental referir as expressões e as ações a fins exteriores ou transcendentais em lugar de considerá-las num plano de imanência segundo seu valor em si" [BATESON, 2000]. Por exemplo, uma vez que o livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que aconteceria a um livro feito de "platôs" que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro?" (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 33)

Boa parte dos estudos de Bateson é dedicada a encontrar a estrutura que liga os seres vivos, o "padrão que conecta". Para tanto, coloca os elementos a serem analisados num mesmo platô e traça todos os caminhos e combinações possíveis entre eles, todos os cruzamentos e entrelaçamentos propiciam novos modos de olhar e de pensar. Quando Bateson enumera os três ensinamentos sobre o *moiré* está no pleno exercício dessa tarefa, pois qualquer uma das partes investigadas tem valores iguais na imanência do fenômeno, como uma "região contínua de intensidades vibrando sobre ela mesma". Portanto, a combinação de duas frequências, de dois padrões de origem conhecida [a frequência da câmera e a camisa listrada, por exemplo], deflagram um terceiro que "não é atualmente visível, mas poderia sê-lo", pois o vemos mesmo "sem ser objeto [...], sem máscara ôptica". Para Merleau-Ponty, "o in-visível é a contrapartida secreta do visível" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200). Estaria o *moiré* nesta categoria? Não nos cabe responder a essa questão com a precisão de um sim ou de um não. Mas vale continuar a sondar o que o fenômeno *moiré* ainda pode suscitar como reflexão sobre a membrana, o platô, o tecido conjuntivo que permeia os seres e as coisas e com o qual a arte nutre sua aura. Ao ouvirmos a dúvida de Bateson: "qual é a estrutura que liga?" seguida do original "*what's the pattern which connects?*" experimentamos a estranheza e a debilidade das traduções, pois não nos parece tratar-se do mesmo conceito. Não há, na transposição entre os dois idiomas, algo que ecoe como verdadeiro. No entanto, traduzi-lo como "qual o padrão que conecta?" tampouco solucionaria a lacuna deixada entre uma língua e outra. Desta forma, a "estrutura que liga" [ou "o padrão que conecta"] aproxima-se da noção tão claramente descrita pelo *moiré*. A própria etimologia da palavra *moiré* aprofunda a compreensão de *pattern* - que também pode ser traduzido por estampa. O uso da palavra *moiré*, para os efeitos descritos acima, tem sua origem no vocabulário têxtil e é utilizada para designar um tipo de acabamento do tecido provocado pela variação de tensão na sua urdidura e trama. Este tipo de tratamento fez fama no século XIX com vestidos de gala em seda *moiré* e até hoje têm seu lugar ao sol na confecção de cortinas e almofadas. O que os tecidos com esse acabamento têm de especial é que, ao movimentarem-se, criam efeitos brilhantes, muitas vezes em forma de ondas, que parecem saltar da roupa. Para além do aspecto harmonioso e elegante de um bom caimento, tal tratamento gera um volume

visual extra à superfície material do tecido. É como se uma nova estampa fosse constantemente renovada pelo movimento nessa dimensão ilusória da visão. Voltando ao nosso problema de tradução [após essa momentânea digressão pelo universo da moda] podemos pensar que "*the pattern which connects all living creatures*"¹⁵¹ (BATESON, 2012, p. 7) poderia ser vista como uma estampa que salta de um tecido maleável [platô?] onde os seres [e as coisas¹⁵²] estariam em constante movimento e interação. Essa estampa, esse novo desenho, esse brilho que ascende do vestido, das frequências sonoras ou da interação entre uma câmera e o mundo que a ela se apresenta não é da mesma natureza dos seus pares constituintes, mas está conectada a eles. Não há *moiré* sem conexão. "Seria possível que o fenômeno artístico, poético e musical mundial estivesse de alguma maneira relacionado ao *moiré*?"¹⁵³ (BATESON, 2012, p. 75). Bateson não chega a desenvolver uma resposta definitiva à sua própria pergunta. Na realidade, ele nem mesmo empenha-se em responder, muito pelo contrário. Ele apresenta suas dúvidas, para que nós, leitores, possamos comparar o seu pensamento ao nosso e tirar nossas próprias conclusões [ou não].

Será que nós, de fato, carregamos conosco (como o sonar de um cego) amostras de vários tipos de regularidades com as quais podemos checar a informação (diferenças regulares) vindas do exterior? [...] Será que os animais (e mesmo as plantas) têm características tais que testariam seu nicho com algo parecido ao fenômeno *moiré*?"¹⁵⁴ (BATESON, 2012, p. 75).

Sendo assim, ele nos instiga a pensar a experiência estética como esse brilho momentâneo que nasce da conexão das frequências do ser e do mundo. "A poesia ou música contêm materiais que poderiam ser processados por comparações sobrepostas por qualquer organismo receptor com alguns segundos de memória".¹⁵⁵ Ao pensar no ritmo da obra artística e sua justaposição ao ritmo individual de cada um, de cada mente, de cada corpo, teríamos a

¹⁵¹ Original inglês: "*What pattern connects the crab to the lobster, and the orchid to the primrose and all four of them to me? And me to you? [...]The pattern which connects is a metapattern. It is a pattern of patterns.*" (BATESON, 2012, p. 7 e 10)

¹⁵² Bateson deliberadamente exclui todos os seres não vivos de sua obra: "No decorrer da minha existência, coloquei as descrições de tijolos e de jarras, de bolas de sinuca e de galáxias numa caixinha e, ali, deixei-as repousar em paz. Numa outra caixa, coloquei coisas vivas: os caranguejos do mar, os homens, os problemas de beleza e as questões de diferenças. É o conteúdo da segunda caixa [que, a mim, interessa]" (BATESON in SAMAIN, 2004, p. 1).

¹⁵³ Original inglês: "*Is it possible that this worldwide artistic, poetical, and musical phenomenon is somehow related to moiré?*"

¹⁵⁴ Original inglês: "*Do we, in fact, carry around with us (like the blind's sonar) samples of various sorts of regularity against which we can try the information (news of regular difference) that comes from the outside? [...] Do animals (and even plants) have characteristics such that in a given niche there is a testing of that niche by something like the moiré phenomenon?*"

¹⁵⁵ Original inglês: "*the poetry or music contains materials that could be processed by superposing comparison by any receiving organism with a few seconds of memory.*"

irradiação de algo a mais, algo que seria da natureza da estética. Se retornarmos ao enigma da visibilidade, após essa intrincada incursão nas nuances da intercorporalidade e do *moiré*, veremos, mais uma vez, que o visível está prenhe do invisível [in-visível]. Sempre haverá uma articulação entre um e outro. E a arte [todas elas], trabalha nessa dobradiça transparente do invisível, fazendo com que aquilo que não detectamos conscientemente transpareça na visibilidade.

Basta-nos apenas constatar que quem vê não pode possuir o visível a não ser que ele seja por ele possuído, que seja dele... Compreende-se então porque, ao mesmo tempo, vemos as próprias coisas no lugar em que estão, segundo o ser delas, que é bem mais do que o ser-percebido, e estamos afastados delas por toda a espessura do olhar e do corpo: é que essa distância não é o contrário dessa proximidade, mas está profundamente de acordo com ela, é sinônimo dela. *É que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele*; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio para se comunicarem. (MERLEAU-PONTY, 2012, pp. 131-132, grifo nosso).

Pensamos, aqui, o inevitável duplo cruzamento entre o ato cinematográfico [a experiência do corpo-câmera que caminha na "espessura da carne" e entra em contato com as diferentes frequências daquilo que o aparato traz¹⁵⁶] e o corpo do espectador quando diante das imagens em movimento. Como que se daria a comunicação entre o vidente e a "coisa constitutiva de sua visibilidade", sendo o primeiro tanto o espectador quanto o operador de câmera, e a segunda o mundo exterior a ser filmado [seus corpos e suas ideias] mas também o próprio corpo filmico? Como ambos transitam na espessura da carne e, porventura, tornam-se visíveis? A experiência estética, este "brilho momentâneo de clareza", ocorre nos dois momentos. No entanto, nem sempre o que é visto, ou sentido, numa filmagem aparecerá no filme e seu caminho inverso é também verdadeiro. Por vezes, os membros de uma equipe podem surpreender-se positivamente ao assistirem a um plano por eles executado. Podem ver potências que não foram detectadas no momento da ação e se encontram, apenas aí, com a força sensível da imagem. O fato de haver certa conexão durante as filmagens não garante que as imagens resultantes desse encontro, ao serem projetadas, ofereçam conexões similares às sentidas por seus agentes. Podemos usar como exemplo o próprio Jean Rouch e sua experiência no seu filme *Tambores do passado* (*Tourou et Bitti - Les tambours d'avant* 1971) - obra que inspira seu pensamento sobre o cine-transe numa galáxia audiovisual. A nosso ver, as imagens do filme não repercutem, na tela, a experiência da filmagem. A câmera, sem dúvida, catalisa as

¹⁵⁶ Mais à frente, junto ao Etna e à Jean Epstein, pensaremos um pouco mais sobre isso.

ações das tentativas de incorporação espiritual dos corpos filmados - é ela quem instiga e fomenta o transe - contudo, ao espectador lhe é dado o papel de testemunha ocular [e não corporal], de observador externo [e, quiçá, objetivo] de um processo de filmagem. Pois para o cineasta, o ato da realização é a sua própria expressão cinematográfica. Nesse exemplo, temos certa clareza de que o elo criado entre os gestos da câmera e aqueles dos atores [paisagens, eventos etc.] no momento da filmagem nem sempre alcança a visibilidade na obra projetada. Não é possível desenvolver uma regra para que isso ocorra, nem há maneiras de mensurar essas potencialidades in-visíveis. Pois a comunhão do filme com o espectador ou, melhor dizendo, com algum espectador específico, só se dá de forma pessoal, dado que a experiência cinematográfica é singular e intrasferível. O corpo-câmera, dentro desse complexo conjunto, é apenas parte do processo, uma parte de grande relevância e sobre a qual temos especial interesse. Uma parte que recolherá, em fotogramas [*frames*, códigos binários e o que mais vier], as primeiras impressões do "encontro cinematográfico".

3. Visualizações da matéria fílmica

3.1 a imagem em camadas

A imagem cinematográfica possui um corpo físico, quer seja este dotado de densidades variáveis de prata ou organizado em fonte discreta de informação. Sua composição, na maioria das vezes, é orquestrada, organizada por um corpo-câmera no qual ela foi concebida e que, para tanto, é capaz de movimentar-se, de ser sensibilizado pela luz e de codificar os estímulos recebidos do mundo exterior. Assim sendo, como vimos, o corpo-câmera se aproxima do quiasma óptico, do entrelaçamento entre o visível e o invisível. Pois ele recebe, analisa, decompõe e sintetiza as imagens virtuais [a energia luminosa] que recebe do exterior e que entram em seu corpo. Então, a partir das relações encadeadas com cada dado acolhido, constrói as tantas camadas que vão configurar o filme. Se seguirmos essa perspectiva, quais seriam os elementos constituintes dessas imagens? Aqueles que formam seu corpo, modelam sua voluminidade, delimitam suas fronteiras, entalham suas texturas e coreografam sua cadência? Examinar as ligações entre as faces materiais e imateriais da imagem em movimento talvez não esteja ao nosso alcance, pois o jogo entre esses dois domínios não se apresenta de forma palpável e, muito menos, definida. Mesmo que pudéssemos descrever cada pixel, ou cada grão de prata, e remontar tecnicamente como este ou aquele foi sensibilizado; como cada corpo filmado movimentou-se em maior ou menor harmonia com o vaivém da câmera; como as luzes penetraram o cenário e pintaram o quadro; ou mesmo, como a concepção de um argumento foi imaginada em filme, nenhuma descrição, por mais minuciosa que fosse, daria a conhecer a natureza da imagem, nem mesmo a própria obra projetada. O corpo fílmico é matéria viva e abre-se à percepção de outros corpos formando um conjunto orgânico único e em constante transformação. No entanto, nem tudo se camufla sob os mistérios da imagem. Sabemos que há uma série de elementos fixos com os quais as imagens manejam sua materialização. A organização desses ingredientes é o que constitui, a nosso ver, o corpo do filme. Sua disposição, no tempo e no espaço, constrói frequências, ondas, vibrações que farão eco [ou não] nos corpos dos espectadores. Muitos desses componentes encontram-se sob o domínio da fotografia [e do corpo-câmera]. Eles se manifestam em intervalos - em distâncias - que podem ser verificados, mensurados e, portanto, planejados. Acreditamos que qualquer alteração dos parâmetros estabelecidos para cada imagem, seja ele qual for, tem a capacidade de criar diferentes sensações. Como se nossos corpos encontrassem na configuração física da imagem, diferentes

modos de sentir, de se encaixar em seus intervalos, em sua vibração. O que propiciaria uma escala de ajustes [de encontros, de conexões] entre o corpo do filme e o corpo humano. Desde um desencontro total a um encaixe perfeito. A experiência estética, a nosso ver, está subordinada às modulações da forma e tanto a plena harmonia quanto a completa desafinação são apenas extremos dos estratos de criação de nossas imagens em movimento. A seguir, convidamos o leitor a acompanhar uma série de visualizações de alguns fatores que consideramos determinantes dentro do universo da fotografia e com os quais moldamos o corpo filmico.

3.2 a imagem como toque

Imaginemos uma imagem em preto e branco. Qualquer imagem. Logo nos damos conta de que ela pode se apresentar à nossa mente em infinitas formas. A supressão da cor é apenas uma das características mais evidentes. Olhando-a com atenção, poderíamos verificar uma distância tão grande entre o que sentimos como preto ou como branco, que o intervalo entre as duas sensações tornar-se-ia inoperante. Nessa configuração proposta, nossos corpos lidariam com duas informações rígidas e vigorosas [preto e branco]. Sem nuances, sem maleabilidade, sem meio-termo. Decerto, nosso corpo recebe esse tipo de estímulo de maneira diferente a um mesmo enquadramento [mesmo conteúdo imagético] no qual fossem detectados muitos e muitos tons intermediários entre o preto e o branco. Aqui as diferenças [as distâncias] diminuiriam e poderiam, inclusive, deixar de serem percebidas enquanto tais. Na segunda alternativa, os níveis de energia estariam espalhados por toda a extensão do quadro. Enquanto que, na primeira, as densidades se acumulariam em partes do fotograma deixando outras menos guarnecidas. Todas as intermináveis combinações de um único elemento para uma imagem em preto e branco [como a disposição da escala de cinzas] podem ser planejadas a partir das opções dadas pela câmera, seus acessórios [filtros, tipos de objetivas etc.] e seu material sensível [negativo, sensor]. Isso vale para todas as outras distâncias implicadas na acomodação de cada item, para todas as peças que integram o mosaico da imagem em movimento.

Poderíamos mencionar também os intervalos entre os grãos de prata ou entre cada pixel. As diferentes distâncias criadas de acordo com o tamanho e o formato de encaixe entre eles. A quantidade dessas partículas designada para cada passo, cada fotograma [*frame*]. A forma como cada grão, cada pixel, recebe a energia luminosa e a processa, criando diferentes distâncias de quando ainda não haviam sido tocados, proporcionando outros intervalos visuais. Intervalos

estes que podem nos colocar frente a uma superfície aparentemente sedosa ou ao mais rude chão de pedregulhos. Aos poucos, olhando para os seus elementos, vamos entrando em contato com as entranhas desse corpo chamado cinema. Até aqui temos dois dados razoavelmente claros e simples: os possíveis tons entre o preto e o branco e a superfície na qual eles estarão sendo acomodados¹⁵⁷. A combinação desses dois primeiros aspectos já oferece uma série de possibilidades, um conjunto de entrelaçamentos possíveis com os quais a fotografia [o filme] fará suas escolhas. Por exemplo, o mesmo chão de pedregulhos, áspero, doloroso aos pés, poderia receber tantos tons de cinza que o sentiríamos como se tivesse sido revestido por um manto de delicadezas. Ele continuaria sendo um chão de pedregulhos aos nossos olhos e, ao mesmo tempo, abrigaria em seu corpo uma suavidade latente criando, de certo modo, uma informação de natureza ambígua. No entanto, se esses infinitos tons acetinados caíssem sobre uma trama bruta na qual não pudessem repousar seu corpo de forma descontraída? A pele aveludada do nosso chão de pedregulhos se apresentaria quebradiça, seca talvez. As nuances entre um suporte descontínuo pintado com variações de delicadezas dos tons são infindáveis. Imaginemos agora uma outra configuração sobre esta mesma trama grosseira, onde tivéssemos apenas tinta preta e tinta branca, onde o intervalo entre fosse tão extremo que os próprios contornos das pedras deixassem de ser percebidos. Ao pisarmos nas rochas borradas da imagem, nossos pés entrariam em contato com um chão quase abstrato, formado por brilhos e escuridões, por massas disformes de preto e branco. No entanto, se voltássemos a abrigar nossos pedregulhos com a mais fina seda [com um substrato mais fino], andaríamos sobre lisas pedras. Talvez meio escorregadias e, decerto, pouco volumosas, pois as sombras suaves que compõem suas curvas não teriam como se identificar com apenas dois tons polarizados. Pensar as extremidades é apenas uma maneira de oferecer a verdadeira dimensão dos aspectos envolvidos. A criação está justamente na dosagem de cada elemento, pois as combinações entre apenas estes dois tipos de intervalo propostos acima, como dissemos, são ilimitadas. Pensemos outros.

3.3 a imagem e o espaço

Há toda uma gama de possibilidades dada pela distinção espacial entre os planos dentro de um mesmo enquadramento no eixo entre a câmera e tudo o que dela se afasta. Ou, em outras

¹⁵⁷ A visualização [em fotografia] de alguns aspectos narrados aqui podem ser encontrados em *Interpretações da Luz* (MUSA; PEREIRA, 1994), além do clássico *O Negativo* de Ansel Adams (ADAMS, 2001).

palavras, do chamado primeiríssimo plano ao infinito. Essas relações espaciais são dadas pelo conjunto óptico escolhido para acomodá-las. Não se trata aqui de pensarmos a real distância entre os objetos, mas a forma com a qual as objetivas interagem com esse espaço geográfico e com as distâncias relativas entre as pessoas e as coisas. Cada objetiva tem uma personalidade própria, um ângulo de visão específico que está intimamente ligado às suas características ópticas. Todas fazem parte de uma sequência e operam de forma similar: a partir da convergência dos raios de luz que atravessam seus elementos, formam uma imagem luminosa a ser projetada no plano do filme [da película, do sensor] que é delimitada pelo tamanho da moldura de cada conjunto [da janela, da área dos pixels¹⁵⁸ ativos]. Não é de nosso interesse [para este trabalho] descrever as minúcias técnicas do agrupamento de lentes que formam as objetivas, pois esse assunto já foi descrito exhaustivamente por pessoas de maior competência e relevância na área.¹⁵⁹ Sendo assim, nos sentimos livres para olhar esses conjuntos simplesmente como modos distintos de se relacionar com o espaço. Cada um com sua maneira peculiar de interpretar a perspectiva e de criar intervalos. Tanto os intervalos palpáveis - como os que podem ser identificados nos planos dispostos no quadro -, quanto intervalos comparativos e de ordem subjetiva - como aqueles que exprimem a relação entre o que é considerado habitual para a visão humana e o que se distancia [ou não] desse hipotético marco zero. Isto posto, podemos começar a discernir quais seriam as possibilidades dessas novas variáveis.

A luz, ao travessar os elementos de uma objetiva, se acomodará de acordo com o caráter [a fabricação] de cada lente. Algumas enxergarão o mundo exterior numa semelhança mecânica aos espaçamentos interpretados pela visão humana. Outras, por sua vez, podem encolher essa impressão relativa das distâncias ou mesmo distendê-la a uma aparente deformação, alterando, de modo mais ou menos radical, a percepção das convergência dos raios de luz que formam a imagem em um dado quadro. Para podermos visualizar as gradações em que isso pode ocorrer, imaginemo-nos sentados à beira-mar. Estamos diante do oceano que se move em ondas que se quebram ao alcançarem a praia. Essas ondas possuem uma frequência e uma distância que, nesse exemplo imaginário, se mantêm com certa constância. Elas não se encontram nem muito próximas nem muito afastadas umas das outras. Sendo assim, durante a observação, a olho nu, do nosso mar fictício, a aproximação das ondas cria um ritmo e alimenta um compasso com o

¹⁵⁸ Não encontramos a confirmação do plural dessa palavra que, na realidade, é uma abreviação para *picture element*.

¹⁵⁹ Para um maior aprofundamento no assunto ver *I sur O* (GRANGER, 1986), *Fotografia básica e Fotografia avançada* de Michael Langford (LANGFORD, 1986 e 2012, respectivamente) e/ou *Equipamento Fotográfico - Teoria e Prática* (TRIGO, 2005).

qual nos relacionamos. O corpo-câmera pode simular a mesma cadência sentida pelo nosso corpo, do mesmo modo que é capaz de estendê-la ou contraí-la. Tudo dependerá da escolha [consciente ou não] do conjunto óptico escolhido para receber as ondas. As resultantes variam desde um mar muito calmo - com ondas modestas atravessando largos espaços [diminuindo, assim, a frequência com que as percebemos por terem que percorrer uma distância aparentemente maior numa mesma fração de tempo] -, até a quase sobreposição das suas cristas. O que nos apresentaria um mar tempestuoso, de ritmo acelerado e sem respiro para calmarias. Ambos representam os extremos da personalidade das nossas objetivas no tocante a uma de suas características: como elas representam a perspectiva, o espaçamento entre os planos, entre as coisas.

Creemos que seja desnecessário dizer que aquilo que é válido para as ondas do mar ou para qualquer paisagem, também o é para todos os tipos de ambiente, externos ou não. E se analisarmos as peculiaridades das objetivas com maior atenção, veremos que não só podemos ter um domínio visual-perceptivo bem acurado sobre as distâncias entre as coisas [no eixo definido pela posição da câmera até o infinito], como também a própria voluminosidade de cada elemento no quadro será afetada por esse mesmo critério. Sendo o rosto uma entidade cara ao cinema, é sempre sábio ter consciência da escolha óptica que a ele imporá sua presença, pois a distância relativa entre a ponta do nariz e as orelhas, por exemplo, pode ser manipulada. Lembramos ainda que essa escolha pode variar ao longo de um mesmo plano. A alternância entre modos distintos de mostrar as relações espaciais no desenrolar de uma tomada [com uma objetiva de distância focal variável, uma zoom] pode ser um instrumento valioso não apenas de aproximação ou afastamento óptico com relação às sensações de distância do espectador mas, sobretudo, um modo específico de desvio de certa familiaridade geográfica [espacial] adquirida ao longo do plano. Quando, numa mesma tomada, alteramos o modo como o conjunto óptico se relaciona com o espaço, esse mesmo espaço torna-se flexível, móvel. O distanciamento relativo entre as coisas e os seres se altera e isso pode acontecer de forma muito sutil, quase imperceptível, ou de modo intempestivo, abrupto. Portanto, se optarmos por manipular a identificação espacial do espectador, a velocidade com que tal operação é executada entra como mais uma das variáveis desse nosso intrincado mosaico. Nossa identificação visual das distâncias relativas entre os objetos dispostos no espaço não se dá apenas pelo modo com que as objetivas interpretam seu arranjo. Existe um outro fator intimamente ligado ao primeiro, que é como esses planos se apresentam aos nossos olhos. Eles podem exibir-se com todos os seus contornos bem desenhados, criando delimitações nítidas e precisas, ou podem manifestar-se de maneira vaga, esfumada, indecifrável. Enquanto que na primeira alternativa as fronteiras podem

ser reconhecidas e, portanto, exploradas, na segunda podemos criar espaços confusos, cujos limites não seriam identificados, causando certa desorientação visual. Pensemos um pouco mais a fundo sobre essa questão.

3.4 a imagem e o detalhe

Para além dos intervalos entre os planos de dado enquadramento em um filme, temos, por ora, mais uma faculdade das objetivas a ser levada em consideração: a seleção daquilo que queremos ver com certa nitidez entre esses mesmos planos. Em determinado momento podemos optar por termos toda a extensão longitudinal do quadro inteligível, sem recantos embaçados ou turvos. E, em outro, podemos desejar que apenas um fio de cabelo se destaque como o único elemento definido na imagem. Novamente aqui, temos uma escala de valores com a qual trabalhar. Em uma ponta está uma imagem detalhada, precisa, pela qual nossos olhos caminham livremente em toda a sua perspectiva. E, na outra, espaços nebulosos, inexatos que podem [ou não] apresentar pequenos destaques mais ou menos nítidos. Essa escolha pode se dar de modo fixo, isto é, mantendo o que queremos ver com maior clareza sem alterações, ou podemos caminhar com os olhos da câmera salientando este ou aquele segmento do quadro. Consideramos a alternância entre as gradações dessa escala como movimentos internos ao plano. Pois, mesmo com a câmera imóvel, pode haver um afastamento ou uma aproximação da atenção do espectador coordenada pela atração ao que é acentuado na imagem. Um movimento dado pela objetiva, executado através do deslocamento do seu anel de foco, cujas medições são aferidas pelas distâncias entre o corpo-câmera [mais precisamente o plano do filme: janela ou sensor] e o ponto exato em que desejamos que sua acuidade máxima pouse. Um movimento óptico que tem seu percurso determinado a partir da distância mínima do objeto a ser focado em relação à câmera - dada por cada objetiva para que esta enxergue uma imagem com definição -, até o chamado infinito. Uma ferramenta cara ao cinema que é preparada - através de uma série de cálculos espaciais¹⁶⁰ e suas devidas marcações - por um conjunto de corpos do

¹⁶⁰ Como este trabalho não tem a intenção de ser um manual de práticas cinematográficas, e, ao mesmo tempo, não pretende se esquivar de algumas questões de relevância para a compreensão das propriedades da imagem do cinema, apontamos que todas as medições efetuadas antes de qualquer tomada, são coordenadas pelas tabelas de profundidade de campo fornecidas pelos fabricantes das objetivas e específicas para cada formato [16mm, 35mm cine, 35mm full frame, 65mm, além de todos os inúmeros formatos digitais que emulam o tradicional quadro em película]. A compreensão dos dados com os quais as tabelas trabalham é fundamental para a avaliação da adequação dos conjuntos ópticos para cada projeto e, principalmente, para a otimização das filmagens. Os aspectos mais relevantes são: o círculo de confusão com o qual cada tabela estabelece seu padrão; as variáveis inerentes à profundidade de campo [distância focal, distância do plano da imagem projetada no filme/sensor ao plano focal e a abertura do diafragma]; e o utilíssimo conceito da distância hiperfocal [para dada combinação entre

qual podem fazer parte o operador de câmera, o foquista [primeiro assistente], o segundo assistente de câmera e outros corpos voluntários que ocupam os lugares dos atores [ou eles mesmos] durante os ensaios. Nesse momento, o corpo-câmera se expande e agrega, a seu já complexo corpo, outros membros. Todos eles carregam conhecimentos específicos com os quais coordenam seus movimentos. E a execução dos deslocamentos internos da câmera - através dos acompanhamentos de foco a partir do instante em que ela é ligada -, depende da competência individual de cada corpo, do traçado planejado por todos e da concatenação do conjunto dentro do mapeamento sobre o qual a *mise-en-scène* transcorre.

Nesse momento, os olhos da câmera se desdobram em pelo menos três: o olho tradicional do operador que está em contato com o visor, o seu segundo olho atento ao entorno [como na "dislexia extraordinária" de Rouch], e o olho-corpo do foquista que, sem ter acesso ao visor real da câmera, posiciona-se ao seu lado e avalia todas as distâncias relativas com a sensibilidade de seu corpo. A dislexia extraordinária do foquista é de outra sorte, pois envolve todo os seus membros, além dos olhos: um olho irá fixar-se na movimentação dos atores [da câmera, da paisagem etc.] em relação às suas marcações realizadas durante os ensaios, o outro se concentrará nas próprias marcações das objetivas [ou dos acessórios que facilitam sua tarefa como o *follow focus* ou o monitor] e há um terceiro olho, aquele que coloca todo o seu corpo em ação na união das marcações técnicas com a intuição e fluidez do movimento. Seus "três" olhos estão diretamente conectados aos movimentos suaves de suas mãos que tocam a câmera e fazem os acompanhamentos necessários durante a filmagem dos planos. Uma mão que toca sem poder ser percebida, sem fazer-se sentir pelo tato, apenas pela visão. Uma mão que atua no vazio [no intervalo] da intercorporalidade. Ao observarmos um foquista em ação temos a confirmação de que o cinema é feito com corpos e que a visualidade não pertence apenas à visão. O corpo dessa espécie de profissional é responsável pela execução de uma das principais ferramentas na construção imaginária da perspectiva em um quadro bidimensional. Um elemento que tem suas particularidades e a ele estão atreladas três variáveis com as quais podemos dosar o seu efeito: a distância para a qual elegemos ajustar nosso anel de foco [plano focal], o ângulo de visão dado por cada objetiva [distância focal] e a resultante da passagem dos raios de luz pelos diferentes diâmetros dados pela abertura [diafragma] escolhida.

uma objetiva e a abertura de diafragma escolhida, a distância hiperfocal é aquela na qual todos os objetos se encontrarão visualmente focados entre a metade de sua distância até o infinito]. Um foquista que não tem o domínio sobre as noções acima enumeradas pode pecar por posicionar os atores fora de sua área ótima de definição, ou por excesso de acompanhamento de foco durante a movimentação da *mise-en-scène*, o que é muito comum. Para um maior aprofundamento das questões diretamente relacionadas aos procedimentos da assistência de câmera vide o clássico *The Professional Cameraman's Handbook* de Sylvia e Verne Carlson, 1993.

Reiterando. Não entraremos nas minúcias técnicas de cada uma das opções de ajuste de tal dispositivo. Se enumeramos algumas de suas variáveis é para que o leitor tenha consciência de que, quando falamos em fotografia, nada há que seja absoluto. Não há verdades que não possam ser contestadas como, por exemplo, "uma grande angular tem grande profundidade de campo". Uma grande angular pode reproduzir um quadro onde toda a sua extensão aparecerá em foco aos olhos do espectador, sem dúvida alguma, mas ela também pode nos apresentar exatamente o oposto, dependendo das escolhas de acomodação das outras duas variáveis [plano focal e diafragma]. Também seria prudente ressaltar que o próprio material de construção das objetivas exerce grande influência nas possibilidades do que consideramos uma imagem nítida, além da interferência do desenho final da abertura do diafragma [formado pela movimentação de suas palhetas metálicas] no modo como as porções desfocadas da imagem se apresentam aos nossos olhos.

Como podemos ver, ao quebra-cabeças estão sendo somadas muitas peças. Umás podem anular o efeito de outras, algumas podem potencializar as qualidades apresentadas por determinado elemento. Todas agindo em camadas que podem se encaixar ou se sobrepor [ou os dois] umas às outras. Uma construção intrincada e repleta de possibilidades. Enfim, não há fórmula a seguir, não há certo nem errado, não há um caminho que não seja construído a cada filme, a cada tomada.¹⁶¹ Pois a fotografia é uma ferramenta criativa de composição de sensações, de presenças. E por falar em presenças, continuemos o nosso exercício de visualização e agrupemos em nossa mente todas as peças até então apresentadas em um único enquadramento: um chão de pedregulhos [em primeiro plano] e as ondas do mar [ao fundo]. Na junção desses dois pedaços imaginários de mundo podemos flunar das pedras à água em suas mais variadas configurações. E, ao acrescentarmos as nossas últimas descrições, tanto um quanto o outro podem ser escamoteados em seu reconhecimento imediato do que são [mar e pedras] se, aos olhos do espectador, não lhes é dada uma imagem nítida em contornos, em volumes e texturas. Toda essa nova escala de nuances, entre o que nossa vista enxerga como uma imagem nítida ou não, faz com que possamos conduzir a atenção para áreas dentro do quadro como um caminhar de pedra em pedra, ou de onda em onda. Podemos acompanhar a crista de uma onda aproximando-se da orla, podemos permanecer nas entranhas dos pedregulhos enquanto uma massa disforme move-se ao fundo e podemos, inclusive, não seguir

¹⁶¹ Não somos ingênuos em afirmar que não há tentativas de criação de regras fixas a serem seguidas para o desempenho de uma fotografia cinematográfica eficiente. Muitas dessas normas são seguidas à risca como "retratos não podem ser feitos com uma grande angular", ou "quanto maior a abertura do diafragma, menor a profundidade de campo". Nenhuma das duas afirmações é equivocada em seu sentido estrito, mas ao combinarmos os fatores de forma criativa, veremos que ambas não se sustentam dentro dos parâmetros da invenção artística.

qualquer direcionamento específico, permitindo ao olhar a tudo identificar e desfrutar da amplitude de uma imagem que aponta para o horizonte.

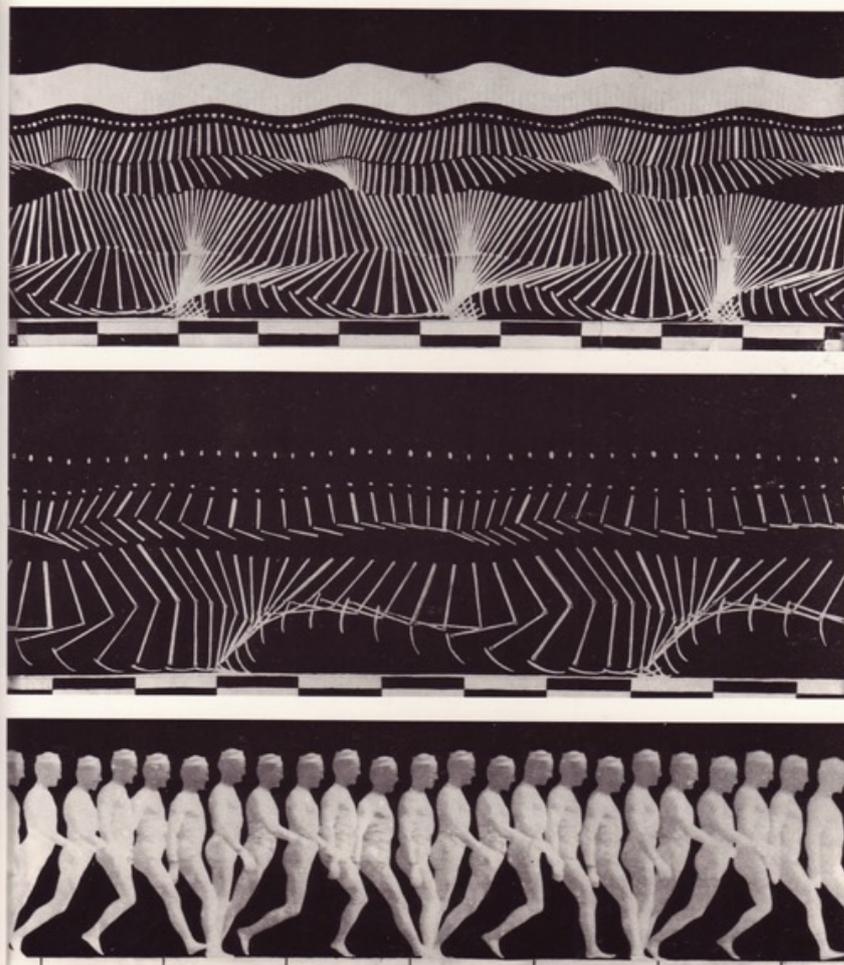
3.5 as curvas e a cor

Estaríamos preparados, neste momento, a adicionar cor ao nosso quadro hipotético? Como nossa câmera organizaria mais essa informação que, apesar de banal, está longe de ser simples? O processamento de uma substância tão fugaz quanto a luz merece nossa especial atenção,¹⁶² pois é através dele que as cores chegam ao filme [ao sensor] e, lá, enfrentam novos processamentos para constituírem uma imagem reconhecível como tal. Se olharmos para as variadas fontes de luz com certa curiosidade, veremos que elas se diferem entre si em vários aspectos e, um deles, é a cor. Cada feixe de luz carrega consigo uma combinação cromática que lhe imprime algumas características e que determina sua compleição. Cada cor, por sua vez, caminha em ondas, cada qual com sua própria frequência, dentro de um mesmo feixe. Isso nos oferece a oportunidade de olharmos para as cores como algo vivo, com uma cadência própria e, sem dúvida alguma, em constante movimento. E, por se tratar de luz, não podemos perder de vista que esse feixe se desloca no espaço a uma velocidade conhecida [pelo menos em situações ideais de medição como o vácuo] nos brindando com a chegada, ao mesmo tempo, das várias cores que a compõe. O que está em jogo nessa dinâmica são as diferentes energias presentes em cada cor. Pois as cores nada mais são do que outra sorte de onda; cada qual com seu comprimento e sua frequência, mantendo a velocidade constante do conjunto. É como se um adulto e uma criança, ou simplesmente uma pessoa de pernas compridas e outra não, caminhassem de mãos dadas e tivessem que chegar juntas ao final do quarteirão. Muitos passos para uma, menos passos para a outra. Talvez não seja cientificamente prudente comparar cores a passos, mas, quiçá, em algum rincão da in-visibilidade eles possam compartilhar algo em comum. Se evocarmos os estudos de Etienne-Jules Marey (1830 - 1904), os quais sintetizam muitos dos movimentos [humanos ou não] em curvas [portanto, em ondas], estaríamos num caminho possível de intersecção entre nossas pernas e as cores. "As curvas são a linguagem da natureza viva; elas dão forma a cada um dos movimentos, sejam eles do coração ou dos vasos sanguíneos, da respiração ou dos músculos"¹⁶³ (MAREY, 1904, p. -). Como é sabido, Marey,

¹⁶² Mais adiante nos debruçaremos sobre esse elemento [a luz] com maior profundidade.

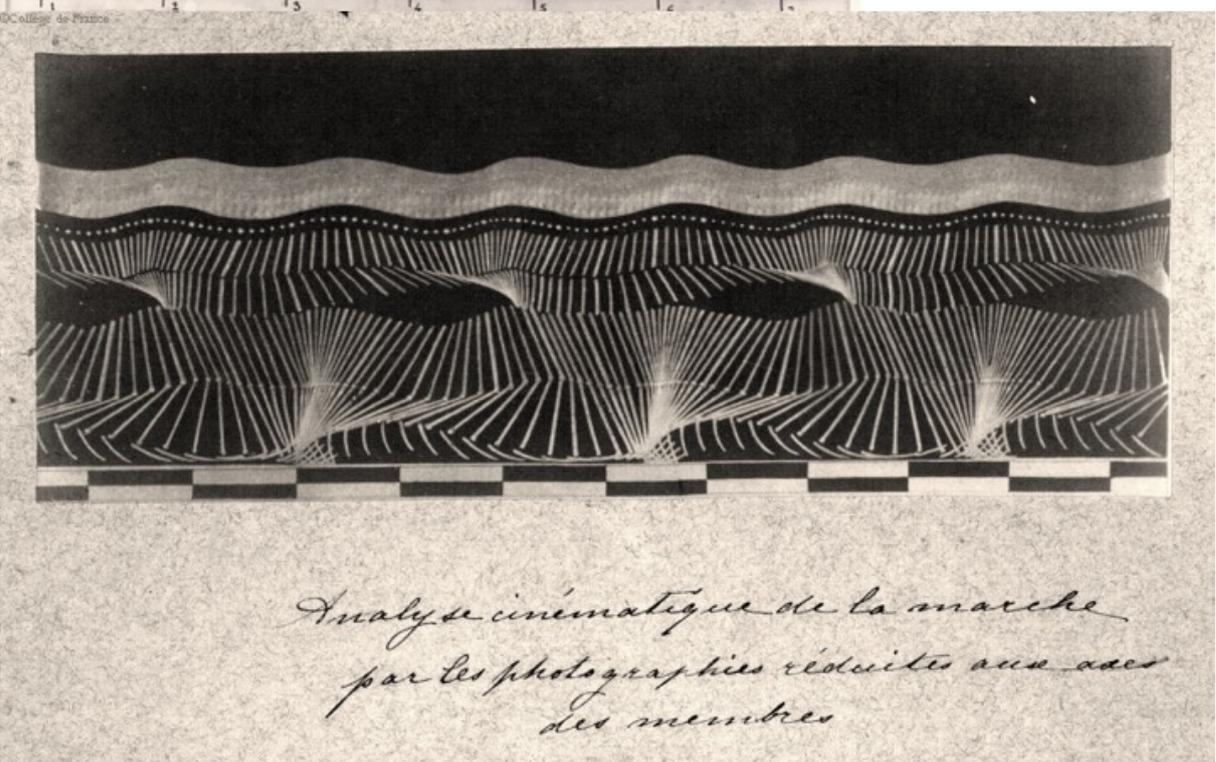
¹⁶³ Original francês: "*Ces courbes sont le langage de la nature vivante; elles donnent une forme à chacun des mouvements si variables du cœur ou des vaisseaux, de la respiration ou des muscles*" Disponível em <http://sciences.gloubik.info/spip.php?article971>, último acesso em fevereiro de 2018.

através de seu método fotográfico de análise do movimento, torna-se um dos mais importantes investigadores, não apenas da fisiologia motora de seus objetos de pesquisa, mas da tecnologia que em breve seria assimilada por aqueles que pesquisavam a reprodução dos movimentos do mundo. Seus inspirados estudos proto-cinematográficos (cronofotografias) criam uma notação coreográfica do movimento que, a partir de sua fragmentação, fomentam o registro da continuidade. Isto é, ao decompor o caminhar, o voo ou o nado dos seres em muitas imagens e recompô-los [visualmente multiplicados] no espaço, temos a oportunidade de entrar em contato direto com o desenho do movimento; com a graciosidade final do deslocamento dos corpos e seus membros no espaço; com seus gestos. E os gestos captados em sua plenitude nos ofertam as vagas da atmosfera [imagens p.151]



Etienne-Jules Marey
cronofotografias

fontes:
museumofwalking.org e
Colleg de France



Passos, curvas ou ondas, o que sabemos é que as cores são frações [mais ou menos arbitrárias] desse movimento contínuo da luz e, se pudermos visualizá-las como algo concreto, estaremos aptos a refletir sobre suas características materiais que muito nos interessam. Cada cor [cada fragmento] tem uma intensidade e uma carga energética própria [as de pernas curtas caminham freneticamente diante do sossego das de pernas longas], e é através das peculiaridades individuais de cada passo que poderemos ter certo domínio sobre como os sensores [a película] recebem essa gama energética para podermos explorar suas possibilidades criativas. Apesar das cores caminharem de mãos dadas quando no vácuo, sabemos [desde Newton, ou do *The Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd], que a luz, ao atravessar diferentes materiais, tem seu percurso reorientado [refração] e, já que ela é formada por diferentes comprimentos de onda, nada mais óbvio do que termos um leve desvio entre cada um deles. Novamente aqui, talvez nos excedamos na comparação pouco adequada, mas se imaginarmos uma jamanta e uma motocicleta fazendo uma mesma curva, temos a exata dimensão de nossos problemas. Toda imagem captada por uma câmera tem que atravessar uma série de elementos ópticos e a cada transposição uma nova refração ocorre, com diferentes angulações para cada comprimento de onda [jamantas ou motocicletas]. Em cada uma delas as energias perdem potência e sofrem mudanças em sua trajetória. Sendo assim, a luz e, mais precisamente, as cores se tornam refêns da tecnologia e dos materiais com os quais as objetivas são fabricadas. Para além dos elementos ópticos de captação da imagem, se pensarmos na tradicional película [ou no sensor eletrônico] outros desvios acontecerão na transposição de suas espessuras e, ao cruzarem a reta final, nada será como antes.

Além do intrincado percurso pelo qual a luz é obrigada a passar para conseguir alcançar o material sensível, temos a própria composição deste em relação à reprodução [ou interpretação] das cores. Em todos os sistemas propostos [analógico ou eletrônico/digital] a captação das cores é feita por partes, quer seja por filtragem ou por separação espacial das informações que irão se reencontrar no fotograma revelado ou no agrupamento de dados para cada *frame* da imagem digital. No primeiro método temos um conjunto de intervenções físico-químicas [as diversas camadas do negativo em conjunto com a revelação] e, no segundo, um traçado físico-matemático [a codificação dessas informações após atravessarem os prismas de decomposição da luz para câmeras com mais de um sensor, por exemplo]. Assim sendo, podemos notar que há um afunilamento razoável na quantidade e na qualidade da informação primordial que a luz carrega antes de atravessar tais complexos tecnológicos. A resultante final, por mais aparentada com o universo visual, sempre será uma amostragem deformada da dita realidade. E cada sistema [cada marca ou modelo de câmera, cada tipo de negativo, cada modo

de visualização de dados] apresentará sua versão do que considera o modelo de real. Mas confiemos nos fabricantes [*sic*] e saibamos que é através desses conhecimentos que poderemos intervir [entrevir] de forma criativa em todas as etapas do processo. Pois, cada elemento colocado entre a luz e o sensor [película] afeta de maneira muito eficaz a seleção cromática com a qual desejamos trabalhar, e, também, pode auxiliar-nos no equilíbrio das intensidades de luz de um quadro, ou mesmo em sua maior ou menor nitidez. Cada câmera, [cada emulsão, cada sensor] e seus acessórios [nesse caso, os filtros] constituem um universo a ser explorado em proveito da criação. Gostaríamos de salientar que muitos desses artifícios [particularmente alguns tipos de filtros] perdem sua relevância durante a etapa das filmagens, na medida em que as técnicas de finalização da imagem digital avançam e emulam tais efeitos com maior precisão. No entanto, o que expomos aqui faz parte da constituição do corpo-câmera e sempre estará lá para ser acionado, ou não. E, se voltarmos à nossa paisagem marítima com mais esse instrumento na nossa mala, olharemos para o céu azul, para seus reflexos na água do mar e para os tons das pedras de forma muito mais maleável, como se pudéssemos repintá-los a nosso bel-prazer.

3.6 brincando com o tempo

Por se tratar de imagem em movimento, o cinema tem um aspecto central de sua configuração que é nada menos que o tempo. Essa entidade misteriosa que a tudo permeia, que a todos conduz e que não poderá jamais ser conquistada. Um tema de difícil abordagem que, por ora, nos empenharemos em explorar dentro dos limites da sua relação com o corpo-câmera. Toda câmera cinematográfica se relaciona com o mundo externo em compassos, em frequências de captação da imagem. Essa cadência, dada pelo número de fotogramas [*frames*] por segundo com o qual seu mecanismo opera pode variar, como é sabido, de acordo com as necessidades de cada momento planejado para um filme. Quanto mais quadros, mais informações teremos nesse espaço de tempo, fazendo com que nossa percepção sobre os eventos do mundo seja ampliada em camadas não disponíveis à nossa visão. Tanto no polo da reprodução das mínimas frações imperceptíveis de um movimento frenético, quanto em seu polo oposto - a reprodução de movimentos tão lentos que acabam por animar fenômenos aparentemente inanimados. O manejo do tempo na imagem em movimento sempre foi de grande utilidade para pesquisas científicas e oferece uma abertura incomensurável ao estudo dos seres vivos e ao próprio espaço habitado por eles [nós]. No entanto, seu uso no cinema é, normalmente, de outra sorte, pois o

trato direto com um elemento que nos move para lugares sobre os quais não temos consciência física imediata, faz com que nossa percepção entre em contato com a própria in-visibility das coisas e dos seres, sua densidade, seus intervalos, seu relevo. Um pouco mais à frente retornaremos ao tempo no [e do] cinema. Por agora, nos deteremos na investigação de sua associação com os mecanismos do aparato cinematográfico como meio de oferecer-se à visualidade.

Sentemos, mais uma vez, ao lado de nossa câmera que repousa imóvel observando o mar. Fiquemos com ela do nascer ao por do sol e, durante esse período, acionemos seu mecanismo algumas centenas de vezes em intervalos equivalentes e precisos. Ao assistirmos a esses pequenos fragmentos de paisagem, um seguido do outro [suprimindo o espaço de tempo no qual a câmera esteve desligada] veremos o dia passar em poucos segundos, como em tantas imagens aceleradas, em maior ou menor grau, já vistas por aí. Teremos uma resposta visual dos efeitos da trajetória do sol, das diferenças de intensidade, direcionamento e cor de sua iluminação, da movimentação das nuvens e, eventualmente, do ciclo diário das marés. Poderíamos, ainda, em outra investida, estender o intervalo para o registro de alguns segundos do nascer do sol, todas as manhãs durante um ano inteiro. O que veríamos, nesse exemplo, seria a movimentação relativa da Terra frente à sua estrela mãe. Perceberíamos a manifestação geográfica da inclinação do eixo de rotação do nosso planeta e saberíamos a extensão do aparente deslocamento do sol entre os solstícios de verão e inverno. Mas, se ao invés de mirar os astros nos detivéssemos nas pequenas coisas? Numa simples semente largada entre os pedregulhos do nosso chão imaginário? Poderíamos observá-la e, de tempos em tempos, registrar sua escamoteada evolução. Desde o momento em que rompe sua casca e deixa à mostra seu embrião até tornar-se uma planta crescida com caule, folhas, flores etc. Testemunharíamos, desse modo, a germinação da latência da vida em um movimento gradual e constante. Poderíamos, inclusive, atentar para a orientação de suas folhas em relação à energia luminosa na sua incontornável fotossíntese. Ou, nas palavras de Jean Epstein (1897 - 1953): "assim os cristais começam a vegetar à maneira das células vivas; as plantas animalizam-se, escolhem sua luz e suporte, exprimem sua vitalidade por meio de gestos" (EPSTEIN in XAVIER, 1983, p. 291). Como vimos, as utilidades investigativas dessa ferramenta são consideráveis e, em todas as alternativas anteriores nossa relação com as coisas do mundo se altera de forma incontestável. No entanto, as pedras provavelmente não denotariam grandes mudanças; em compensação, as ondas do mar seriam impossíveis de acompanhar. A fragmentação seria tamanha que não as veríamos como ondas e, sim, como pedaços [passos] de uma continuidade repetidamente interrompida.

Se formos para o lado reverso da aceleração aparente do tempo, encontraremos alguns recursos mais frequentes no cinema. As nuances de rarefação do andamento das coisas e dos seres, de adensamento da atmosfera, ou de apreensão do movimento dadas pela câmera lenta podem ser sentidas quando temos a possibilidade de fustigar o refúgio do tempo. Isto é, de tentar captá-lo em seus mínimos detalhes. Difícil dizer se por excesso ou por ausência, ele se faz presente em nossos corpos. Pois, ao tentar atraí-lo para fora de sua toca invisível, ele foge feito presa acuada nos deixando rastros, mais ou menos inteligíveis, de sua existência. Uma caça¹⁶⁴ predestinada ao eterno fracasso e que, no entanto, nos brinda com sensações inusitadas de suspensão da matéria, numa espécie de levitação visual. Com isso posto, que tal darmos uma última olhadela para o nosso mar com os olhos e o corpo da câmera? Se, numa decorrência curta de tempo, nossa câmera pudesse captar tantos quadros quanto seu robusto [e hipotético] mecanismo pudesse suportar, teríamos o registro de muitos instantes - quase desprovidos de intervalos -, com os quais entraríamos em contato através da projeção. Essa mínima porção do tempo, acondicionada dessa maneira, traria tanta informação que, ao estendê-la na projeção, nos sobraria tempo para boiarmos em cada onda que, vagarosamente, se aproximasse da orla. Elas se apresentariam compactas, porém macias, confiáveis em sua permanência estável durante seu deslocamento prolongado. Suas ondulações, adensadas pela impregnação do tempo em sua carne - efetuada pela câmera -, exibiriam a virtualidade da força de seu grande corpo salgado que, ao chegar à praia, se decomporia na mais fina elegância. Um mar a ser explorado em seus mínimos detalhes: nas redondas gotas que se desprendem das cristas das ondas e se transformam em fumaça ao serem sopradas por um terral; na transparência celeste de sua massa aquática que, gradualmente, mergulha e se tingem de tons mais espessos; ou no movimento gigantesco e graciosamente delicado de suas sucessivas elevações. Poderíamos ficar aqui imaginando, cada um de nós, o nosso mar. Pois é disso que trata a imagem cinematográfica. Da concretização, sem limites, de nossos desejos, de nossa imaginação.

Traçamos até aqui alguns caminhos pelos quais o corpo-câmera pode ser mais bem apreendido dentro de sua inerente responsabilidade na construção do gesto cinematográfico.

¹⁶⁴ Quando nos encontramos em pleno exercício da escrita, as relações entre as palavras começam a tomar corpo. Ao pensar a Cinegenia [falaremos sobre isso mais à frente], nos cruzamos com a Cinegética [arte da caça com auxílio de cães, numa espécie de emboscada]. Etimologicamente a cinegética não tem a mesma origem da cinegenia. Numa entrevista a um especialista recebemos a seguinte resposta: "Cinegética, 'a arte da caça, principalmente com o auxílio de cães' vem do Latim *CYNEGETICA*, título de um poema sobre o assunto, do Grego *KYNEGETIKOS*, de *KYNEGETES*, 'caçador', formada por *KYON*, 'cão', mais *HEGEISTHAI*, 'chefiar, liderar'. Já as palavras de nosso idioma derivadas do Grego e ligadas a movimento vêm de *kinein*, 'mexer, deslocar, movimentar'", origem das derivações como cinematógrafo, cinema. Mesmo com a negativa de um etimólogo, não podemos nos furtar de confessar a íntima ligação [mesmo que não etimológica] entre a arte da caça e a da filmagem [ou a da fotografia como visto com Artur Omar, o "animal fótico"].

Nossa ideia não é esgotar todas as possibilidades técnicas [portanto estéticas] deste ou daquele aparato. Mas de expandir as perspectivas de observação da imagem cinematográfica através dos olhos da câmera e de todos os membros que a ela se somam a cada plano filmado. Supomos que, com as possibilidades de interferência criativa na imagem descritas até o presente, podemos contar com a desconfiança na imagem fotográfica como meio de reprodução fiel da realidade, pois, a nosso ver, ela é exatamente o contrário disso: um meio da materialização dos nossos sonhos [uma 'realidade' mais próxima à arte, ao cinema]. Os gestos da câmera ou, melhor dizendo, os gestos do complexo corpo-câmera, fazem com que a imagem seja percebida em toda a sua plasticidade. O que nos oferece a oportunidade de penetrar seus recantos, de experimentar os efeitos do encadeamento entre os seres [intercorporalidade], de tocar e ser tocado por ela [quiasma], de sentir na pele a faísca do encontro estético, seu brilho e sua força. Talvez agora possamos começar a responder a algumas perguntas apresentadas anteriormente ao relacionarmos o gesto com o cinema: Se "o cinema pode ser compreendido como movimentos do corpo, e/ou dos instrumentos e ferramentas unidos a este, que expressam uma intenção diferente da razão" e, se "para além de seu apartamento da razão, temos a articulação de sentimentos através de sua expressão, como pensar a expressão dos sentimentos do [e no] cinema? Através de quais dispositivos ela se manifesta?"

O corpo-câmera, sem sombra de dúvidas, é um elemento central dessa "expressão diferente da razão" [apesar de fundamentalmente técnico], sendo que sua manifestação se apresenta em camadas sobrepostas capazes de fazer transparecer [trans-parecer] a "articulação de sentimentos", a dobradiça invisível (MERLEAU-PONTY, 2012) que concatena as distâncias, as frequências, os ritmos, as vibrações das coisas e dos seres. O cinema, ao conjugar os tantos dispositivos presentes em sua configuração, acaba por tornar-se único em sua eficiência em criar sensações, em aguçar a nossa percepção à fluência das pequenas coisas.

O movimento da cor é às vezes tão delicado que se torna imperceptível, no entanto, ele é capaz de alterar a atmosfera. Uma paisagem de verão ao meio-dia, embora pareça imóvel, cria uma sensação bastante diferente num filme colorido do que na melhor das pinturas. Por mais hábil que um bom pintor possa ser na transmissão do efeito da vibração do ar quente, ele nunca poderá simular a impressão do filme no qual o azul escuro do céu realmente vibra, e, por mais imperceptível que seja, muda a sensação que a paisagem cria sobre nós¹⁶⁵ (BALÁZS, 1952, p. 242).

¹⁶⁵ Original inglês: "*The movement of colour is sometimes so delicate as to be imperceptible but nevertheless effect a change in atmosphere. A landscape shown at noon in summer, although it appears motionless, yet makes quite a different impression in a colour film than on the best painting. For however skilfully a good painter can convey the effect of vibrating hot air, he can never match the effect of colour film in which dark-blue sky really vibrates, and thereby, however imperceptibly, changes the impression made on us by the landscape.*"

Sem entrar no mérito de qual arte imita com maior fidelidade a natureza - pois cremos que nossa posição em relação à realidade visual das coisas e dos seres está clara -, quando temos a possibilidade de entrar em contato com a vibração do gesto cinematográfico, diferentes portas são abertas em nossa sensibilidade. Parece-nos evidente que a vibração do azul do céu vestido pelo ar quente de um dia de verão e projetado numa tela tem uma enorme diferença com aquela presenciada por nossos corpos sob esse mesmo céu não mediado por todos os elementos enumerados acima. Não se trata de eleger qual céu é mais ou menos genuíno ou estimulante e sim, de quais são as peculiaridades de um céu no [e do] cinema. Pois o gesto cinematográfico modula as coisas ordinárias da vida ao seu próprio batimento, ao seu pulso estritamente cinemático.

4. As máquinas e seus batimentos vitais

4.1 o humano e o técnico em um só corpo

Os batimentos vitais da imagem cinematográfica são criados, processados e expostos por máquinas, engenhos concebidos no ventre da revolução industrial no século XIX e, até há muito pouco tempo, hospedeiros das mesmas principais características técnicas que engendraram o seu nascimento. Elas estão presentes em todas as etapas de realização e exibição de um filme. Desde a fabricação dos materiais [e, claro, das próprias máquinas] até os procedimentos de filmagem, de finalização [das imagens e sons] e da tão almejada projeção. Todo o caminho é atravessado pela tecnologia vigente e disponível para a época em que tal ou qual produção é levada a termo. Ou, melhor dizendo, o caminho é a própria tecnologia [as máquinas], nós, os humanos, caminhamos sobre [e com] ela.¹⁶⁶ De tempos em tempos enfrentamos algumas revoluções tecnológicas [como a que estamos vivendo nesse exato momento] que alteram os processos de filmagem e finalização, modificam os métodos de trabalho, transformam os mecanismos de articulação entre as máquinas e seus operadores e remodelam a própria dimensão daquilo que chamamos cinema. Em todos esses espasmos da história da tecnologia há proclamações apocalípticas que preveem a extinção do cinema,¹⁶⁷ ou alegações sobre seu vigor imortal que flutuam entre a nostalgia e o eufórico otimismo. Há ainda os decretos de nascimento de um novo ser que guardaria certa semelhança com seu[s] progenitor[s] e que, apesar da linha genética ser clara, não poderia carregar seu nome por se tratar de uma entidade de outra natureza. O cinema, essa criatura em constante mutação, oscila no espírito dos especialistas entre o aniquilamento e a ressurreição. Quer seja para matá-lo ou para revitalizá-lo, as palavras reverenciam sua soberania e sua potência de reflexão acerca de

¹⁶⁶ Mesmo tendo a sua estrutura de captação e projeção permanecido praticamente a mesma durante décadas, muitas experiências foram feitas para o seu aprimoramento. Como, por exemplo, a introdução da cor. Conta a história que o inglês Edward Turner (1873-1903) realizou as primeiras imagens em movimento coloridas em 1901 se servindo de filtros rotativos verde e vermelho. Mas, a rigor, o processo de colorização, que consiste em pintar diretamente sobre a película, começou bem antes, em 1896, em um filme Thomas Edison (1847-1931), realizado por William K. L. Dickson, *Butterfly Dance*. Mas é apenas a partir de 1922 [Technicolor] que o cinema vai reproduzir com alguma fidedignidade as cores do mundo. Já o som chegará definitivamente alguns anos depois, em 1927.

¹⁶⁷ Para um maior aprofundamento da questão sugerimos a leitura do artigo de Fernão Ramos, "Mas afinal, o que sobrou do cinema: a querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim", *Galáxia* n. 32, 2016, pp. 38-51, que tem como objetivo dialogar com a bibliografia contemporânea sobre a questão. Gostaríamos de assinalar que esse artigo apresenta os principais autores que se debruçam sobre as transições pelas quais o cinema passa e traz um importante debate à tona. No entanto, sua posição frente ao tema difere da nossa, pois, como dito anteriormente, compartilhamos da ideia de um cinema *lato sensu* (MACHADO, 1983).

nós mesmos. Qual direção nos levaria ao entendimento do verdadeiro [*sic*] cinema? Que corrente seguir? Aquela que interrompe os caminhos e cria eternos novos ciclos ou aquela que dilata o passado à sua perpetuidade? Sem querer depreciar o debate entre as vertentes - visto que, ao voltarem-se à própria resistência [ou não] do cinema, suscitam questões de relevância aos seus estudos -, nosso percurso desvia-se significativamente dessa querela.¹⁶⁸ A razão de tal distanciamento não reside na hesitação sobre qual das orientações deveríamos seguir, mas na crença de que as duas trilhas dão acesso ao mesmo lugar: aquele do deslumbramento sobre o enigma da visibilidade [como vimos anteriormente] e seus desdobramentos. Um fascínio que afeta de forma diferente os indivíduos de acordo com as diversas épocas em que seus mistérios são experimentados. E mesmo com toda a distância que possa haver entre uma lanterna mágica e um par de óculos de realidade virtual, o poder de sedução da imagem mantém-se vivo, atuante e desafiador.

Assim sendo, nosso itinerário concentra-se naquilo que acreditamos permanecer presente diante das fatais sucessões transfiguradoras da imagem em movimento. Ao remontar a história tecnológica do cinema [*lato sensu*], veremos que ela sempre esteve em transformação e se, hoje, nossos celulares cumprem o papel de pequeninas cavernas de Platão, é porque o constante movimento da tecnologia é sua fortuna. Um movimento que, a nosso ver, não tem início nem fim. Não há uma origem única, ou um "descobrimento" do cinema. O que há é o uso específico de vários "descobrimientos" conjugados numa função também específica para cada era. O que vemos como uma evolução de aparatos ópticos que ao longo dos séculos florescem em forma de imagens em movimento mais ou menos triunfantes, nada mais é do que a capacidade humana de transformar ideias em coisas, de debruçar-se com curiosidade sobre os materiais e de dar corpo à imaginação através de sua predisposição inventiva. Pensemos a imaginação, então, não apenas como uma abstração oposta à percepção [posto que se percebo estou em contato com o objeto percebido, portanto não-imaginário] e sim como uma potência de ação, de produção. Como algo que está presente antes, durante e depois dos estímulos sensoriais se configurarem em percepção, se tornarem conscientes e moverem nossos corpos. Como uma ponte concreta que habita o ser e que pode ser estendida ao mundo de diversas maneiras. E, numa via de mão dupla, as coisas do mundo também atravessam a ponte num intercâmbio contínuo. Busquemos alguns apoios para que possamos olhar a imaginação para além de seu caráter individual e figurado, na tentativa de compreendê-la também como um

¹⁶⁸ Termo que dá título a um dos livros-chave do debate (*La Querelle des dispositifs: cinéma - installations, expositions*, de Raymond Bellour, 2012) e que também é adotado por Fernão Ramos (2016) em seu artigo.

agente externo que efetua trocas diretas com o imaginário particular de cada ser. A ampliação dos modos de observação em relação à imaginação nos torna capazes de fazer algumas conexões proveitosas para o entendimento dos aspectos permanentes do cinema e, em especial, a transição tecnológica. A imaginação, tal qual pensada por Gilbert Simondon (1924 - 1989) em seu curso *Imagination et invention* (1965-1966),¹⁶⁹ por exemplo, "nos mostra que o que precede a percepção [...] já é o nascimento de um 'ciclo de imagem' que se estende à percepção na forma de 'imagens intra-perceptivas' e para além da percepção através das 'imagens-memória'"¹⁷⁰ (BARTHÉLÉMY, 2012, p. 212-213).

A imagem mental é como um subconjunto relativamente independente do interior do sujeito vivo; no nascimento, a imagem é um conjunto de tendências motoras, antecipação a longo prazo da experiência do objeto; no decorrer da interação entre o organismo e o meio ambiente, torna-se um sistema para coletar os sinais incidentes e permite que a atividade perceptivo-motriz seja exercida de forma progressiva. Finalmente, quando o sujeito é separado novamente do objeto, a imagem, enriquecida com contribuições cognitivas e integrando a ressonância afetivo-emocional da experiência, torna-se um símbolo. A partir do universo de símbolos organizado internamente, que tende à saturação, pode surgir a invenção que é a colocação em operação de um sistema dimensional mais poderoso, capaz de integrar imagens mais completas de acordo com o modo de compatibilidade sinérgica. Após a invenção, quarta fase da evolução das imagens, o ciclo recomeça, por uma nova antecipação do encontro com o objeto, que pode ser sua produção. De acordo com esta teoria do ciclo da imagem, a imaginação reprodutiva e a invenção não são realidades separadas [...], mas fases sucessivas de um único processo de gênese apresentado pelo mundo vivo (filogênese e ontogênese)¹⁷¹ (SIMONDON, 2013, pp. 09-10).

Assim, a imaginação seria um ciclo contínuo que perpassa o estado pré-perceptivo [tendências motoras que se encontram na antecipação da experiência], a percepção [interação com o meio, com o objeto], a memória [ressonância afetivo-emocional da experiência], a

¹⁶⁹ Publicado postumamente sob o mesmo título pela *Éditions la Transparence* em 2008 e traduzido para o espanhol pela Editorial Cactus, Buenos Aires, 2013.

¹⁷⁰ Original inglês: "*Simondon shows that that which precedes perception - that is to say, the motricity of the living - is already the birth of a 'cycle of the image' that extends into perception itself in the form of 'intra-perceptive images', and then beyond perception through 'image-memories' [...].*"

¹⁷¹ Original espanhol: "*La imagen mental es como un subconjunto relativamente independiente al interior del ser viviente sujeto; en su nacimiento, la imagen es un haz de tendencias motrices, anticipación a largo plazo de la experiencia del objeto; en el curso de la interacción entre el organismo y el medio, se convierte en sistema de recolección de las señales incidentes y permite a la actividad perceptivo-motriz ejercerse según un modo progresivo. Finalmente, cuando el sujeto es separado nuevamente del objeto, la imagen, enriquecida con aportes cognitivos e integrando la resonancia afectivo-emotiva de la experiencia, se convierte en símbolo. Del universo de símbolos interiormente organizado, que tiende a la saturación, puede surgir la invención que es la puesta en funcionamiento de un sistema dimensional más potente, capaz de integrar más imágenes completas según el modo de la compatibilidad sinérgica. Tras la invención, cuarta fase del devenir de las imágenes, el ciclo recomienza, por una nueva anticipación del encuentro con el objeto, que puede ser su producción. Según esta teoría del ciclo de la imagen, imaginación reproductora e invención no son realidades separadas ni términos opuestos, sino fases sucesivas de un único proceso de génesis que nos presenta el mundo viviente (filogénesis y ontogénesis)".*

invenção [organização e combinação das imagens] e a produção [um novo encontro com o objeto concreto, não o mesmo, mas um fruto da invenção]. Este ciclo de imagens que traça o caminho do pensamento inventivo a partir da imaginação, nos coloca numa continuidade não-linear, num fluxo perene de criações e transformações técnicas que ocorrem dentro de uma "compatibilidade sinérgica". Isto é, dentro de uma ação simultânea de todos os diferentes momentos e diferentes agentes. Uma imaginação técnica formada por um circuito de imagens internas e externas a serviço da materialização das intenções humanas.

A imaginação não é apenas a faculdade de inventar ou de suscitar representações para além da sensação; é também a capacidade de perceber, nos objetos, certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais, nem completamente geométricas, que não estão relacionadas com a matéria pura, nem com a forma pura, mas residem nesse nível intermediário dos esquemas. Podemos considerar a imaginação técnica como definida por uma sensibilidade particular ao tecnicismo dos elementos; essa sensibilidade ao tecnicismo permite a descoberta de arranjos possíveis; o inventor não procede *ex nihilo* a partir da matéria à qual ele dá forma, senão a partir de elementos já técnicos, nos quais descobre uma individualidade capaz de incorporá-los¹⁷² (SIMONDON, 2007, p. 94).

A ideia de Simondon de uma imaginação técnica como uma sensibilidade capaz de enxergar nas coisas sua própria tecnicidade faz com que o movimento de transformação seja constante e circular, visto que cada era dá existência a seus próprios objetos. O objeto técnico, deste modo, "pensado e construído pelo homem, não se limita a criar uma mediação entre homem e natureza; é uma mistura estável entre o humano e o natural, contém algo de humano e algo de natural"¹⁷³ (SIMONDON, 2007, p. 261). Seguindo seu pensamento, veremos que todo artefato, tudo aquilo que é construído pelo homem [portanto, a própria definição de artificial] tem sua faceta natural. A artificialidade está necessariamente atrelada ao homem, porque dele é originário, e qualquer objeto técnico é dependente da intervenção humana para perpetuar sua existência. Sendo assim, a consistência interna dos próprios objetos técnicos expressa sua porção naturalizada, onde "o artificial seria o natural suscitado" (SIMONDON, 2007, p. 271). Para que não fiquemos apenas na abstração das palavras do filósofo e consigamos enxergar

¹⁷² Original espanhol: "La imaginación no es solamente la facultad de inventar o de suscitar representaciones por fuera de la sensación; es también la capacidad de percibir, en los objetos, ciertas cualidades que no son prácticas, ni directamente sensoriales, ni completamente geométricas, que no se relacionan ni con la pura materia ni con la pura forma, sino que están en ese nivel intermedio de los esquemas.

Podemos considerar a la imaginación técnica como definida por una sensibilidad particular a la tecnicidad de los elementos; esta sensibilidad a la tecnicidad permite el descubrimiento de los ensamblajes posibles; ele inventor no procede *ex nihilo* a partir de la materia a la que da una forma, sino a partir de elementos ya técnicos, a los que se descubre un ser individual susceptible de incorporarlos."

¹⁷³ Original espanhol: "pensado y construido por el hombre, no se limita sólo a crear una mediación entre hombre e naturaleza; es una mezcla estable de humano y de natural, contiene algo de lo humano y de lo natural."

parte de sua reflexão nas coisas da vida, pensemos um pouco no cinema [nosso objeto por excelência] e suas tantas máquinas, mais particularmente a câmera.

A função elementar, a utilidade decisiva, do objeto técnico central do cinema [a câmera] é a reprodução [por falta de palavra mais precisa] de imagens. Uma câmera que não cumpre esse papel pode até ser uma câmera [*camera obscura*], mas não é foto-cinematográfica. No entanto, ao executar sua despreziosa e programada tarefa, ela entra na cadeia das imagens e oferece sua contribuição ao ciclo da imaginação-invenção [ela mesma sendo um fruto deste ciclo]. Uma vez realizada sua função, a imagem que dela nasce [uma imagem artificial, como veremos ao nos encontrarmos com Simondon um pouco mais adiante], retroalimenta o próprio circuito. Sua artificialidade lhe confere uma condição exterior ao homem [mesmo que dele tenha vindo], e lhe garante uma vida própria dentro do universo dos objetos estéticos. Essa emancipação faz com que sua potencialidade enquanto imagem se intensifique, se torne parte de um conjunto técnico que está predestinado a propiciar o reencontro dos seres humanos [projeção] e, nesse momento [repetidas vezes na história de cada ser e na história do cinema] a imagem artificial acaba por ser assimilada [tanto individualmente quanto socialmente], torna-se parte novamente do imaginário em forma de memória [ressonância afetivo-emocional] e, de certo modo, é absorvida. A imagem concebida no imaginário do criador/cineasta, modelada pela câmera [também concebida pela imaginação e invenção] e interiorizada na mente do espectador é naturalizada em novas imagens e o próprio conjunto técnico câmera-projeção [artificial por excelência] é também incorporado e renovado constantemente.

4.2 a existência estética dos objetos técnicos

Pensar o natural e o artificial num terreno comum de imbricações cria espaço não apenas às construções dos objetos técnicos como ferramentas específicas para problemas de uma certa época, mas como produtos da própria individuação humana [em constante mutação] que "forja conexões e as inscreve nos objetos" (SIMONDON, 2007). E ao vislumbrar na matéria "certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais" a imaginação técnica atua como o propulsor, tanto das inovações tecnológicas quanto da inventividade estética que está diretamente atrelada às vicissitudes da humanidade. A comunhão entre o humano e o técnico, entre o artificial e o natural, ou entre a estética e a tecnologia no pensamento de Simondon

parece-nos certa para abordarmos o cinema a partir de sua cinematografia¹⁷⁴, fruto de uma série de relações entre máquinas e pessoas através dos tempos. Sendo assim, podemos olhar a cinematografia não apenas como um instrumento para a realização de um filme, mas como algo existente aquém e além da técnica. Ou melhor dizendo, olhar para a cinematografia como um modo de existência próprio e concebê-la para além dos limites da aplicabilidade direta de suas máquinas.

A cultura está desequilibrada porque reconhece certos objetos, como o objeto estético, e lhe outorga direito de cidadania no mundo das significações, enquanto que rejeita outros objetos, e em particular os objetos técnicos, em um mundo sem estrutura para aquilo que não possui significado, senão somente um uso, uma função útil¹⁷⁵ (SIMONDON, 2007, p. 31).

Simondon clama por um "título de cidadania" ao objeto técnico e desenvolve os vínculos desse protesto em sua tese secundária de doutoramento, *O modo de existência dos objetos técnicos* (1958).¹⁷⁶ Logo no início de seu texto ele coloca em evidência o equívoco de pensarmos a técnica [a máquina] dentro de um antagonismo onde, em um dos polos, ela seria uma estrangeira, um ser inalcançável e estranho, pelo qual sentiríamos uma certa aversão [por ser desconhecido] e que poderia, eventualmente, evoluir de modo desmedido para subtrair a porção humana da humanidade, numa espécie de tecnofobia. Na outra extremidade estaria uma deusa com seguidores desvairados aderindo às suas perpétuas novidades, aos seus últimos lançamentos, numa idolatria néscia e excessiva, numa sorte de tecnofilia. As atitudes contraditórias em relação à máquina flutuam entre pensá-la como um aglomerado de matéria destituído de qualquer conteúdo cuja existência está limitada à sua utilidade, a uma serventia semelhante à escravidão; ou, numa direção totalmente oposta, ela poderia superar a humanidade, criar vida própria e tornar-se independente, alcançando sua alforria através de um

¹⁷⁴ Conforme a definição dada anteriormente.

¹⁷⁵ Original espanhol: "*La cultura está desequilibrada porque reconoce ciertos objetos, como el objeto estético, y le acuerda derecho de ciudadanía en el mundo de las significaciones, mientras que rechaza otros objetos, y en particular los objetos técnicos, en el mundo sin estructura de lo que no posee significaciones, sino solamente un uso, una función útil*".

¹⁷⁶ A formação de Gilbert Simondon é ampla e, apesar de ter na filosofia seu fundamento, ele também se graduou em psicologia e aprofundou seus estudos em áreas diversas como a física, a música, as artes [tinha um especial interesse pelo surrealismo], a mineralogia, a medicina e a tecnologia [a qual considerava indispensável para o conhecimento das demais áreas]. Sua tese principal, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, foi defendida em abril de 1958 sob a orientação de Jean Hyppolite e, no mesmo ano, Simondon completa e defende sua tese secundária (*Du mode d'existence des objets techniques*, orientada por Georges Canguilhem) deixando uma terceira (*L'individuation psychique et collective*) inacabada que será publicada nos anos 1960. Vale ressaltar que Simondon foi aluno de Maurice Merleau-Ponty e colega de Gaston Bachelard. Uma curiosidade: a pedido de Pierre-Maxime Schuhl, Gilles Deleuze escreve um artigo, em 1964, indicando a importância de *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, publicado naquele mesmo ano. As referências a Simondon nos escritos de Deleuze virão quatro anos mais tarde, ao término de sua tese *Différence et répétition* (*Diferença e repetição*, 1968), onde utiliza o termo [e o conceito] *devenir* cunhado por Simondon.

suposto ápice em seu automatismo.¹⁷⁷ Não chegamos ainda à era da perfeição do robô à imagem e semelhança humana e Simondon não acredita que um dia tal máquina possa existir, pois para ele a redução da tecnologia à categoria de mero instrumento ou à esfera de uma inteligência autônoma na forma de um androide autossuficiente fere diretamente o próprio modo de existência dos objetos técnicos. Deste modo, o objeto técnico passa a ser visto como um ampliador do fator de negentropia [força de coesão] e não como um objeto mecânico dissociado da realidade humana.¹⁷⁸ Para o filósofo, a técnica [a máquina] exerce uma influência direta nos corpos dos indivíduos e sua ação utilizadora, sua suposta serventia, desencadeia uma alteração transversa, uma espécie de permuta contínua com quem [ou com o que] faz parte dessa articulação. Desse modo, o objeto técnico nada mais é do que um ser em conexão com os corpos e mentes, e não um objeto mecânico dissociado da realidade humana, ou mesmo independente de outros objetos técnicos. "A presença do homem nas máquinas é uma invenção perpetuada. O que reside nas máquinas é a realidade humana, o gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam"¹⁷⁹ (SIMONDON, 2007, p. 34). Essa presença se dá igualmente em caráter reverso, pois a máquina também se cristaliza no gesto humano. Simondon coloca em questão o caráter autônomo das máquinas da seguinte maneira:

[...] a automatização é um grau bastante baixo de perfeição técnica. Para fazer uma máquina automática é necessário sacrificar muitas das suas possibilidades funcionais e muitos dos seus possíveis usos [...]. O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas [...] não tem nada a ver com um aumento de automatismo, muito pelo contrário, tem a ver com o fato de seu funcionamento abrigar uma certa margem de indeterminação. É esta margem que permite que uma máquina possa ser sensível à informação exterior. Através dessa sensibilidade das máquinas à informação se pode consumir um conjunto técnico, e não pelo aumento da automação. Uma máquina puramente automática, completamente fechada em si mesma num funcionamento predeterminado, só poderia fornecer resultados resumidos. A máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas"¹⁸⁰ (SIMONDON, 2007, p. 33).

¹⁷⁷ Em termos cinematográficos, o emblema aparece em HAL, o revoltado computador da nave *Discovery One* de 2001 - *Uma odisseia no espaço*, (2001- *A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrik,

¹⁷⁸ Voltaremos a esse conceito mais à frente.

¹⁷⁹ Original espanhol: "*La presencia del hombre en las máquinas es una invención perpetuada. Lo que reside en las máquinas es la realidad humana, el gesto humano fijado y cristalizado en estructuras que funcionan.*"

¹⁸⁰ Original espanhol: "*el automatismo es un grado bastante bajo de perfección técnica. Para convertir a una máquina, es preciso sacrificar muchas posibilidades de funcionamiento y muchos usos posibles. El verdadero perfeccionamiento de las máquinas [...] corresponde no a un acrecentamiento del automatismo, sino, por el contrario, al hecho de que el funcionamiento de una máquina preserve un cierto margen de indeterminación. Es este margen lo que permite a la máquina ser sensible a una información exterior. A través de esta sensibilidad de las máquinas a la información se puede consumir un conjunto técnico, y no por un aumento del automatismo. Una máquina, puramente automática, completamente cerrada sobre ella misma en un funcionamiento predeterminado, solamente podría ofrecer resultados sumarios. La máquina que está dotada de una alta*

Se pensarmos a câmera cinematográfica como uma máquina aberta que reflete a materialização do pensamento humano, podemos nos indagar com qual informação exterior ela estaria propensa a dialogar quando sob a batuta de quem orquestra as inter-relações de uma equipe de filmagem e seus tantos objetos técnicos. Para além da captação da energia luminosa [que abordaremos mais à frente] - ou do que poderíamos considerar a porção visual do que está para ser filmado -, o momento no qual a câmera é acionada deflagra, como vimos, uma coesão imaterial entre corpos e máquinas. Este impulso vital detonado pela câmera coordena, a nosso ver, a "margem de indeterminação" que ela mesma oferece. Quais seriam, então, as margens de indeterminação de uma câmera/equipe cinematográfica em ação? A resposta seria: tudo aquilo que deixa algum espaço para uma intervenção momentânea e que possa se ajustar, em tempo presente, ao ambiente e à ação. O desenvolvimento tecnológico das câmeras de cinema se traduz em um esforço constante para conquistar criativamente essas qualidades. Desde um aprimoramento dos mecanismos de registro do 'simples' movimento [com suas possibilidades de se relacionar com o meio nas mais variadas velocidades para a obtenção de resultados visuais diferentes] à evolução dos elementos ópticos que permitem uma otimização da energia luminosa e amplia as possibilidades de captação da imagem para ambientes e horários que antes não poderiam ser registrados. Ao mesmo tempo, podemos pensar a sensibilidade dos materiais [dos sensores] e sua busca incessante por uma maior definição ou mesmo a capacidade cada vez maior de armazenamento de dados, possibilitando uma filmagem potencialmente infinita. São muitos os aspectos que estão envolvidos no desenvolvimento das câmeras ao longo dos anos. No entanto, o que nos interessa para pensarmos a margem de indeterminação de Simondon é compreender que esta margem não é algo que possa ser avaliado apenas ao olharmos para a máquina, e sim pela maneira como a máquina se relaciona com o ambiente e com o homem no cumprimento de sua função.

4.3 o cinema como espaço ecumênico

Pensemos a margem de indeterminação a partir de um exemplo bem simples, com um objeto técnico corriqueiro, como a câmera do nosso celular. O programado automatismo de uma câmera dessa natureza [quer por questões econômicas ou por desígnios de uma indústria

tecnicidad es una máquina abierta, y el conjunto de máquinas abiertas supone al hombre como organizador permanente, como intérprete viviente de máquinas, unas en relación con otras."

voltada para o fomento de um consumidor amador] faz com que não possamos interferir em uma série de aspectos da imagem e, muito menos, na sua relação com o meio. Tal é o caso de uma eventual avaliação criativa da luminosidade que alcança o sensor, ou alguma possibilidade de escolha dos planos a serem destacados com maior ou menor nitidez em determinado momento da ação. Enquanto objeto técnico, ela tem uma margem de indeterminação aparentemente pequena [pelo menos no momento de captação da imagem] e, devido a isso, suas limitações são escamoteadas em pequenos artifícios como os variados filtros que emulam configurações estéticas de certa atmosfera, de certo estado de espírito, de certa época ou mesmo de alguma técnica fotográfica específica, as quais possuem identidades as mais inusitadas, como "hora mágica", "*road trip*", "romântico", "pôr-do-sol", "cianótipo", "sépia" etc. No entanto, não nos deixemos enganar por uma interpretação tecnicista da margem de indeterminação de qualquer objeto técnico. Por mais limitadora que possa ser a manipulação dos aspectos estritamente fotográficos da captação da imagem no nosso singelo exemplo [e o que chamamos de fotográfico aqui diz respeito apenas à captação da energia luminosa e seu armazenamento na memória de um celular], outras questões, menos matemáticas, podem ser levadas em consideração. Como o fato desta nossa câmera imaginária ser diminuta e poder camuflar-se entre tantas outras encontradas em todos os bolsos e bolsas dos transeuntes das ruas. Seu tamanho e sua existência ordinária fazem dela um instrumento de trocas únicas com o ambiente, criando outras margens a serem delineadas por cada encontro.

Se retornarmos ao universo de uma equipe de cinema nos moldes tradicionais de sua história, teremos outra sorte de margem de indeterminação. Como pontuado anteriormente, a cinematografia normalmente se encontra nas mãos [nos olhos e nos corpos] de um conjunto numeroso de pessoas [operadores e assistentes de câmera, foquistas, *loggers*, maquinistas, chefes de elétrica e seus ajudantes, além do cultuado diretor de fotografia] e de máquinas, cabos, lâmpadas etc., cada qual com suas imensas possibilidades técnicas e criativas. No momento em que tudo está preparado, em que todos os instrumentos entram em sintonia e passam a vibrar de forma orquestrada com vistas a uma tomada específica, o que entra em jogo [além da programação] é a maneira como esses corpos interagem e articulam todo o conjunto técnico, preservando seu caráter aberto e sua sensibilidade ao mundo exterior. O que é expressado não é mais a individualidade de cada membro da equipe, mas uma composição coletiva [dentro da compatibilidade sinérgica (SIMONDON, 2013)], uma *transindividualidade*,¹⁸¹ em que as possíveis oscilações da margem de indeterminação das relações entre os objetos técnicos e seus

¹⁸¹ Retomaremos esse conceito mais à frente.

operadores funcionam como flutuações da matéria. Isto é, se pensarmos em um movimento de câmera banal como um *travelling*, veremos que há uma partilha de responsabilidades entre cada membro da equipe e entre cada máquina. Todos têm que se comunicar com todos, em razoável afinação, através de um traçado pré-determinado. O resultado material [o filme] dessa coordenação carrega todas as nuances dos movimentos e das capacidades técnicas do conjunto, não apenas em sua potencialidade hipotética, mas no que realmente foi possível realizar naquele exato momento da filmagem. As flutuações da matéria, portanto, são o resultado dessa sinergia capaz de sensibilizar os componentes da máquina [negativo ou sensor] para iniciar o processo de transformação em imagem.

Para termos uma clara ideia sobre as variáveis envolvidas numa equipe ordinária de cinema poderíamos relembrar aqui a cena de abertura de *O cavalo de Turim (A Torinói ló, 2011)*, de Béla Tarr (1955 -), em que o cavalo [aquele salvo do açoitamento por Friedrich Nietzsche] puxa uma carroça conduzida por um homem e, ao longo de pouco mais de quatro minutos, é acompanhado pela câmera em um longo *travelling*. O dia está nublado, venta muito, a paisagem é em preto e branco. O caminho que o cavalo tem de atravessar é árido, as árvores perderam suas folhas, o céu carregado de nuvens densas está muito baixo, o chão de terra batida levanta um pouco de poeira e acaba por confundir-se com algo semelhante a uma neblina intermitente. O cavalo parece cansado, seus movimentos não são elegantes, revelam certo incômodo. Apesar de expressar o vigor comum aos cavalos, seus pelos mostram sua descompostura, suados e emaranhados nos arreios que o encilham à carroça. Durante o percurso, a câmera acompanha o movimento dos três: carroça, cavalo e homem. Ora mostrando o animal, ora o homem, ora os dois. Em alguns momentos a câmera se adianta ao conjunto mostrando-o de frente, por outros se mantém em sua lateral. Às vezes está mais próxima e outras se afasta para deixar entrar em quadro outros elementos da paisagem como o sol que, próximo ao horizonte, aparece ao fundo do quadro filtrado pelas espessas camadas de nuvem.

O nível de complexidade de realização de tal plano é alto. Pensemos um pouco em seus detalhes. Há toda uma longa movimentação da câmera em um terreno acidentado [uma estrada enlameada] a qual estamos chamando de *travelling*. Definir este deslocamento como um *travelling* trivial talvez não seja o mais adequado, pois a câmera não está estritamente sobre trilhos. Se formos fazer a exegese do movimento, veremos que a altura da câmera é variável e sua distância em relação ao percurso da carroça também. Nenhuma dessas duas características eliminaria a possibilidade de um *travelling*, no entanto, a maior liberdade de aproximações e afastamentos da câmera em relação ao percurso da carroça e suas variações na altura só podem

ser alcançadas com a coordenação de um *travelling* [ou simplesmente uma plataforma sobre rodas] com um braço de grua. Esta combinação faz, inclusive, com que a câmera possa aproximar-se do cavalo com certa sutileza, sem a proximidade do operador ou de outros suportes mais robustos. Trata-se de uma câmera 35mm tradicional,¹⁸² portanto, ela, em si, não prima pela discrição e em situações como essa são necessárias medidas específicas para que o cavalo não se amedronte de forma visível. Como dissemos anteriormente, venta muito. Venta muito durante todo o filme. Analisando as cenas sob esse aspecto e sem qualquer informação sobre as filmagens poderíamos imaginar duas possibilidades: ou a produção encontrou uma localização geográfica cujas intempéries são totalmente previsíveis, ou investiu em grandes ventiladores. Poderíamos pensar as duas variáveis como formas distintas de organização do conjunto técnico onde, na primeira opção, estaríamos à mercê da natureza [fato corriqueiro em produções de baixo orçamento, por exemplo] e, na segunda, nosso conjunto técnico seria maior e mais complexo. Neste último filme do cineasta húngaro, sabemos¹⁸³ que foram usados alguns ventiladores; as folhas secas que voam em quadro foram colocadas pouco a pouco à frente do vento artificial pelas mãos de uma mulher; a poeira que sobe também é gentilmente depositada no caminho e, não bastasse tudo isso, para planos mais abertos há o apoio de um helicóptero para fazer ventar em distâncias nas quais os ventiladores comuns não seriam eficazes.

A atmosfera visual nascida da associação desses poucos [mas complexos] elementos torna-se eficiente, não apenas pela escolha dos componentes do quadro - como a paisagem desolada, o esforço do cavalo, o deslocamento da câmera, as folhas, a poeira, o sol etc. -, mas, fundamentalmente, pela forma como todos esses ingredientes são assimilados pela câmera.¹⁸⁴ As filmagens ocorreram em 2009, numa época, portanto, em que a tecnologia digital não era desprezível e, mesmo assim, a opção da produção foi pela utilização de película preto e branco.¹⁸⁵ Sem entrar na discussão de valores da inevitável transição tecnológica, queremos pontuar que a escolha de uma infraestrutura técnica amadurecida [mais de cem anos de história] sendo executada por uma equipe experiente em seus métodos faz diferença em projetos dessa natureza. Contudo, para além do claro ganho estratégico, o que esta escolha [o uso de película] acrescenta a *O cavalo de Turim* torna-se sua pedra de toque. Todo o filme é composto dentro de uma amplitude monumental [para os parâmetros fotográficos] entre claros e escuros. O que

¹⁸² Uma Arriflex 535B.

¹⁸³ Cenas do documentário sobre o cineasta *I Used to Be a Filmmaker*, 2013, de Jean-Marc Lamoure.

¹⁸⁴ Não poderíamos nos furtar em dizer que o clima da cena de abertura de *O cavalo de Turim* não seria o mesmo sem a presença da música composta por Mihály Vig, parceiro de Béla Tarr em todos os seus filmes.

¹⁸⁵ Kodak *Double-X* (5222). ISO de fábrica: 200 para luz de tungstênio e 250 para luz do dia. Informações técnicas: https://www.kodak.com/uploadedFiles/Motion/Products/Camera_Films/5222/Resources/5222_ti0299.pdf, último acesso em fevereiro de 2018.

queremos dizer com 'monumental' é, por exemplo, podermos ver em detalhes os pelos escuros e suados de um cavalo filmado em contra *plongée* com o céu nublado e o sol ao fundo. A capacidade de acolhimento num mesmo material sensível de uma região extremamente clara [como o sol, mesmo que filtrado pelas nuvens] e outra de escuros densos [como os pelos do cavalo ou as roupas do homem] sem perder detalhes em ambas as áreas não é algo simples de se lograr. O sucesso dependerá do negativo, da maneira como foi sensibilizado, processado e copiado, e a eleição de cada etapa do processo [de cada passo técnico] irá afetar diretamente a forma como a atmosfera do filme é criada a partir de suas visibilidades. Os estados de presença alcançados através dessas variáveis fazem com que sintamos os fortes ventos, o cansaço do cavalo, a dificuldade do caminho etc. Nesse trabalho, em particular, se formos eleger uma de suas características fotográficas mais determinantes, diríamos que é justamente esta: sua capacidade de mostrar ao mesmo tempo todas as texturas, todos os mínimos detalhes dos materiais em regiões muito claras e muito escuras. As zonas intermediárias [os cinzas médios] não integram de forma significativa o quadro [a direção de arte contribui fortemente nesse aspecto], e, mesmo assim, podemos perceber uma riqueza impressionante de valores tonais. Tudo é visível, desde o recanto mais sombrio e discreto à intempérie mais violenta. Nenhuma área é especialmente acentuada, não apenas pelo escolha óptica de uma profundidade de campo ampla, mas particularmente pela exploração primorosa da latitude do negativo dentro de sua extensa capacidade dinâmica [*dynamic range*]¹⁸⁶ [imagens pp. 173 e 175].

Ao agruparmos todos esses elementos num único conjunto técnico, aquele comprometido com a realização de *O cavalo de Turim*, cuja orquestração está a cargo de Béla Tarr, veremos que a margem de indeterminação de cada núcleo [*travelling*, vento, negativo etc.]

¹⁸⁶ Esperamos que já esteja claro para o leitor que o objetivo deste trabalho não passa pelas definições de todas as técnicas que envolvem a fotografia cinematográfica. No entanto, os dois conceitos acima enumerados [latitude e capacidade dinâmica - ou margem dinâmica ou ainda o termo de uso mais corriqueiro em inglês *dynamic range*] são normalmente mal compreendidos e, portanto, utilizados de forma equivocada. A capacidade dinâmica é a eficácia de um negativo [ou de um sensor eletrônico] em acolher a distância entre a maior e a menor quantidade de energia luminosa de dada realidade, isto é, sua competência em reproduzir extremidades. Já a latitude é a sua habilidade de mostrar esta margem em maior ou menor quantidade de passos. O que queremos dizer com isso é que uma imagem pode conter apenas as duas extremidades [preto e branco] ou muitos passos cinzas entre eles, uns mais próximos ao preto e outros mais próximos ao branco. Quanto mais passos, maior a latitude do material sensível. Nunca é demais lembrar que isso vale para imagens coloridas também. Deste modo, podemos ter uma imagem com uma margem dinâmica grande e pouca latitude; uma imagem com grande latitude e margem dinâmica pequena; as duas restritas; ou, como no exemplo dado de *O cavalo de Turim*, as duas sendo trabalhadas de forma estendida. É comum as pessoas associarem a latitude ao contraste [maior a latitude, menor o contraste e vice-versa], o que na maioria das vezes pode ser uma associação acertada, mas no caso específico de *O cavalo de Turim*, se formos pensar o conjunto latitude e cenário [criado especialmente dentro de um rigor de contrastes amplos] veremos que a sensação é de uma imagem contrastada, mesmo apresentando imensa latitude. Reiterando nossa ideia de que nada na fotografia é absoluto e mesmo uma característica técnica marcante quanto a latitude, criada para poder reproduzir contrastes discretos, tem sua margem de indeterminação a favor da criatividade, que, nesse caso, é alcançada com o auxílio inestimável da direção de arte.

é grande. O que faz da união dos conjuntos individuais algo ainda mais complexo. Não seria excessivo salientar que a margem de indeterminação não deve ser confundida com a possibilidade de improviso. Em Béla Tarr não há improviso. Tudo é programado e ensaiado. Mesmo que possamos deduzir que um objeto de alta tecnicidade deva ser indulgente o suficiente para que possamos utilizá-lo de forma adequada numa necessidade de improvisação, não é disso que se trata. Há equipamentos mais adaptáveis a improvisos do que outros e o fato isolado dele ter maior adaptabilidade não denota, necessariamente, maior tecnicidade. Sendo assim, a margem de indeterminação de cada agrupamento da equipe [da maquinária responsável pelo movimento de câmera, pela eficiência e direcionamento do vento artificial lançado pelos ventiladores, pela aparição das folhas e da poeira, pela sintonia do voo do helicóptero com a *mise-en-scène*; ou da equipe de câmera, corresponsável por sua movimentação, pela exposição do negativo, pela acuidade do foco e conseqüente nitidez da imagem; ou ainda dos agentes da ação em cena, o cavalo, a carroça e seu cocheiro amador] configura a potência do conjunto de máquinas abertas operadas por um conjunto de seres técnicos de alta especialização. As palavras já mencionadas de Simondon, "o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas", fazem eco na cena de abertura de *O cavalo de Turim* e nos ajudam a compreender as complexidades das inter-relações entre as máquinas articuladas pelo homem.



Béla Tarr e *O cavalo de Turim*, 2011
fonte: sensesofcinema.com

fotograma da cena de abertura de *O cavalo de Turim*



fotogramas de *Béla Tarr: I used to be a filmmaker, 2013*



acima: fotograma de *O cavalo de Turim*

Façamos um exercício imaginário de observação dos componentes da filmagem desse plano¹⁸⁷ a partir do momento em que a câmera é acionada sob os comandos do cineasta. Todos os envolvidos estão esperando por esse momento, atentos e, de certo modo, apreensivos. A energia latente que aflora é semelhante àquela sentida nos momentos anteriores à entrada em um palco, pois todos irão atuar em conjunto, cada qual em seu papel. Os ventiladores estão ligados, o helicóptero está à espreita. O som ensurdecido da movimentação dessas máquinas faz com que seja impossível qualquer tipo de comunicação verbal e seus operadores têm como tarefa a produção de ventos verossímeis nos exatos lugares e momentos planejados para esta cena. O cavalo, por sua vez, obedece aos comandos de seu cocheiro acidental, sem poder se impressionar muito com toda a parafernália que o rodeia, pois a carroça não pode parar e, ao mesmo tempo, tem que manter um compasso estável dentro de um percurso pré-determinado. O ator, na sua dupla tarefa de cocheiro e personagem, mantém as rédeas sob controle com gestos tímidos e silenciosos. O operador do *travelling* começa a acompanhar a carroça, enquanto o operador de câmera-maquinista move o braço da grua. Ambos [operador de câmera e operador de grua] têm que entrar em excelente sincronismo com o ritmo da carroça, pois têm a tarefa de explorar, em diferentes ângulos, os detalhes da interpretação do cavalo e do homem. O assistente de câmera ajusta o conjunto óptico para que se possa alcançar o máximo da profundidade de campo sem necessidade de acomodações do plano focal¹⁸⁸ e, durante todo o percurso, presta especial atenção às aproximações da câmera ao cavalo para que não seja ultrapassada a distância mínima na qual a objetiva apresenta uma imagem nítida. Ele está atento também aos mínimos movimentos da câmera, sua segurança, seus ruídos e, principalmente, à quantidade de negativo carregada no chassi e sua adequação à duração do plano.

Este plano, com duração de quatro minutos e vinte quatro segundos, utiliza uma lata de cento e vinte e dois metros [400 pés] de negativo em sua totalidade e de forma arriscada. É comum que se deixe uma ponta de segurança de alguns metros, tanto no início do rolo quanto no final, para que o manuseio do negativo seja menos arriscado para o carregamento da câmera,

¹⁸⁷ Talvez seja excessivo dizer, visto que se trata de um trabalho sobre cinema e seu jargão é conhecido pelos leitores da área, mas estamos deliberadamente intercambiando dois termos [cena e plano] cujos significados diferem razoavelmente para designar um mesmo momento do filme. Por vezes chamamos a abertura de cena e por outras de plano. Uma cena pressupõe uma contiguidade espacial e temporal dentro da diegese. Pode ser composta de um único plano, como neste caso, ou de quantos planos forem desejados pelos seus criadores. Já um plano, num filme montado, é definido pela imagem entre dois cortes. Nas filmagens, ele é designado pela duração entre o momento em que a câmera é acionada até o momento no qual ela é desligada. E as várias tentativas de chegar ao plano perfeito são chamadas de tomadas (*takes*). Portanto a cena de abertura de *O cavalo de Turim* é também um plano. Não sabemos quantas tomadas foram feitas para que o resultado final fosse alcançado, mas devido à logística, imaginamos que a cena tenha sido pensada para ser lograda em uma única tentativa.

¹⁸⁸ Neste caso seria sensato e muito eficaz ter o plano focal da objetiva ajustado para a sua distância hiperfocal, conceito já descrito em detalhes anteriormente.

a revelação e a copiagem. No entanto, o fato deste plano durar a extensão quase total do negativo agrega um fator extra de preocupação na equipe de câmera. Não apenas pela própria filmagem de um plano longo, que, por si só, já traz suas complicações, mas pelo conjunto técnico câmera-negativo-revelação ser explorado ao seu extremo. A duração total de uma lata de negativo 35 mm filmada a 24 quadros por segundo é de aproximadamente 4 minutos e 26 segundos, portanto, em *O cavalo de Turim*, apenas 2 segundos de negativo [48 quadros ou, mais ou menos, 1 metro] ficaram disponíveis para o carregamento da câmera. Um chassi maior [de 1000 pés ou onze minutos e seis segundos] poderia ter sido usado, mas por ele ser muito maior e fazer com que o conjunto ficasse mais pesado e mais ostensivo, poderia comprometer a movimentação da câmera na grua e a discrição frente aos instintos do cavalo. Uma câmera não é pensada para ousar tanto, mas o risco é minimizado por uma máquina e uma equipe técnica de qualidade. Contudo, isso não impede o *frisson* sentido pelos assistentes na aproximação do término do negativo.

Pensemos agora nas mãos das pessoas que soltam sutilmente algumas folhas e um pouco de poeira na frente dos ventiladores na tentativa de emular os gestos da natureza. O quanto é muito? O quanto é pouco? Impossível dizer! Sentimos uma intensidade de poeira maior ao final do plano e fica difícil detectar se ela é colocada artificialmente ou não. Pois muitas vezes o natural se apresenta de forma forçada aos olhos do cinema¹⁸⁹. Numa última tentativa de visualização dos sentimentos envolvidos nos corpos da equipe técnica, pois não passaremos por todos os seus elementos, nos coloquemos no lugar do diretor de fotografia. Ele, Fred Kelemen¹⁹⁰ (1964 -), é o responsável final pela materialização de todos os detalhes impressos da imagem. Seu planejamento tem que contemplar o esperado e o inesperado e suas escolhas [como, por exemplo, a abertura de diafragma] têm que se adequar de forma eficiente à textura do filme como um todo, a toda extensão do plano, nos vários ângulos de câmera e, num pequeno detalhe [não tão sutil] desejado pelo diretor: de que essa cena fosse filmada com o sol próximo ao horizonte e que ele deveria [ou pelo menos poderia] aparecer ao final do trajeto. Sua apreensão deve ter sido grande, pois com o sol naquele ângulo não há possibilidade de se filmar muitas tomadas e, por sorte [ou total competência técnica], quando o sol entra em quadro ele não ultrapassa a capacidade do negativo e mostra toda a amplitude de claros e escuros da cena,

¹⁸⁹ Do mesmo modo, as fotos científicas de Duchenne são, a nosso ver, menos "naturais" do que as artificialmente ficcionadas por Rejlander.

¹⁹⁰ Fred Kelemen trabalhou com Béla Tarr em três de seus filmes: *Journey to the Plain* (*Utazás az Alföldön*, 1995, curta-metragem), *O homem de Londres* (*A londoni férfi*, 2007) e *O cavalo de Turim* (2011). Além de diretor de fotografia, Kelemen também é cineasta e diretor teatral.

num impecável entardecer. Kelemen, numa entrevista dada à revista *CinemaScope*¹⁹¹ responde, de forma bem-humorada, a uma outra questão: os ventos artificiais. O entrevistador pergunta: "Como você criou o vento"?

Tínhamos uma equipe enorme e eles todos assopravam [risos]. Tínhamos umas máquinas antigas e às vezes usávamos um helicóptero. As máquinas tinham que se deslocar com a câmera, sendo mais um elemento da coreografia. Nós não tínhamos máquinas de vento grandes o suficiente para soprar em toda a extensão, então, por exemplo, quando a câmera sai da casa e segue o ator, tínhamos que manter as máquinas o seguindo também, para que não houvesse nenhum intervalo de calma visível no plano enquanto o ator se movia. Tudo é movimento, tudo é parte de uma grande coreografia: o vento, as luzes, a câmera, os atores¹⁹² (KELEMEN, 2011).

Podemos perceber, pelas palavras de Kelemen, que a todo momento o conjunto técnico e humano no cinema enfrenta desafios únicos para cada plano filmado. Enumeramos aqui alguns poucos pontos gerais sobre as inquietações que permeiam qualquer filmagem e com as quais toda equipe tem que lidar. O resultado das inter-relações de todos os sentimentos e aptidões individuais cria conexões nas diversas camadas que compõem um plano e são esses elos que contribuem para a atmosfera proposta para cada cena. Após esse percurso através das vicissitudes de uma equipe de filmagem, e, voltando às pulsações vitais do cinema [todas mediadas por máquinas], veremos que o caráter maquinal com as quais são engendradas não tem como não estar intimamente conectado ao temperamento humano. Um vínculo que não é estabelecido apenas por seu desígnio final, aliado ao desejo de materialização dos sonhos e das histórias através da magia cinematográfica, mas também pela execução coletiva, como vimos, de uma série de capacidades técnicas a favor da inventividade e da imaginação. Assim sendo, quando Simondon pensa a imaginação dentro de um ciclo de imagens internas e externas em constante movimento, ele está questionando a concepção de uma imaginação atrelada unicamente à subjetividade para pensar tal ciclo fora do domínio exclusivo do indivíduo. Como um fluxo de imagens numa realidade intermediária, num espaço comum entre o abstrato e o concreto, entre o passado e o futuro e entre o sujeito e o objeto. Uma equipe de cinema trabalha nesse espaço. Na impossibilidade de fissura entre o técnico e o artístico ou entre o essencialmente humano e a máquina, o cinema [e, conseqüentemente, a fotografia

¹⁹¹ Disponível em <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interview-the-thinking-image-fred-kelemen-on-bela-tarr-and-the-turin-horse/>, último acesso em fevereiro de 2018.

¹⁹² Original inglês: " *We had a huge crew and they were all blowing. (Laughs.) We had some old wind machines and sometimes we used a helicopter. The machines would have to move with the camera, so this was yet another choreographed element. We didn't have wind machines big enough to blow the whole area, so, for example, when the camera is moving out of the house following an actor, we had to keep the wind machines following along so there would be no visible gap of calm in the shot as the actor is moving. Everything is moving, everything is part of a big choreography: the wind, the lights, the camera, the actors*".

cinematográfica, seu instrumento técnico por excelência] compactua com Simondon. E não poderia ser diferente, pois, para ele, "o destino da inspiração estética de todo pensamento que tende à sua realização é constituir no interior de cada modo de pensar uma retícula que coincida com a retícula dos demais modos de pensar: a tendência estética é o ecumenismo do pensamento"¹⁹³ (SIMONDON, 2007, p. 199). Dito de outro modo, o cinema [forma de representação em que a estética, por óbvio, está totalmente implicada] proporciona um terreno comum [retícula] onde as várias formas de pensamento podem se manifestar. E não apenas isso, sua tendência estética não propicia manifestações isoladas deste ou daquele princípio, desta ou daquela crença, ou desta ou daquela capacidade técnica e, sim, uma eficiente articulação entre todos os seus componentes. Isto é, o cinema, através da inspiração estética que o motiva e a personalidade técnica que lhe dá forma, é a um só tempo objeto técnico e estético. Ele assimila de forma equivalente as diferentes individualidades que habitam esse espaço compartilhado e transforma-se num agregado *transindividual*.

A *transindividualidade* pode ser entendida como uma relação que coloca os indivíduos em relação, mas não através da sua individualidade constituída, separando-os uns dos outros, ou através do que é idêntico em cada ser humano, por exemplo, as formas *a priori* de sensibilidade, mas através dessa carga de realidade pré-individual, que contém potenciais e virtualidades. O objeto fruto da invenção técnica traz consigo algo do ser que o produziu, expressa algo desse ser que está menos ligado a um *hic et nunc*; pode-se dizer que existe uma natureza humana no ser técnico, no sentido em que a palavra natureza poderia ser usada para designar o que resta de original, de anterior à própria humanidade constituída no homem¹⁹⁴ (SIMONDON, 2007, p. 263).

Desse modo, Simondon nos aponta alguns caminhos para compreendermos de forma integral os diversos tipos de pensamento [e intuições] que compõem o ato cinematográfico. Com seu apoio, é possível pensar como seres que trabalham na manipulação direta do mundo material e concreto, dão corpo e substância a um filme através do conhecimento técnico e dos *afetos* que o permeiam. Com ele, também podemos ver para além da obra em si, a qual está "menos ligada a um *hic et nunc*" [a um aqui e agora] e mais conectada aos ciclos de imagem-

¹⁹³ Original espanhol: "El destino [...] de la inspiración estética de todo pensamiento que tiende a su realización, es constituir en el interior de cada modo de pensamiento una reticulación que coincida con la reticulación de los demás modo de pensamiento: la tendencia estética es el ecumenismo del pensamiento."

¹⁹⁴ Original espanhol: "Se puede entender por transindividualidad una relación que pone a los individuos en relación, pero no mediante su individualidad constituída, separándolos unos de otros, ni mediante aquello que hay de idêntico en todo ser humano, por ejemplo las formas *a priori* de la sensibilidad, sino mediante esa carga de realidad pre-individual, e que contiene potenciales y virtualidad. El objeto que sale de la invención técnica lleva consigo algo del ser que lo ha producido, expresa aquello de ese ser que está menos ligado a un *hic et nunc*; se podría decir que hay naturaleza humana en el ser técnico, en el sentido en que la palabra naturaleza podría ser empleada para designar lo que queda de original, de anterior a la humanidad misma constituída en el hombre; el hombre inventa llevando a cabo su propio soporte natural."

imaginação-invenção do próprio cinema. Qualquer filme carrega consigo esse movimento perpetuado de transformações técnicas, oníricas, estéticas, humanas etc. Ao observarmos as fontes que alimentaram [e alimentam] o circuito da constituição do cinema ao longo de seus oficiais [sic] cento e poucos anos, veremos que elas entrecruzam muitas das fronteiras do pensamento. A retícula do cinema é tecida por um conjunto de filamentos variados que atravessam os tempos. Em seu livro *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1993), Arlindo Machado ressaltava alguns componentes dessa trama:

Seria uma extrema simplificação imaginar que a máquina seja filha apenas da ciência ou de suas derivações tecnológicas, sem nada dever a outras esferas da cultura. A história da invenção técnica do cinema, por exemplo, não abrange apenas as pesquisas científicas de laboratório ou os investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se inclui ainda o mediunismo, as fantasmagorias (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculo de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o "teatro óptico" de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo os charlatões de toda espécie. É um equívoco reduzir toda a história da invenção técnica do cinema apenas aos seus aspectos técnicos positivos, às teorias científicas da percepção e aos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento. Há também toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário, cujos primórdios remontam à caverna de Platão e às explorações mágicas da *camera obscura*. Como observa André Bazin (1983, p. 24)¹⁹⁵ "os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos pela imaginação". A invenção técnica do cinematógrafo não é apenas o resultado de investimentos nas áreas das ciências (Plateau, Muybridge, Marey, Londe) e da indústria (Edison, Lumière), mas também de experiências mais heterogêneas nos campos da magia, da arte, da loucura e da diversão de massa. Em toda invenção técnica - e sobretudo quando se trata da invenção de máquinas "semióticas" - há sempre a emergência de uma dimensão imaginária, algo assim como seu lado obscuro, apaixonado ou anárquico, normalmente negligenciado nos compêndios "regulares" de história da tecnologia. É como se na gênese da própria máquina já estivesse pressuposta uma dimensão que poderíamos chamar, à falta de melhor termo, de "artística" (MACHADO, 1993, p. 35).

O aspecto "artístico" da máquina de Arlindo Machado tem, a nosso ver, uma ligação próxima ao caráter ecumênico da estética pronunciado por Gilbert Simondon. O ato cinematográfico, que aqui poderia ser visto como a ação do conjunto de todos os aparatos técnicos e humanos que dão existência ao cinema [válido também para pensarmos apenas a ação da câmera], seria um ato ecumênico [e, sem sombra de dúvidas, é um ato artístico] e, por

¹⁹⁵ Mantivemos a referência à edição original da obra citada por Arlindo Machado, "O mito do cinema total" em *O que é o cinema?* No entanto, em nossas referências bibliográficas, este texto está indexado da seguinte forma: BAZIN, 2014.

ser ecumênico a conciliação entre o sagrado e o profano, entre a crença e a ciência, entre o técnico e o artístico é sua condição existencial. A "acumulação subterrânea" da "vontade milenar de intervir no imaginário" vinda dos "indivíduos possuídos pela imaginação" (MACHADO, 1993) é um dos elementos centrais da criação [técnica e estética] e se faz visualmente presente nas resultantes imagéticas de seus criadores. Ou, ainda nas palavras de Simondon, "toda imagem forte é dotada [...] de um poder fantasmagórico, posto que pode sobrepor-se ao mundo da representação objetiva e da situação presente, como um fantasma chamado a atravessar muralhas" (SIMONDON, 2013, p. 14). Muralhas não somente dos diversos tipos de saberes e modos de pensar, mas, sobretudo, do tempo. Isto é, a herança histórica das inúmeras fases pelas quais o cinema passou para constituir-se no que é [ou no que está se tornando] hoje não atua apenas como uma evolução linear e cronológica e sim como uma aglutinação das camadas do tempo.¹⁹⁶ Consequentemente, quando nos referimos às pulsações vitais do cinema, à sua vibração, não estamos nos restringindo aos aspectos meramente visíveis de uma oscilação da energia luminosa, ou da intermitência mecânica de sua projeção. Estamos nos referindo aos vários estratos que constituem o cinema dos quais fazem parte tanto a própria história técnica das imagens quanto as assimilações deste percurso pelos homens; num fluxo constante que é o desta arte necessariamente tecnológica e indiscutivelmente humana.

¹⁹⁶ Uma duração aos moldes de Henri Bergson.

5. A dança cinematográfica e a fotogenia

"Em algumas ocasiões, ser diretor de cinema traz uma felicidade especial. Uma expressão que não foi ensaiada nasce naquele momento, e a câmera a registra. Justamente isso aconteceu hoje. Sem preparo, nem ensaio, Alexander se torna muito pálido, uma dor pura se desenha em seu rosto. A câmera registra o instante. A dor, difícil de apreender, esteve ali por segundos e nunca mais vai voltar; ela não estava lá antes, mas na fita ficou gravado o momento. Então, acredito que os dias e os meses de disciplina e previsibilidade valeram a pena. Talvez eu viva para esses instantes. Como um caçador de pérolas¹⁹⁷".

(Ingmar Bergman)

5.1 as piruetas das metáforas

As preciosidades momentâneas do cinema, tal qual as pérolas escondidas em apenas algumas poucas conchas, não se manifestam todos os dias e muito menos em todos os *sets* de filmagem. Para as pérolas, é sabido que uma em cada dez mil ostras desenvolve [em defesa de invasores parasitas] a gema tão cobiçada. Para o cinema, não há uma contabilidade praticável, mesmo que tenhamos nossas desconfianças de que a proporção possa ter seu paralelo na escala natural dos moluscos. O fato é que as invisibilidades [a dor de Alexander] que porventura possam se pronunciar diante da câmera, muitas vezes não são captadas por esta em toda a sua plenitude e sutileza; não chegam a formar uma pérola. A imagem do cinema, filha dos gestos da câmera em consonância com os demais gestos cinematográficos [atores, luz, falas, figurino, música, cenário, ruídos, objetos, processamentos químicos ou digitais etc.], possui infindas combinações e, a cada configuração, uma expressão única é criada. Cada corpo filmado [quer seja um rosto ou um copo d'água] expressa sua singularidade, seu modo único de estar em cena [e para a cena] de acordo com o equilíbrio conquistado pelo conjunto de todos os gestos. A intercorporalidade [tal qual vista anteriormente] da câmera com o ator, da câmera com a paisagem, da câmera com os movimentos e as vibrações do mundo, é uma das chaves do ato cinematográfico. O gesto de um [câmera] fomenta e traz visibilidade e relevância ao outro [uma

¹⁹⁷ BERGMAN, 2013, p. 78.

face em regozijo, um mar bravio, uma taça de vinho envenenada, um corpo que dança] e, por vezes, acaba por propiciar encontros de grande potência, verdadeiras preciosidades. Não temos como alcançar uma descrição precisa [nem estatística] de como cada obra consegue lograr esses raros instantes, mas podemos olhar com atenção para esses momentos e, talvez, apreender algumas minúcias dessa arte chamada cinema. Mas de que natureza seriam esses flagrantes enigmáticos que são convertidos em quadro pela ação da câmera? Como pensá-los ou, simplesmente, observá-los, antes que eles nos escapem?

Epstein nos lembra em seu texto *L'élément photogénique* (abril, 1924)¹⁹⁸ que: "Delluc, em 1919, pronuncia: [...] com a noção de fotogenia¹⁹⁹ nasce a ideia de um cinema-arte. Como melhor definir a indefinível fotogenia do que dizer: a fotogenia está para o cinema como a cor está para a pintura, o volume à escultura; o elemento específico desta arte"²⁰⁰ (EPSTEIN, 1974a, p. 145). Alguns meses antes, em *De quelques conditions de la photogénie* (janeiro, 1924) Epstein comenta: "A palavra é feliz, deve ser lembrada. O que é a fotogenia? Eu chamarei fotogênico a toda aparência das coisas, dos seres e das almas que tem sua qualidade moral ampliada pela reprodução cinematográfica. E toda aparência que não é engrandecida pela reprodução cinematográfica não é fotogênica, não faz parte da arte cinematográfica"²⁰¹ (EPSTEIN, 1974a, p. 137). Sendo assim, começemos nossa busca pela fotogenia, palavra tão vulgarizada que - se investigada no cinema através dos pensamentos de seus primeiros

¹⁹⁸ Publicado posteriormente como uma seção do *Cinematógrafo visto do Etna* (1926), retomaremos esse inspirado texto mais à frente ao nos concentrarmos na materialidade da imagem.

¹⁹⁹ Segundo Robert Farmer (2010), "o termo existia em uso geral muito antes de Louis Delluc se apropriar e repropor seu uso para os impressionistas em seu artigo de 1920, 'Photogénie', reimpresso em: Simpson, P., Utterson, A. & Shepherdson, KJ (eds.) *Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 2004, pp.49-51. De acordo com Paul Willemen o termo apareceu pela primeira vez em 1874 no dicionário Larousse, e seu diretor, Louis Feuillade, até escreveu para a revista *Cinéa* (revista do próprio Delluc) queixando-se da apropriação "impressionista" do termo por Delluc. Veja, 'Photogénie e Epstein', em Paul Willemen, *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres, BFI, 1994, p. 126. No entanto, é o trabalho de Epstein sobre a fotogenia, que se torna o mais importante porque foi ele quem desenvolveu a ideia com maior profundidade". Original inglês: "The term existed in general usage long before Louis Delluc appropriated and re-purposed the term for the Impressionists in his 1920 article *Photogénie*, reprinted in: Simpson, P., Utterson, A. & Shepherdson, K. J. (eds.) *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge, 2004, pp.49-51. According to Paul Willemen it appeared as early as 1874 in the Larousse dictionary, and the director Louis Feuillade even wrote to the magazine *Cinéa* (Delluc's own magazine) complaining about Delluc's "Impressionistic" appropriation of the term. See, 'Photogénie and Epstein', in Paul Willemen, *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, London, BFI Publishing, 1994, p. 126. Nevertheless, it is Epstein's work on photogénie that is the most important because it was he who developed the idea most fully".

²⁰⁰ Original francês: "Delluc, en 1919, prononce et écrit: [...] Avec la notion de la photogénie naît l'idée du cinéma-art. Car comment mieux définir l'indéfinissable photogénie qu'en disant: la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture; l'élément spécifique de cet art".

²⁰¹ Original francês: "L'art cinématographique a été appelé par Louis Delluc: 'photogénie'. Le mot est heureux, il faut le retenir. Qu'est-ce que la photogénie? J'a appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique".

entusiastas [Delluc e Epstein] -, pode nos inspirar, se não a deslindar, pelo menos a esmiuçar nossos enigmas, visto que coloca a fotografia como elemento basilar de sua constituição. Ou, nas palavras de Delluc (1920), "a fotogenia é um acordo do cinema com a fotografia"²⁰² [...] "poucas pessoas compreendem o valor da fotogenia. O restante, nem sabe o que é. Eu ficaria satisfeito em propor um misterioso acordo entre a fotografia e o gênio"²⁰³ (DELLUC, 1985, p. 36 e p. 34 respectivamente) e complementa [imagens p. 187 e 189]:

No jargão equívocado dos cinegrafistas, fotogenia indica a mediocridade [...]. Declara-se fotogênica a senhorita Huguette Duflos²⁰⁴, que é bela, declara-se fotogênico ao senhor Mathot²⁰⁵, que é, em suma, um rapaz bonito. Fotogênicos, vejam bem, estão em todos os cantos e podem ser incorporados livremente em qualquer filme; que não tenha iluminação, que o operador seja histérico, que o diretor seja um vendedor de vinhos ou atirador de morteiro, que o roteiro seja do zelador ou de um acadêmico será de importância secundária; tudo está salvo quando os intérpretes são fotogênicos. Esta concepção da fotogenia tem seus inconvenientes. Ela nos ameaça de uma monotonia profunda²⁰⁶ (DELLUC, 1985, p. 34).

Menos como um modo de nos esclarecer o que poderíamos compreender de sua afirmação [de que a arte cinematográfica é fotogênica] e mais como uma apologia contra um sistema frívolo cujo comprometimento com uma ideia de arte não é firmado, Louis Delluc nos anuncia que há tantas variáveis envolvidas no cinema que apostar na eficiência da beleza de um rosto bonito seria, no mínimo, um grande desperdício. Portanto, para ele [e, de certo modo, para nós também] a fotogenia do cinema não reside nos corpos dos atores, pelo menos não nos corpos isolados neles mesmos. E sim, na intercorporalidade de todos os elementos enumerados por ele, entre tantos mais. Desconfiamos, junto aos teóricos [Epstein e Delluc], de que a fotogenia seria da mesma ordem daquele "brilho momentâneo" [Gregory Bateson] que se manifesta a partir dos 'bons' encontros, isto é, a partir de operadores menos histéricos, de diretores comprometidos, da elaboração da luz e de um roteiro inspirador. No entanto, apenas

²⁰² Original francês completo: "*La photogénie, au contraire, c'est l'accord du cinéma et de la photographie! Car le cinéma est une chose et la photo une autre*".

²⁰³ Original francês: "*Peu de gens ont compris l'intérêt de la photogénie. Au reste, ils ne savent même pas ce que c'est. Je serais enchanté qu'on supposât un accord mystérieux de la photo et du génie*".

²⁰⁴ Huguette Duflos (1887 - 1982), atriz da *Comédie française* e do cinema. Atuou em mais de quarenta filmes entre 1914 e 1962.

²⁰⁵ Léon Mathot (1886 - 1968), ator em mais de oitenta filmes entre 1906 e 1939 e diretor de outras dezenas de filmes realizados entre 1927 e 1953. Ele é quem interpreta Jean em *Coração fiel* (*Cœur fidèle*, 1923) de Jean Epstein.

²⁰⁶ Original francês: "*Dans le jargon interlope des cinématographistes, photogénie indique la médiocrité [...]. On déclare photogénique Mlle Huguette Duflos, qui est jolie, on déclare photogénique M. Mathot, qui est, en somme, un joli garçon. Photogéniques, voyez-vous, ils sont de tout repos, et l'on peut hardiment les incorporer dans n'importe quel film; que la lumière soit manquée, que l'opérateur soit hystérique, que le metteur en scène soit marchand de vins ou tourneur d'obus, que le scénario soit de la concierge ou d'un académicien, cela n'a qu'une importance secondaire; tout est sauvé quand les interprètes sont photogéniques. Cette conception de la photogénie ne va pas sans inconvénient. Elle nous menace d'une monotonie profonde*".

esses 'bons' ingredientes não são garantia de que algo do domínio do imponderável saltará da tela e tocará os espectadores de forma pungente.



Huguette Duflos
fonte: *comedie-francaise.fr*

próxima página:
Léon Mathot e Gina Manès em
Coração fiel (1923) de Jean Epstein



A fotogenia não é apenas uma palavra da moda e banalizada. Fermento novo, dividendo, divisor e quociente. Quebramos a cara querendo defini-la. Face da bondade, ela é um gosto das coisas. Eu a reconheço como uma frase musical com as ameaças de sentimentos que a acompanham, específicas. Secreta, ela é frequentemente pisoteada como esta qualidade milionária com a qual uma hulha²⁰⁷ despercebida reveste o solo. Nosso olho, salvo após estar longamente habituado, não consegue descobri-la diretamente. Uma objetiva a centraliza, a drena e destila entre seus planos focais, a fotogenia. Como a outra, esta vista tem a sua óptica. O sentido, compreende-se, só nos entrega da realidade símbolos, metáforas constantes, proporcionadas e eletivas. E símbolos não de matérias que, portanto, não existem, mas de energia, ou seja, de alguma coisa que em si mesma é como se não existisse, exceto em seus efeitos quando nos tocam. Dizemos: vermelho, soprano, doce, *chypre*²⁰⁸, quando existem apenas velocidades, movimentos, vibrações. Mas também dizemos: nada, quando o diapásão e a placa e o reagente, eles, recolhem testemunhos de existência”²⁰⁹ (EPSTEIN, 1974a p. 91, de *Bonjour Cinéma*, 1921, p. 35-36).

As palavras nem sempre fáceis de serem apreendidas [seriam elas fotogênicas?] do cineasta-poeta-filósofo²¹⁰ nos remetem a certas sutilezas da matéria, algo que nos afeta [nos ameaça com sentimentos]. Elas [as sutilezas] não se colocam prontamente disponíveis, têm que ser drenadas e destiladas e, via de regra, são desprovidas de sentido imediato, pois estes só se mostram em metáforas de energia: "de alguma coisa que em si mesma é como se não existisse, exceto em seus efeitos quando nos tocam". Mas "o que é uma metáfora, senão uma espécie de pirueta da ideia com a qual nos aproximamos das diferentes imagens ou diferentes nomes?"²¹¹

²⁰⁷ Como sabido, a hulha [também chamada de carvão de pedra] foi um carvão mineral de grande importância na propulsão da indústria no século XIX. Diferente de outros carvões, a hulha tem aspecto brilhante por apresentar uma concentração maior de carbono, é dela, por exemplo, que o piche é derivado.

²⁰⁸ Família olfativa de perfumes cuja estrutura básica associa três ingredientes: bergamota, musgo de carvalho e labdanun [resina de uma planta chamada esteva]. Os primeiros perfumes a levar esse nome foram o *Guerlain Chypre* (1909), *Chypre D'Orsay* (1912) e o *Chypre*, simplesmente, criado por François Coty em 1917. O nome é inspirado na ilha de Chipre, local de nascimento de Vênus, deusa da beleza. Para além da perfumaria, a ilha de Chipre empresta seu nome ao pó 'Cipria', também conhecido como pó-de-arroz.

²⁰⁹ Original francês: "*La photogénie n'est pas qu'un mot à la mode et galvaudé. Ferment nouveau, dividende, diviseur et quotient. On se casse la gueule à la vouloir définir. Visage de la beauté, c'est un goût des choses. Je le reconnais comme une phrase musicale aux menaces de sentiments qui l'accompagnent, spécifiques. Secret, on le foule souvent aux pieds comme cette qualité milliardaire dont une houille inaperçue barde le sol. Notre œil, sauf une très longue habitude, ne parvient pas à le découvrir directement. Un objectif le centre, le draine et distille entre ses plans focaux la photogénie. Comme l'autre cette vue a son optique. Le sens, il est entendu, ne nous donnent de la réalité que des symboles, métaphores constantes, proportionnées et électives. Et symboles non de matière qui donc n'existe pas, mais d'énergie, c'est-à-dire de quelque chose qui en soi-même est comme s'il n'était pas sauf en ses effets quand ils nous touchent. Nous disons : rouge, soprano, sucré, chypre, quand il n'y a que vitesses, mouvements, vibrations. Mais aussi nous disons : rien, quand le diapason et la plaque et le réactif, eux, recueillent des témoignages d'existence"*

²¹⁰ Título dado ao livro organizado por Jacques Aumont (1998) com uma compilação de textos sobre Jean Epstein e outros do próprio cineasta.

²¹¹ Original francês: "*Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de pirouette de l'idée dont on rapproche les diverses images ou les divers nom?*"

(VALÉRY²¹², 2015, p. 41). Para Epstein, a adjetivação de certos fenômenos ["vermelho, soprano, doce, *chypre*"] que estimulam nossos sentidos não respiram o mesmo ar da coisa em si. O que seria vermelho, por exemplo, para além da dúvida entre as centenas de gradientes vermelhos que podem levar os mais inusitados nomes como marte, pompeia, rococó, etrusco, mandarim, rubi²¹³? O vermelho - arrebatador por natureza -, nos absorve com sua "força móvel"²¹⁴, com seu poder de nos transportar não apenas para dentro de sua vibrante energia, mas para os lugares e os tempos de suas tantas formas de vida²¹⁵ na história das imagens, das coisas, dos seres, das matérias.

Qual é este talismã da cor, esta virtude singular do visível que faz com que, mantido no término do olhar, ele seja, todavia, muito mais do que o correlato de minha visão, sendo ele que me impõe como a sequência de sua existência soberana? [...]. É preciso compreender, antes de tudo, que este vermelho sob meus olhos não é, como se diz sempre, um *quale*, uma película de ser sem espessura, mensagem ao mesmo tempo indecifrável e evidente, que se recebeu ou que não se recebeu, mas de que se sabe, caso tenha sido recebida, tudo o que se tem a saber e de que, em suma, nada há a dizer. Exige constatação, ainda que breve, emerge de uma vermelhidão menos precisa e menos geral onde meu olhar estava preso e mergulhava antes de *fixá-lo*, como se diz tão bem. Se agora que o fixei, meus olhos penetram nele, em sua estrutura fixa, ou recomeçam a errar em volta, o *quale* retoma sua existência atmosférica. [...] Claudel²¹⁶ diz aproximadamente que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho. A cor é, aliás, variante em outra dimensão de variação, a de suas relações com a vizinhança: este vermelho é o que é ligando-se, do seu lugar, com outros vermelhos em volta dele, com os quais forma uma constelação, ou com outras cores que domina ou que o dominam, que atrai ou que o atraem, que afasta ou que o afastam. Em suma, é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo. É uma concreção da visibilidade, não um átomo. Com mais razão, a roupa vermelha liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível. Pontuação no campo das coisas vermelhas que compreende as telhas dos tetos, a bandeirola dos guardas das estradas de ferro, a bandeira da Revolução, alguns terrenos perto de Aix ou de Madagascar, ela também o é no campo das roupas vermelhas, que compreende, além dos vestidos das mulheres, as becas dos professores e dos advogados-gerais, os mantos dos bispos, como também dos adornos e dos uniformes. E seu vermelho não é, precisamente, o mesmo, conforme apareça numa constelação ou noutra, conforme nele participa a pura essência da Revolução de 1917, ou a do eterno feminino, ou do promotor

²¹² Chamado, por Andrei Levinson (1887-1933) de filósofo da dança (LEVINSON, 1927), Paul Valéry (1871 - 1945) dedicou parte de sua vasta obra à sua apreciação, - são seus os textos *A alma e a dança* (1921), *Filosofia da dança* (1936), *Degas dança desenho* (1938), entre outros - menos impressionado com seu lado visível e discriminado em passos e gestos, Valéry dialoga com a dança através dos mistérios que emanam dos corpos em movimento e, a partir desta conexão volátil, empenha-se em sondar suas potencialidades no desenvolvimento do pensamento de sua, porque não dizer, filosofia.

²¹³ Designações de diferentes tons de vermelho da escala *Pantone*, disponível em <https://www.pantone.com/color-finder?q=red>, último acesso em fevereiro de 2018.

²¹⁴ Veremos as "forças móveis" mais à frente junto a Aby Warburg.

²¹⁵ Voltaremos a isso, com Aby Warburg novamente, junto à sobrevivida [sobrevivência] das imagens.

²¹⁶ Paul Claudel, poeta, irmão de Camille Claudel. Os comentários de Merleau-Ponty se fazem a partir de sua obra *L'art poétique* (1913).

público ou das ciganas vestidas à hussarda²¹⁷ que, há vinte e cinco anos, reinavam num restaurante dos Campos Elísios. Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, a distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa, mas possibilidade, latência e *carne* das coisas (MERLEAU-PONTY, 2012, pp. 128-130).

Por vezes nos é impossível refrear uma linha de pensamento tão fecunda em detalhes visuais e pensamentos certos em edições mutiladoras. A riqueza dos entrelaçamentos²¹⁸ alcançados por Merleau-Ponty nesse longo trecho de *O visível e o invisível*, a nosso ver, não pode ser interrompida, pois é no seu ritmo, na sua construção em camadas, na soma de descrições [Bateson novamente] táteis, visuais, históricas, sensuais, poéticas etc. que tomamos contato com as dimensões de uma 'simples' cor. A criação textual do filósofo faz eco em seu próprio propósito e, de forma exponencial, nos leva a uma multiplicação ilimitada de sensações e possíveis significados e ressignificados. Sentimos, de maneira muito evidente, que poderíamos transpor as frases que investigam o "talismã da cor" diretamente à nossa busca pelo entendimento do talismã do cinema: a fotogenia. Seu caráter móvel - que permeia a memória dos mantos dos bispos, das bandeiras e atravessa tempos distantes em algum recanto da *Champs-Élysée* ou da revolução russa -, é da mesma natureza do cinema, "é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo. É uma concreção da visibilidade". A materialização de uma visibilidade específica, aquela do encontro de todos os seus agentes, é o que o cinema empreende. E, se a fotogenia é algo que o ronda e, por vezes, nele pausa, ela deve também ter a qualidade de transpor as amarras do tempo e do espaço tal qual as vibrações encarnadas de Merleau-Ponty. "A mobilidade fotogênica é uma mobilidade na dimensão espaço-temporal, uma mobilidade tanto no espaço quanto no tempo. Poder-se-ia dizer, portanto, que o aspecto fotogênico de um objeto é uma resultante de suas variações no espaço-tempo"²¹⁹ (EPSTEIN, 1974a, p. 139, em *De quelques conditions de la photogénie*, 1924).

²¹⁷ Em referência ao uniforme vermelho da cavalaria de origem húngara.

²¹⁸ Dentro da seção de seu livro denominada "Entrelaçamento - Quiasma", sobre a qual já nos debruçamos anteriormente.

²¹⁹ Original francês: "*La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps*".

Esta primeira chave da fotogenia: a mobilidade simultânea entre as quatro dimensões do espaço-tempo, não se aplica apenas aos aspectos externos das coisas; esta é também a chave para a mais profunda dramaturgia cinematográfica, aquela que, inclusive, ainda falta ser realizada. A pobreza lamentável dos roteiros vem, em primeiro lugar, da ignorância dessa regra primordial: não há sentimentos inativos, isto é, que não estejam se movendo no espaço, não há sentimentos invariáveis, isto é, que não estejam se movendo no tempo²²⁰ (EPSTEIN, 1974a, p. 121, em *Rythme et montage*, 1923).

O movimento, raiz do vocábulo cinematográfico, pode ser visto como um deslocamento no espaço que não prescinde de seu mais fiel parceiro de viagem, o tempo. Todos nós temos um discernimento razoavelmente preciso sobre suas manifestações, pois ele está em nosso caminhar, na circulação da nossa corrente sanguínea, nos menos visíveis movimentos oculares e suas incessantes acomodações de luz feitas pela ação ininterrupta dos sensores retinianos. Por vezes, ele nos engana. Ao acreditarmos parados, o sol, todos os dias, pinta seu arco sobre nossos corpos e, ao estarmos em repouso em um trem que aguarda seu horário de partida, nossos corpos parecem mover-se quando o vagão vizinho é quem recebe "o longo apito uivado" (LISPECTOR, 1999, p. 24) do maquinista. O movimento é nosso parceiro fixo, invariavelmente, ele nos acompanha por territórios concretos, pelos volumes, distâncias e velocidades do espaço físico; e, por vezes, por ele somos movidos para certos terrenos cuja geografia desconhecemos, como o lugar das piruetas das ideias que são impulsionadas pelas metáforas (VALÉRY, 2015), ou para hipotéticas dimensões futuras, frutos de nossa ansiedade. Pois, como salientou nosso cineasta-poeta não há sentimento inativo ou invariável. No entanto, por mais que possamos reconhecer, com certa clareza, os desígnios espaciais do movimento, seu escudeiro, o tempo, se revela pouco tangível.

A incapacidade natural do homem de dominar a noção de espaço-tempo, de se evadir da secção atemporal do mundo que designamos por presente, e da qual temos, quase exclusivamente, consciência, é a causa da maior parte dos "acidentes da matéria e da extensão", que seriam evitados se pudéssemos apreender imediatamente o universo na sua efectiva sequência e continuidade. Se existe alguma clarividência o seu dom é o de conceber simultaneamente o tempo e o espaço. Essa é também a clarividência do cinematógrafo que representa o mundo na sua mobilidade geral e contínua. Fiel à etimologia da palavra, lá onde o sistema óptico não vê mais do que a quietude e o repouso,

²²⁰ Original francês: "*Cette première clé de la photogénie: la mobilité simultanée suivant les quatre dimensions de l'espace-temps, ne s'applique pas seulement aux aspects extérieurs des choses; c'est là aussi la clé de la plus profonde dramaturgie cinématographique, laquelle reste d'ailleurs encore toute à réaliser. La pauvreté lamentable des scénarios provient en premier lieu de la méconnaissance de cette règle primordiale: il n'y a pas de sentiments inactifs, c'est-à-dire ne se déplaçant pas dans l'espace, il n'y a pas de sentiments invariable, c'est-à-dire ne se déplaçant pas dans le temps*".

o cinematógrafo desvela o movimento²²¹ (EPSTEIN, 1974a, p. 250, em *Photogénie de l'impondérable*, 1935).

Seria o cinema mesmo capaz de desvelar as facetas do movimento, visto que este compõe sua morfologia gramatical e artística? Como incorporar em seus fragmentos as invisibilidades temporais? Imaginemos, de maneira elementar, que o movimento seja compreendido como o deslocamento de um corpo no espaço físico durante um espaço de tempo ou mesmo o deslocamento da imagem deste corpo como nos mostraram, antes do cinema, as cronofotografias de Etienne-Jules Marey. Se assim for, este mesmo corpo criará uma relação [e uma duração] com certos objetos concretos [o relevo do solo sob seus pés, a temperatura do ar em seu rosto, a perspectiva de sua paisagem etc.] e, quiçá, com outros corpos [olhares, toques, desvios, encontros]. Há, a cada nova posição, a memória e o envelhecimento do instante anterior; uma nova presença e a antecipação do momento seguinte como latência. O movimento de um corpo [ou da sua imagem] em interação com outros corpos ou outras matérias [ou imagens destes] poderia, dessa forma, ser observado como uma dança que se desenvolve a cada mínimo deslocamento. Uma dança não apenas entre corpos e espaços, entre corpos e coisas ou entre corpos e outros corpos, mas uma dança de todos esses elementos com o tempo. A dança dos corpos [o movimento], desse modo, se assemelharia às próprias imagens cinematográficas, frutos da dança entre o corpo-câmera e tantos outros corpos. Como pontuado anteriormente, "diga-se, inicialmente, que um filme não é uma soma de imagens, mas uma *forma* temporal"²²² (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 16). Uma forma temporal que baila, pois ambos [cinema e dança] teriam, a nosso ver, como matéria-prima o próprio tempo inscrito no corpo que se move, se transforma e se consome. No entanto, apesar de presente, ele se faz visível? Teria a "clarividência" da câmera de Epstein este poder?

É aqui que a famosa observação de Rodin adquire importância: as vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento - como o mostram tantas fotografias em que o atleta está congelado para sempre. Não o degelaríamos multiplicando as vistas. As fotografias de Marey, as análises cubistas, a Noiva de Duchamp não se mexem: elas oferecem um devaneio zenoniano sobre o movimento. Vemos um corpo rígido como uma armadura que faz funcionar suas articulações, ele está aqui e está ali, magicamente, mas não *vai* daqui até ali. O cinema oferece o movimento, *mas de que maneira?* Será, como se pensa, copiando mais de perto a mudança de lugar? Pode-se

²²¹ Original francês: "*Cette incapacité physiologique de l'homme à maîtriser la notion de l'espace-temps, à s'échapper de cette section atemporelle du monde, que nous appelons présent et dont nous avons presque exclusivement conscience, est la cause de la plupart des "accidents de la matière et de l'entendue" dont beaucoup auraient été évités si nous pouvions saisir immédiatement le monde comme la suite qu'il est. S'il est des clairvoyants, leur don est celui-là: concevoir simultanément le temps et l'espace*" (tradução de Maria Irene Aparício publicada em www.artciencia.com ano VII . n. 14 setembro de 2011 - fevereiro 2012).

²²² Original francês: "*Disons d'abord qu'un film n'est pas une somme d'images mais une forme temporelle*".

presumir que não, pois a câmera lenta mostra um corpo flutuando entre os objetos como uma alga, e que não *se move*. O que produz o movimento, diz Rodin²²³, é uma imagem em que os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomados cada qual num outro instante, que portanto, mostra o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento, e impõe entre suas partes ligações fictícias, como se esse confronto de impossíveis pudesse e fosse o único a poder fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração (MERLEU-PONTY, 2013, pp. 40-41).

Assim como nas fotos de Marey, a imagem dessa dança se dá como notação coreográfica e não como captação integral de um fluxo inalcançável. No entanto esta notação não é da ordem do registro puro e simples [seria isso possível?]. O desenho que os corpos em movimento, quando filmados [ou fotografados por Marey], traçam na tela são "resultantes das variações espaço-temporais" [como nos alertou Epstein]. E o próprio traço [da câmera, do corpo ou dos objetos em cena], que baila no quadro, desperta um novo elemento prenhe de movimento e de tempo. Um tempo próprio, fruto das "ligações fictícias, como se esse confronto de impossíveis pudesse e fosse o único a poder fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração". As linhas, as curvas, os volumes, as durações, os encontros e fugas delineados por essa dança complexa estariam próximos da nossa fugidia fotogenia, pois sua potência não se encontra literalmente no filme. O próprio Epstein, após uma década de seus primeiros escritos dedicados à fotogenia, começa a desprender-se dela enquanto entidade possível de ser deslindada. Em *Fotogenia do imponderável (Photogénie de l'impondérable, 1935)* "o cinema não é mais uma arte da fotogenia, mas uma arte do invisível, do imaterial, do qual apenas o tempo pode explicar a forma" (EPSTEIN in AUMONT, 1998a, p. 93) ou, retomando Merleau-Ponty, o cinema como "uma *forma* temporal". "O que é o Tempo?"²²⁴ Mas o que é a dança?...

²²³ Nota do original traduzido para o português: "A. Rodin, *L'Art; entretiens réunis par Paul Gsell* (Paris: Grasset, 1911). [Ed. bras.: *A arte*, trad. Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990]".

²²⁴ Paul Valéry remete ao modo de indagar-se a si próprio de Santo Agostinho (354 - 430 d.C.) que, em seu livro XI, capítulo XIV, pergunta: "Que é, pois, o Tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a ideia com palavras? E, no entanto, haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações? Quando falamos dele, certamente compreendemos o que dizemos; o mesmo acontece quando ouvimos alguém falar do Tempo. Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei." Nesse mesmo livro, Agostinho coloca suas dúvidas sobre a relação do tempo com o movimento [e vice-versa]. No capítulo XXIII, intitulado "O Tempo e o movimento", ele escreve: "Ouvei um homem instruído dizer que o tempo é nada mais do que o movimento do sol, da lua e dos astros. Não concordo. Por que não seria então o tempo o movimento de todos os corpos? Se os astros passassem, e a roda de um oleiro continuasse a rodar, deixaria acaso de existir tempo para medir suas voltas? Como poderíamos dizer que elas se davam a intervalos iguais, ou ora mais rápida, ora mais lentamente, e que umas demoravam mais e outras menos? E, dizendo isto, não estaríamos falando do tempo? Não haveria mais em nossas palavras sílabas longas e breves, porque umas ressoam por mais tempo e outras por menos tempo?" E no capítulo XXIV, intitulado "O Tempo medido do movimento" ele continua: "Queres que eu aprove a quem diz que o tempo é o movimento de um corpo? Não, não aprovo. Sei que não há corpo que não se mova no tempo: tu mesmo o afirmas. Mas não acredito que o movimento de um corpo seja o tempo; isso nunca ouvi, e nem tu o dizes. Quando um corpo se move, sirvo-me do tempo para medir a duração de seu movimento do começo ao

Mas a dança, disse a si próprio, é mais do que tudo uma forma de Tempo, é a criação de uma espécie de tempo, ou de um tempo de uma espécie completamente distinta e singular"²²⁵ (VALÉRY, 2015, p. 22). Se pensarmos no cinema [a dança dos corpos durante a filmagem e da projeção na tela] como uma forma temporal, nossa fotogenia pode não apenas ter seu acordo entre a "fotografia e o gênio", como propôs Louis Delluc, mas um outro acordo entre o movimento e o gênio: uma cinegenia²²⁶. O gênio, aqui, podendo ser visto tanto como um ente imaterial, uma espécie de espírito guardião²²⁷ quanto aquele cuja origem remonta o nascimento, o 'vir a ser', o dar à luz. Ambos guardam relações com um outro gênio [aquele da lâmpada], conhecido por *jinn* ou *djiin*, que na mitologia árabe pré-islâmica é a designação para os membros de uma raça de seres sobrenaturais cujas características mais relevantes são a invisibilidade e a dissimulação. Desse modo, um acordo de todas as facetas do gênio [sua imaterialidade, seu poder de criação e sua constante dissimulação] com o movimento faz com que a cinegenia incorpore novas camadas à nossa perspectiva sobre a imagem cinematográfica. Portanto, menos como uma forma de subtração do primeiro pacto [fotogenia] e mais como uma multiplicação de seus possíveis significados, cremos que a cinegenia nos leva a investigar de maneira mais contundente os aspectos móveis e dançantes da imagem.

Ora, a Dança, engendra toda uma plástica: o prazer de dançar irradia ao seu redor o prazer de ver dançar. Dos mesmos membros compondo, decompondo e recompondo as suas figuras, ou de movimentos que se respondem em intervalos iguais ou harmônicos, forma-se um *ornamento da duração*, assim como da repetição de motivos no espaço, ou das suas simetrias, forma-se o *ornamento extensão* (VALÉRY, 2012, p. 30, grifos nossos).

Ao lermos o filósofo da dança em suas belas digressões entre *Degas dança desenho* (2012), não cessamos de incorporar suas palavras ao nosso próprio caminho dentro dos

fim. Se não vejo o começo, e percebo seu movimento sem ver seu fim, só posso medi-lo do momento em que observo o corpo mover-se até o momento em que já não o vejo [...]. Se um corpo se move de forma irregular, e outras vezes se detém, ora, é o tempo que nos permite medir, não apenas seu movimento, mas também seu repouso, e afirmar: "Ficou em repouso por tanto tempo quanto em movimento – ou qualquer outro intervalo que tenhamos calculado ou estimado aproximadamente". O tempo não é, pois, a mesma coisa que o movimento". Agostinho, a nosso ver, se encantaria com os estudos do cinema.

²²⁵ Original francês: "Qu'est-ce que le Temps? Mais qu'est-ce que la danse'... Mais la danse, se dit-il, ce n'est après tout qu'une forme du Temps, ce n'est que la création d'une espèce de temps, ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière".

²²⁶ Alguns dicionários trazem uma definição de cinegenia escrita por Georges-Michel Coissac em seu livro *Les Coulisses du cinéma* (1929, p. 59) onde diz: "aspecto dos objetos que podem ser valorizados pelo cinema" Original francês: "*aspect des objets pouvant être mis en valeur par le cinéma*". Em todos os dicionários cuja citação aparece, seus editores remetem ao termo fotogenia, um deles é o do *Centre national de ressources textuelles et lexicales* disponível em <http://www.cnrtl.fr/definition/cin%C3%A9g%C3%A9nie>, último acesso em fevereiro de 2018.

²²⁷ O sistema de crenças da Roma antiga incluía espíritos que se situavam entre os deuses e os humanos e eram tidos como acompanhantes das pessoas ao longo da vida como seus protetores. O nome latino para esse espírito era *genius*, que vem do verbo *gignere*, o que significa "gerar" (Dicionário Merriam-Webster online, disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/genius>, último acesso em fevereiro de 2018).

movimentos do cinema, numa imbricação dessas duas artes que criam e recriam seu próprio tempo inscrito na carne. Sendo assim, os "ornamentos da duração e da extensão" desenhados pela dança [e por Degas] mantêm, em nosso imaginário, um parentesco próximo ao cinema e compartilhamos, de maneira vívida, do prazer de ver dançar, tanto os corpos que bailam quanto o filme. Essa genética, atrelada obviamente ao movimento e que, por óbvio, não prescinde do tempo, também está presente nos cromossomos da imagem. Assim como sentido nas dançarinas em bronze de Edgar Degas (1834 - 1917), ou nas "ligações fictícias" que germinam do mármore de Auguste Rodin (1840 - 1917), "como pode uma imagem carregar-se de tempo?"²²⁸ (AGAMBEN, 2012, p. 23). Poderíamos pensar em um tempo que atravessa as eras geológicas: "não vem ao excelente artista ideia alguma que um único mármore em si não contenha"²²⁹ (MICHELANGELO in VALÉRY, 2012, p. 106), ou nas próprias durações e extensões ornamentadas pelos movimentos ritmados por sua aliada: a pausa. Quando Agamben se questiona sobre o tempo como habitante da imagem - pois sua linha de pensamento se inicia na obra de Bill Viola *Passions*²³⁰ (2003) -, ele logo recorre aos domínios da dança - através do tratado *De la arte di da ballare et danzare*²³¹ (*Da arte de bailar e dançar*) do coreógrafo renascentista Domenico de Piacenza (ca.1400 - ca.1470) -, onde este enumera seis elementos fundamentais da arte da dança, sendo a *fantasmata*²³² o elemento "absolutamente central":

Digo a ti, que quer aprender o ofício, é necessário dançar por fantasmata", e nota que fantasmata é uma presteza corporal [...] "parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da Medusa [...] isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha se movido pela fome" (AGAMBEN, 2102, p. 23).

²²⁸ Giorgio Agamben em *Ninfas*: uma reflexão sobre a natureza da imagem baseada no painel homônimo de número 46, constituinte do atlas de iamgens *Mnemosyne* de Warburg. Voltaremos ao atlas de Warburg junto à *Decasia* (2002), de Bill Morrison.

²²⁹ Original italiano mantido na versão brasileira editada pela Cosac Naify: "*Non ha l'ottimo artista alcun concetto Ch'un marmo solo in se se non circonscriva*".

²³⁰ "Durante uma estada de estudos no Getty Research Institute, Viola trabalhara sobre o tema das paixões que tinha sido codificado no século XVII por Charles Le Brun e retomado depois no século XIX, em bases científico-experimentais, por Duchenne de Boulogne e por Darwin. Os resultados desse período de estudos foram os vídeos expostos na mostra. À primeira vista, as imagens pareciam imóveis, mas, depois de alguns segundos, elas começavam, quase imperceptivelmente, a se tornar animadas. O espectador percebia então que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento" (AGAMBEN, 2012, p. 19).

²³¹ Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s/f2.image>, último acesso em fevereiro de 2018. Documento aparentemente sem data precisa, segundo a BnF (*Bibliothèque nationale de France*) onde o documento original se encontra, sua edição manuscrita foi feita entre 1401 e 1500 [!].

²³² Segundo Agamben "o termo '*fantasmata*' provém da doutrina aristotélica da memória [...]. Aristóteles estabelece uma conexão entre tempo, memória e imaginação, pois afirma que apenas os seres que percebem o tempo, podem recordar. E para recordar utilizam a mesma faculdade com a qual percebem o tempo: a imaginação. A memória, segundo o pensador grego, não é possível sem imagens (sem '*fantasmata*'). E essas imagens, acrescenta, podem chegar a mover o corpo" (Agamben, 2004).

Os ornamentos do movimento dados pela dinâmica entre a fome do falcão e a visão petrificante da Medusa nos traz uma dimensão bem acurada da gama de possibilidades com as quais as artes do movimento podem desenhar seus traços. Sendo que tanto dança quanto cinema dependem da pausa, não de uma pausa inerte, mas de uma pausa acompanhada das facetas invisíveis do gênio que protegem suas "forças móveis". A proposta, portanto, de abordar a dança como imagem, ou a imagem como um corpo que dança, estaria na latência de seu movimento, em sua vital pausa dinâmica:

[...] A dança [...] é para Domenichino, essencialmente uma operação conduzida sobre a memória, uma composição dos fantasmas - das imagens - [...]. O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na imagem como 'cabeça de medusa', como pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica (Agamben, 2012, 23-24).

A *fantasmata*, dessa forma, corrobora com a ideia de que a imagem - mesmo as tradicionalmente aceitas como fixas - encerram em si uma força dinâmica. E que essa potência móvel, dissimulada em pausa, atravessa tempos incomensuráveis, os mesmos tempos atravessados pelos vermelhos de Merleau-Ponty ou pelas piruetas da metáfora de Valéry. Pensar que a pausa contém o movimento e o movimento é composto de pausa dinâmica nos leva a imaginar o corpo que dança [com ou sem a câmera]. Sua estrutura, seu peso, seu constante enfrentamento com a inércia, "pois toda força, causa do movimento, segundo a definição física mais elementar, age entre posições extremas, que definem uma distância, uma polaridade". [...] trata-se de investigar os inúmeros modos de construir "uma tensão contraditória [pausa e movimento, peso e leveza, matéria e espírito], como se as imagens [...] tivessem precisamente a virtude - talvez a função - de conferir plasticidade, intensidade ou redução da intensidade às coisas mais opostas da existência" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 159-160). Essa "coexistência dinâmica, não resolvida, de polos opostos", essa imponderável e, de certo modo, paradoxal pausa dinâmica da imagem, encontra-se na "dialética na imobilidade" de Walter Benjamin quem, para Adorno, é possuidor do 'olhar de Medusa'.²³³

Não é que o passado lance luz sobre o presente ou que o presente lance luz sobre o passado; mas a imagem é o ponto em que o ocorrido encontra, num lampejo, o agora formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado

²³³ "Entre mito e reconciliação, os polos de sua filosofia, o sujeito se evapora. Diante de seu olhar de Medusa, o homem alcança um estágio no qual um processo objetivo se revela. Por essa razão que a filosofia de Benjamin é tanto uma fonte de terror quanto uma promessa de felicidade. Assim como o domínio do mito" (ADORNO, 1997, p. 234). Original inglês: "Between myth and reconciliation, the poles of his philosophy, the subject evaporates. Before his Medusan glance, man turns into the stage on which an objective process unfolds. For this reason, Benjamin's philosophy is no, less a source of terror than a promise of happiness. Just as the domain of myth".

é puramente temporal, contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética: não é progressão, mas imagem, repentinamente emergente²³⁴ (BENJAMIN, 1999, p. 462).

A ideia de uma constelação de tempos distintos que orbita a imagem dada por Benjamin nos leva diretamente à multiplicação de constelações de Merleau-Ponty, onde "seu vermelho não é, precisamente, o mesmo, conforme apareça numa constelação ou noutra, conforme nele participa a pura essência da Revolução de 1917, ou a do eterno feminino, ou do promotor público ou das ciganas vestidas à hussarda". Portanto, as constelações com as quais a galáxia cinematográfica²³⁵ realiza sua cinegenia não compactuam da imobilidade das regras, das gramáticas que insistem em resolver a complexidade da dança cinematográfica em recomendações deste ou daquele enquadramento, movimento ou mesmo ritmo para expressar tais sentimentos ou situações presentes em um roteiro. A cinegenia não existirá enquanto não houver o encontro. Ela não é da ordem do planejamento, pois este mora no passado. Ela não é da ordem do desejo, pois este é filho da ansiedade futura. E ela tampouco se faz presente no presente, pois o filme é uma construção no tempo: uma duração do plano, uma concatenação da montagem e uma fruição na projeção [para ficarmos apenas com os elementos basilares]. No entanto, "os dias e os meses de disciplina e previsibilidade", para Bergman, foram recompensados. Ele sabe que sua arte de caça²³⁶ às pérolas só produz gemas de valor esporadicamente e que vale a pena trabalhar, mesmo sem a certeza da colheita, para esses preciosos encontros, esses raros instantes da imagem cinematográfica que se efetivam quando não mais estamos fragmentados entre roteiro, filmagem e filme e nos tornamos, nós mesmos [todos os membros da equipe e, por que não, os espectadores], astros dessas tantas constelações possíveis de serem formadas na tessitura da cinegenia.

²³⁴ Original inglês: "*It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent*".

²³⁵ Lembrando as palavra de Jean Rouch ao falar do cine-transe: "deste momento em diante, vivemos em uma galáxia audiovisual" (ROUCH, 2003b, p. 46).

²³⁶ Cinegética, ou arte da caça, como comentado anteriormente.

5.2 o baile

"*Ya te despedías y así, sin eco moría tu último día*"²³⁷

(Aloysio Raulino)

Para Paul Valéry, "há em Manet um poder decisivo, uma espécie de instinto estratégico da ação pictórica. Em suas melhores telas, ele alcança a *poesia*, ou seja, o ápice da arte, por meio daquilo que me permitirão chamar de... *a ressonância da execução*" (VALÉRY, 2012, p. 44). Sob os efeitos das constelações - que desafiam nossa imaginação a encontrar o traçado de caranguejos e escorpiões, de dragões e gigantes, ou mesmo, a inventar um jogo próprio de ligapontos para tecer nossas "ligações fictícias" [como quis Rodin] -, olhemos para o céu do cinema, através de alguns poucos filmes, com especial atenção ao desenho formado pela dança de seus componentes numa espécie de busca pela "ressonância da execução". Se olharmos para esse "instinto estratégico da ação" na esfera do cinema, estaremos colocando em prática o exame das conexões recíprocas que existem entre o corpo-câmera e seu entorno [todos os corpos que a ele se entregam e que por ele são acolhidos], em seus diversos gradientes de interação na construção fílmica para, então, compreender um pouco mais de perto a "ressonância da execução". Isto é, contemplar aquilo que é próprio do ato cinematográfico, seu caráter multifacetário e, ao mesmo tempo, coeso; o fluxo da vibração de seus componentes durante sua elaboração, ou, mesmo, o traço em pleno instante em que é riscado [ou dançado] no espaço. Esses elementos, a princípio invisíveis [pois são do domínio do movimento e do tempo], se fazem presentes na imagem e reverberam de modo incontestável nos corpos dos espectadores.

Assim, o percurso de nossa investigação será pavimentado por alguns poucos filmes, mais precisamente, alguns fragmentos específicos de certos filmes, cujo encontro de suas peças parecem encaixar-se com maior fluidez em nossas próprias moléculas e cuja coreografia ressoa de forma contundente em nossos corpos. As escolhas aqui apresentadas não seguem categorias fixas. De forma indisciplinada, intercalamos documentário com ficção, clássicos do cinema com filmes recém-lançados, câmeras operadas na mão com *drones*, filmes nacionais e não nacionais, cores com preto e branco, código binário com sal de prata etc. Nossas constelações são heterogêneas e, de modo insubordinado, desenharão os passos das danças entre o corpo-câmera e suas orbitas.

²³⁷ "Já te despedia, e assim sem eco morria seu último dia". De pensamentos em poemas não publicados de Aloysio Raulino (1947-2013).

Começemos por *Francofonia: Louvre sob ocupação* (*Francofonia*, 2015), de Alexandr Sokurov, uma obra que olha para os eventos da história como se estes fossem constituídos de matéria líquida; capaz de se infiltrar em diversas camadas do tempo [histórico e filmico] e de vertê-las numa mesma taça [o filme] para serem ab[sorvidas] em pequenos goles. Tendo o *Louvre* como território central de sua ocupação cinematográfica, Sokurov navega entre os primeiros francos que, fugidos do cerco viking à *Île de la Cité* durante o século IX, se instalam na área que, posteriormente, abrigaria os vidros de sua pirâmide sino-americana. São duas as suas testemunhas espectrais: Napoleão I e Marianne, que incorporam as ambiguidades de uma revolução traçada a sangue de guilhotina, na longa e controversa elaboração do que viríamos a assimilar como nosso modelo civilizatório [ou "o armazém humano da Europa"²³⁸]. Um museu como guarida de espólios napoleônicos avalizados a cada cena pela presença liberta, fraterna e igualitária de Marianne. Fantasmas das próprias contradições das artes da guerra e das pictóricas: o sublime e o horror, a preservação e a desterritorialização num só espaço, em um só tempo. Sem entrarmos nos meandros de todo o filme nem em uma análise mais detalhada de suas imbricações, consideraremos apenas as reciprocidades de seu corpo-câmera com algumas figuras desse museu emblemático do imaginário artístico e político dos nossos [e tantos outros] tempos.

A câmera de Sokurov ou, melhor dizendo, o olhar de Sokurov orquestrado pelo planejamento visual de Bruno Delbonnel, o cultuado diretor de fotografia de *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001) que, por uma curiosidade talvez irrelevante, é formado em filosofia pela *Paris-Sorbonne* -, guarda, sem qualquer dúvida, uma relação muito próxima ao narrador [o próprio diretor]. No entanto, o que nos interessa aqui não é a interpretação dos procedimentos da narrativa, nem a maneira pela qual sua linha de pensamento é encadeada em movimentos flutuantes que mesclam *travellings*, *gruas*, *steadicams* e *drones*, numa espécie de "câmera-off" assim como a voz do cineasta. Explorar a escolha estética do filme na perspectiva de um corpo-câmera capaz de atravessar os espaços-tempo para navegar nas águas indagadoras do cineasta nos faria insistir em questões já exaustivamente debatidas em outros filmes e, a nosso ver, óbvias, fazendo com que seus desdobramentos não nos atraíam. Nosso foco se concentra em uma óptica menos interpretativa e mais descritiva, portanto palpável e corpórea, de dois momentos específicos do filme. O primeiro se dá logo após o diálogo entre Sokurov e seu interlocutor, o capitão de navio em plena tempestade, Dirk, cuja embarcação transporta valiosas obras de arte. A preocupação do cineasta-personagem ao

²³⁸ Frase, na voz de Sokurov, logo na primeira cena em que são mostrados os rostos em pinturas do *Louvre*.

ver o rosto do amigo na iminência de um naufrágio alerta: "livre-se da carga, você vai morrer. A carga do museu, por que você aceitou? Dirk, Dirk..." Após alguns planos de uma assustadora, e porque não dizer bela, tormenta que ameaça a estabilidade do navio e de seus preciosos *containers*, nosso corpo-câmera retorna ao Louvre, em sua área dedicada à Mesopotâmia [imagem p. 203].



Lamassu
[esta imagem não está
presente em Francofonia]
fonte: *ancient.eu*

Tudo se mistura, a tempestade, naufrágios Europa, Paris, guerra. *O tempo é um nó apertado*. O que o tempo tem a ver com isso? A primeira guerra mundial, a segunda guerra mundial. E isto: a beleza do mundo antigo. Estes são fragmentos daquela civilização. Assíria. Tudo isso decorava o palácio do rei na capital Assíria. Aquele reino deixou de existir, mas essas mensagens dos anos 700 a. C. suscitam uma curiosa mistura de sentimentos. *Lamassu*, o touro alado. Terrível e ingênuo como num conto de fadas. O medo do poder. O medo diante do poder. Prodígio de habilidade a perfeita criação do medo (SOKUROV, 2015, ca. 34-36 minutos, grifo nosso).

Sob a voz pausada de Sokurov, entramos, lenta e suavemente, numa grande sala cujos portais são protegidos por um par de enormes figuras esculpidas em pedra ["fragmentos daquela civilização assíria"]. Através de um quadro razoavelmente aberto ouvimos: "[...] suscitam uma curiosa mistura de sentimentos" e, ao mesmo tempo em que somos convidados a sentir, junto ao narrador, a complexidade das transformações do tempo [esse nó apertado], sutilmente a sala que apresentava um caráter leve, por sua claridade quase solar, vai se tornando mais petrificada em tons cinza-azulados quando *Lamassu* é introduzido ao texto. Do plano geral quase aéreo da sala, somos transportados para um detalhe da pedra que, ao movimentar-se com a subida da câmera [num deslocamento vertical longo e vagaroso] começamos a identificar [em silêncio] uma espécie de ornamento na comprida barba desta figura alada. A câmera sobe, sobe, sobe e, pouco antes de chegar ao rosto, em forma humana, ouvimos: "o medo do poder. O medo diante do poder. Prodígio de habilidade, a perfeita criação do medo". Neste ponto, junto ao medo, chegamos aos olhos do gigante guardião do palácio assírio, deste touro alado "terrível e ingênuo". Olhos que se dissimulam numa penumbra, olhos que assustam. Em momento algum o movimento para. O corpo-câmera continua sua subida, para concentrar-se nos ornamentos floridos da cabeça do touro. Nesse ponto vemos novamente apenas pedra, matéria de dentro da qual nosso personagem amedrontador germinou e, sem pausa, a lente redireciona nosso olhar para o rosto de *Lamassu*. Sob outro ponto de vista, com apenas a alteração da angulação do olhar [da câmera], sem qualquer variação na iluminação e, por óbvio, do personagem de pedra, o nosso guardião assustador parece inclinar sua cabeça tornando-se amigável e, como bem pontuou Sokurov, ingênuo como nos contos de fada.

O segundo fragmento que elegemos para compor nosso trajeto nos mostra os passos de oito pranteadores que carregam o corpo de Philippe Pot em seu cortejo fúnebre [tumba de Philippe Pot, atribuída a Antoine de la Moiturier, século XV]. O movimento da câmera nos confere a nítida sensação de que estes seres inertes se movem lentamente e com pesar, como é esperado em um ritual dessa sorte. O corpo do nobre, esculpido em calcário e chumbo, pesa sobre os ombros dos pequenos homens e, ao mesmo tempo, as feições desse diplomata da

Borgonha se exibem tranquilas e suas mãos, em posição de reza, escutam os pensamentos do cineasta:

Senhor, isso começou há muito tempo! - O quê? A busca humana pela forma, a busca pela melhor representação. Os gritos e os lamentos. A descoberta da alma... a incompreensão diante desse corpo agora mortal e supérfluo. A mão é mais inteligente do que a cabeça. Ela cria e forma mais rápido do que o pensamento (SOKUROV, 2015, ca. 40 minutos).

No começo dos caminhos percorridos pelo nosso texto estava: "assim, por não concebermos que o corpo pense de alguma forma...". Eram palavras de Descartes que foram colocadas em perspectiva por nós junto às imagens de Le Brun e, posteriormente Duchenne e Rejlander. Com Sokurov, chegamos ao gesto cinematográfico amadurecido. O corpo em *Francofonia* não apenas pensa, é ele quem cria. Os dois planos descritos, cada um com pouco mais de um minuto de franca simplicidade, abrigam pensamentos e guardam sutis diferenças. O primeiro movimento se dá de forma extremamente lenta e estável, numa ascendência que pouco se assemelha ao olhar humano²³⁹ [um movimento vertical que, literalmente, sobe pela parede] o que faz com que nos afastemos de qualquer identidade com o assustador *Lamassu*, fazendo-o mais desconhecido e, portanto, mais amedrontador. Ao virar sua cabeça [mesmo que de forma demasiadamente estável e lenta para termos qualquer leitura relativa a um olhar humano], a câmera assume uma configuração mais próxima do espectador e, por sua angulação e pela alteração do que se mostra como claro e escuro no quadro [a luz não se altera, mas se há movimento de câmera, há variação das relações de iluminação com o objeto filmado], nosso touro gigante torna-se um animal dócil, quase humilde. O segundo trecho escolhido, por sua vez, trabalha numa escala de sutilezas pouco visíveis, mas que conferem ao plano sua potência. Há, na movimentação deste corpo-câmera que acompanha o cortejo fúnebre, uma pequena, quase imperceptível, instabilidade no movimento. Não sabemos exatamente em que suporte a câmera está instalada, mas há um vacilo mínimo no início do plano que é peculiar às câmeras operadas 'na mão', mesmo que por experientes operadores. Não acreditamos que a câmera atue numa 'típica' operação no ombro, pois a estabilidade reconquistada ao longo da tomada, aparentemente dada por um *steadicam*, negaria nossa hipótese. Contudo, por estarmos

²³⁹ Creemos estar claro que nossas intenções ao fazer uma comparação de movimentos do olhar entre as possibilidades humanas e às cinematográficas não têm como finalidade a criação de regras interpretativas da imagem. Esse mesmo tipo de movimento em outro contexto pode nos tocar de modo completamente distinto. Por exemplo, se houvesse em um plano anterior a esse, um enquadramento de uma grua na qual alguém estivesse tentando alcançar a cabeça de *Lamassu* para uma eventual manutenção da peça, teríamos uma leitura e uma relação com nosso movimento ascendente totalmente diversa. Sendo assim, reiteramos que somos completamente avessos à criação de normas de interpretação, mesmo porque, outro espectador pode, simplesmente, ver e sentir nos olhos de *Lamassu* outras emoções.

visualmente acompanhando os passos dos franzinos pranteadores carregando o corpo de chumbo e pedra de Philippe Pot, esta pequena imperfeição parece brotar do esforço de seus corpos; um descuido no equilíbrio coordenado entre oito pessoas que têm como função carregar, em harmonia, o finado nobre. As estátuas de Sokurov parecem atuar. Elas criam uma relação com a câmera [e a câmera com elas] que nos faz senti-las móveis, presentes e ativas. O corpo-câmera encarna seu papel de Afrodite que concede vida a Galathea, estátua idealizada e amada por Pigmalião. Portanto, com *Francofonia*, temos a exata dimensão de um corpo que não apenas pensa, mas que faz pensar, que não apenas sente, mas que faz sentir as formas tanto do cinema quanto das expressões e emoções humanas.

Seguindo o caminho das estátuas e da reciprocidade entre corpos e câmera, propomos investigar alguns aspectos de *O ano passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) de Alain Resnais. Antes de colocar em marcha nossos pensamentos, confessamos certo embaraço em nos debruçar de maneira breve sobre um filme desta magnitude e tão ricamente estudado. No entanto, não há como escapar de sua pujança e, mesmo que façamos nossas considerações de modo isolado e, claramente incompleto, sua presença nos parece agradavelmente incontornável.

Em entrevista à revista *Positif* de outubro de 2001 (RENAIS, 2009, p. 3) intitulada *Sacha Vierny²⁴⁰ ou l'élégance (Sacha Vierny ou a elegância)* em homenagem a seu parceiro em tantos filmes que havia falecido meses antes, Alain Resnais comenta: "ele era fascinado pela aventura estética de *O ano passado em Marienbad*, a qual demandava uma espécie de qualidade hierática dos museus de cera, como de uma estátua animada".²⁴¹ A parceria profissional entre os dois artistas tem início efetivo em 1959 com o curta-metragem *Le chant du styrène²⁴²* (*O canto do estireno*) cujas imagens da fabricação do plástico transformam tanto os grandes tubos da usina quanto a matéria prima colorida em personagens vivos num belo baile de cores²⁴³ e formas. Cineasta e fotógrafo [Resnais e Vierny] foram estudantes do IDHEC (*Institut des hautes études cinématographiques*), hoje assimilado por *La Femis (l'École nationale*

²⁴⁰ Diretor de fotografia de inúmeros filmes de Alain Resnais cuja parceria não deve ser subestimada. É difícil pensar em Alain Resnais sem Sacha Vierny, pois a conjugação de suas personalidades artísticas dá à luz obras de notável harmonia e força cinemática. Vierny trabalhou também com Marguerite Duras (*Baxter, Vera Baxter*, 1977), Luis Buñuel em *A bela da tarde (Belle de jour*, 1967), Raoul Ruiz (*La Vocation suspendue*, 1978) entre tantos outros. Em 1985, inicia uma longa colaboração com Peter Greenaway que vai de *Zoo - um Z & dois zeros (A Zed & Two Noughts*, 1985) à *8 1/2 Mulheres (8 1/2 Women*, 1999), seu penúltimo filme.

²⁴¹ Original inglês: "He was fascinated by the aesthetic adventure of *Last Year at Marienbad*, which required a kind of hieratic wax museum quality, like an animated statue".

²⁴² Disponível em <https://vimeo.com/14154663>, último acesso em fevereiro de 2018.

²⁴³ Um filme feito em *CinemaScope* e colorido [*eastmancolor*], o que era uma ousadia à época para um curta-metragem. A única figura humana do filme é a do próprio Sacha Vierny.

supérieure des métiers de l'image et du son, antiga *Fondation européenne des métiers de l'image et du son*) e quando Resnais filmou *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1956), Vierny foi assistente do então diretor de fotografia Ghislain Cloquet. Após *O canto do estireno* os dois se dedicam a *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) que logo é seguido por *O ano passado em Marienbad* (1961).

Quando estava começando, eu achava minhas competências tão pobres que eu bem que poderia ter desistido se não fosse por Vierny, Brun e minha supervisora de roteiro, Sylvette Baudrot. Quando fiz *O ano passado em Marienbad*, por exemplo, eu estava em um clima de constante terror e ansiedade, apenas aliviado pelas habilidades e comprometimento de meus colaboradores. Até hoje, eu fico estupefato com a confiança que eles depositavam em um diretor de curtas-metragens, filmando seu primeiro longa [*Hiroshima, mon amour*] ... aqueles três eram os pilares que me permitiram construir minha *mise en scène* e minha montagem, como o apoio do teto de um templo grego²⁴⁴ (RESNAIS, 2009, p. 3).

Certamente a grandeza dos filmes de Alain Resnais deve muito à consciência que ele tinha do espírito cooperativo que define a criação cinematográfica e às notáveis equipes com as quais trabalhou. Se assim o afirmamos é porque o comprometimento entre seus pares é recíproco e estas "pilastras gregas", construídas ao longo de várias obras, formam uma estrutura sólida que sustenta não apenas a direção, mas faz do conjunto um organismo coeso e fluido. Sacha Vierny, por exemplo, trabalha em estreita e constante parceria com o operador de câmera Philippe Brun e os três são, de certo modo, coautores²⁴⁵ dessas pérolas do cinema: "uma vez adiantado o roteiro, nós tínhamos sessões de trabalho, discutíamos os diálogos linha a linha. Às vezes, eu pedia aos roteiristas para fazer mudanças baseadas nas reações de Vierny e de Brun"²⁴⁶ (RESNAIS, 2009, p. 3).

Ele era um diretor de fotografia que estava interessado não apenas nos aspectos visíveis do filme, mas em sua qualidade geral. [...] Philippe Brun, [era] um operador de câmera extraordinário que nunca era pego desprevenido, como um jogador de xadrez que planeja cada movimento de seu adversário com meia hora de antecedência. Nós três compartilhávamos um árido senso de humor, o qual não nos impedia de termos acessos de risos ocasionais [...]. Ele [Vierny] acreditava que tudo deveria ser feito para que o ator se sentisse

²⁴⁴ Original inglês: "When I was starting out, I found my abilities so poor that I might have quit if it wasn't for Vierny, Brun, and my script supervisor, Sylvette Baudrot. When I made *Last Year at Marienbad*, for instance, I was in a constant mood of terror and anxiety, only alleviated by my collaborators' skill and commitment. Even today, I remain astounded at the confidence they put in a director of short films, shooting his first features by special dispensation (I didn't meet the French film administration's criteria). Those three were the pillars that allowed me to construct my *mise-en-scène* and editing, like the roof supports of a Greek temple".

²⁴⁵ Não estamos de modo algum subtraindo a autoria de Resnais de qualquer de seus filmes, muito pelo contrário, sua maior qualidade como autor é compreender o caráter colaborativo do cinema e coordenar as peças de sua obra de forma respeitosa e agradecida.

²⁴⁶ Original inglês: "Once the script was far enough along, we'd have work sessions, discussing the dialogue line by line. Sometimes I asked the scriptwriters to make changes based on Vierny's and Brun's reactions".

inteiramente livre [...] Ele não buscava uma composição estética pré-determinada na qual o ator teria que se encaixar. Depois de uma tomada, ao invés de reclamar que o ator não havia seguido suas marcações, ele reposicionava alguns refletores para que o ator pudesse repetir os mesmos movimentos²⁴⁷ (RESNAIS, 2009, p. 3).

Nesse clima discreto e humilde, em que as relações humanas estão na base da construção artística, imaginemos o set de filmagens de *O ano passado em Marienbad*. A câmera operada pelo corpo de Philippe Brun está, via de regra, sobre trilhos e guias. Ela é firme, lenta e, ao mesmo tempo em que apresenta grande mobilidade [dentro das possibilidades dos traçados dos trilhos, pois não há deslocamentos mirabolantes] faz pausas reservadas, mantendo em seus momentos estáticos a potência acumulada do movimento. Aqui, a pausa dinâmica de Domenico de Piacenza parece ganhar um corpo cinematográfico explícito e, numa breve adaptação das palavras do coreógrafo, podemos olhar para a relação dos corpos [câmera e atores] em *O ano passado em Marienbad* como "o verdadeiro lugar do 'cinema' [que] não está no corpo e em seu movimento, mas na imagem como 'cabeça de medusa', como pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica". Não entraremos no imbricado andamento de tempos das memórias dos personagens, tempos do filme ou tempos do roteiro com o qual Resnais compõe seu filme. Lembremos do alerta feito por Susan Sontag já no início do nosso texto: "parece que Resnais e Robbe-Grillet planejaram conscientemente *O Ano Passado em Marienbad* [1961] para acomodar uma multiplicidade de interpretações igualmente plausíveis. Mas, deve-se resistir à tentação de interpretar *Marienbad*". Novamente aqui, a descrição [e não a interpretação] será nossa aliada, pois "o que importa em *Marienbad* é a pura, intraduzível, relação sensual imediata de algumas de suas imagens, e suas rigorosas senão restritas soluções para certos problemas da forma cinematográfica²⁴⁸" (SONTAG, 1966, p. 08)

²⁴⁷ Original inglês sem edição: "Here was a cinematographer who was interested not only in the look of the film but in its overall quality. We were joined by Philippe Brun, an extraordinary cameraman who was never caught off guard, like a chess player who plans his opponent's every move a half hour early. The three of us shared a dry sense of humor, which didn't prevent us from occasional fits of laughter [...]. He believed that everything should be done to make the actor feel entirely free - a relatively rare point of view when we got started in the business. He wasn't looking for a predetermined aesthetic composition into which the actor had to wedge himself. After a take, rather than complaining that an actor hadn't hit his marks, he'd reposition some of the lights so that the actor could repeat the same movements".

²⁴⁸ Original inglês sem edição: "[...] it appears that Resnais and Robbe-Grillet consciously designed *Last Year at Marienbad* to accommodate a multiplicity of equally plausible interpretations. But the temptation to interpret *Marienbad* should be resisted. What matters in *Marienbad* is the pure, untranslatable, sensuous immediacy of some of its images, and its rigorous if narrow solutions to certain problems of cinematic form".



O ano passado em Marienbad, 1961
fotograma do filme

Alain Resnais, Delphine Seyrig e Giorgio Albertazzi
fonte: palavrasdecinema.com



A nosso ver, as 'soluções' cinematográficas são da ordem da imagem da 'cabeça de medusa'. Há um jogo complexo de movimentos e pausas orquestrados pelo enigmático texto ora vocalizado pelo narrador, ora com forte sotaque italiano interpretado pelo homem (Giorgio Albertazzi) que insiste em fazer com que a mulher (Delphine Seyrig) se lembre. Não é a câmera que atravessa os tempos, as memórias. Ela está sempre no tempo presente. Como o "nó apertado" do Sokurov, ela concentra todos os tempos num desenvolvimento fluido quase contínuo, mesmo que para nos mostrar fragmentos desconexos de figurinos que se trocam, de cenários que se confundem, de muitos espelhos²⁴⁹ que se contemplam. As porções do tempo que nos são apresentadas por seu corpo, intercalam espaços externos e internos, diálogos em repetição, brilhos de joias que cintilam em escuros profundos²⁵⁰, estátuas de pedra e estátuas de carne e osso, todas frações incompletas como as peças de um jogo impenetrável e impossível de ser solucionado [tal qual o próprio jogo em cena o qual apenas o homem e suposto marido (Sacha Pitoëff) consegue decifrar]. Portanto, o que permanece visível e, de certo modo, constante nesse intrincado quebra-cabeças são os gestos. Os gestos tanto do corpo-câmera quanto os gestos dos corpos dos atores. A dança entre eles se dá de modo muito particular, pois parecemos observar estátuas vivas, onde a câmera, ao circundar a enigmática figura feminina (ca. 26 minutos e ca. 54 minutos) apenas parece reiterar seu mistério sem nos oferecer nada a não ser a recapitulação de sua pose sedimentada na memória da narração. Seu movimento mantém uma relação cortês com aquele corpo. Não é distante nem invasivo. Não investiga nem ignora. Ele, literalmente o envolve no tempo. Qual tempo? Não sabemos e desconfiamos que nem o corpo-câmera sabe, pois ele está no meio do jogo, distribuindo e recolhendo suas cartas. Desse modo, os longos, fluidos e precisos gestos da câmera são da mesma sorte que os gestos dos atores de cera que testemunham com seus próprios corpos imóveis suas movimentações e suas pausas. Há um respeito mútuo, em alguns momentos um espera a pausa do outro para se colocar em cena (ca. 20 minutos e ca. 37 minutos), como se aguardasse sua vez de jogar. Como se um concedesse ao outro a permissão para desempenhar seu papel. Câmera e atores desfrutam de certa autonomia, mesmo sendo peças do mesmo jogo, eles dançam em cortesia com a cordialidade dos grandes jogadores.

²⁴⁹ Valeria fazer um cruzamento entre *O ano passado em Marienbad* e a descida da escada espiralada na qual Jean Epstein se inspira para escrever um dos momentos mais ricos de seu pensamento acerca do cinema: *O cinematógrafo visto do Etna*, sobre o qual nos debruçaremos [sem Marienbad] a seguir com mais profundidade.

²⁵⁰ "Ele era naturalmente elegante como sua cinematografia. [...] Ele gostava que as coisas brilhassem no escuro. Eu acho que ele atribuía isso ao seu pai, que era joalheiro" (RESNAIS, 2009, p. 03). Original inglês: "*He was as naturally elegant as his cinematography. [...] He liked things to shine in the darkness. I think he attributed that to his father, who was a jeweler*".

Num gradiente de nuances entre as relações estabelecidas entre quem filma e o que é filmado durante o ato cinematográfico e na ordem do respeito e das concessões dos corpos acolhidos pela câmera entramos em *O tigre e a gazela* (1976) de Aloysio Raulino. Antes de olharmos para o filme, penetremos nos domínios de Raulino, quem reúne em um só corpo a natureza de um cineasta, de um diretor de fotografia, de um operador de câmera e de uma humanidade que parece esvanecer-se em nossos estranhos e complexos dias.

Do que é feito um cineasta? Um diretor de fotografia? Qual a matéria, a mistura, a alquimia de seu corpo? Que impulso corre em suas veias? Por quais poros emana sua inquietação? Que ferramenta modela sua alma? Ao evocar Aloysio Raulino nestas linhas, reminiscências preciosas eclodem nas lembranças de meu mestre, amigo e parceiro de baile. Com ele vivi a artesanaria da imagem em movimento. Essa estranha tarefa de transitar e operar entre suportes materiais e imateriais: entre memórias, histórias, sonhos e desejos vistos em forma de ruas, navios, passarelas e rostos, muitos rostos. Testemunhei poemas escritos por itinerários urbanos; pinturas traçadas em luz e cor; encontros com olhares; sussurros através da lente; lágrimas tímidas que molharam equipamentos; e muitas, muitas conversas de fala mansa num corpo impaciente, um corpo-câmera, um corpo-cinema.

Não de todos os cinemas, mas de um manifesto pessoal. Um cinema que experimenta, tateia, observa, baila. Um cinema instintivo, atento, feito no exato momento do encontro entre cineasta e corpo, cineasta e face. Sua câmera não é nem mais nem menos que seu pulmão, seu coração, seu fígado e, assim, ao empunhá-la como órgão vital, completa sua engrenagem, apazigua sua inquietude. E neste encaixe perfeito conversa com o mundo à sua maneira: em detalhes e poesias talhadas em prata, em pixel, em movimento e espessura fílmicos.

Sua matéria é a percepção, o tempo presente. E seu ofício a tradução das invisibilidades em grãos, fotogramas, matéria, imagens, que ao serem projetadas recriam novas sensibilidades e encontros. Um mestre no domínio do espaço entre a câmera e o filmado, este lugar onde o mistério se apresenta e onde habita o livre arbítrio do cineasta. Este campo magnético recheado de matéria e percepção que aciona os corpos embalados pela música do motor da câmera.

Assim revisito as ausências que esse homem, esse gigante, me traz. Uma lacuna que de certa forma é preenchida por seus olhares, seus manifestos transformados em filme. Em toda a sua obra, querido Alú, fico impregnada pela duração de um rosto, pela extrapolação da presença do plano, por ver sua câmera ultrapassar a barreira fílmica para deixar-se ver. Como eu gostaria de, neste exato momento, bailar contigo no viaduto Santa Ifigênia onde tudo começou e lhe dizer o quanto de mim é composto por estas reminiscências, por este encontro privilegiado (SCANSANI, 2013, pp. 133-134).

O Tigre e a Gazela, cujas imagens são compostas por um preto e branco de extremo contraste, é construído sobre textos do pensador martinicano Frantz Fanon [importante influência teórica nos diversos movimentos anticolonialistas]. Em alguns de seus planos não há meios tons. Não há qualquer possibilidade de trânsito suave entre o branco quase estourado e o preto profundo. Um *apartheid* fotográfico sobre o qual seus rostos são tecidos. Neste

documentário, como em seus tantos outros, a câmera de Raulino afeiçoa-se por algumas faces [imagem p. 213], as observa e é observada por elas. Toca e faz-se tocar. No entanto, ela age de forma mais contundente apenas quando tem o consentimento, neste caso o convite explícito de seu interlocutor (ca. 08 minutos). Neste curto plano, o cineasta-câmera se coloca em frente aos corpos dos dois homens e, em silêncio, aguarda. O que ele espera? Não sabemos exatamente, apenas desconfiamos de que não há expectativa consciente de algo concreto, apenas um encontro verdadeiro de corpos que, havendo qualquer tipo de empatia ou, simplesmente, uma sintonia momentânea, o plano chega a ter desdobramentos cinematográficos. E isso acontece. A espera é recompensada com o movimento de um dos rapazes que, com seu gesto, concede o passo à câmera que se aproxima de forma radical. O rosto que contemplamos por um breve momento se transforma em matéria fílmica numa penetração da câmera em sua carne. Aqui, diferentemente do que acontece em *O ano passado em Marienbad*, não há autonomia nem de um corpo [cineasta-operador-filme] e nem de outro [homem filmado], o gesto da câmera faz com que o observador se desmaterialize e o observado se converta em grãos.



O tigre e a gazela, 1976 [acima]
fotograma do filme

Aloysio Raulino no set de filmagem de *Puberdade 3*, 1996
[abaixo] arquivo pessoal



Como vimos, de quando em quando a câmera espera por alguns instantes o momento preciso para iniciar seus movimentos, como em *O tigre e a gazela*. Ou, no caso de *O ano passado em Marienbad*, para conceder o gesto ao outro. Por outras vezes, ela precisa ser realmente paciente e aguardar quase um filme inteiro para colocar-se em ação. Essa espera com a qual o espectador se habitua e cria um forte impacto quando é rompida, é o que vemos em *História da eternidade* (2014) de Camilo Cavalcante. A construção fílmica de quase cinquenta minutos da mais rígida imobilidade é descontinuada pela câmera de Beto Martins na cena emblemática em que João (Iranthir Santos) executa sua dublagem performática ao som dos Secos e Molhados [imagem p. 215]. Por pouco mais de um minuto, o mundo, que até então estava estacionado no tempo, inabalável, entra em regozijo com giros extasiantes ao redor de João. Menos um diálogo, ou melhor, uma dança entre câmera e ator, o que a movimentação do aparato possibilita é a rendição do universo à magia e aos encantos do personagem. Se até então podíamos pensar na câmera como uma força motriz, centrípeta, onde a âni­ma e os ânimos eram depositados em seu interior, aqui temos o corpo do ator neste lugar. É em sua direção que o mundo se dobra. É nele, e por ele, que a cena é catalisada.



História da eternidade, 2014
Irandhir Santos
fotogramas do filme

Dentro do percurso planejado para trazer alguns exemplos diversificados desta relação imbricada entre câmera e ator, falta-nos aquele onde não encontramos real distinção entre suas partes. Onde a imagem captada em celuloide é da mesma ordem da carne de seus agentes. Onde a atuação do operador de câmera está intimamente ligada e interdependente da atuação dos personagens. Em *Os fuzis* (1963) de Ruy Guerra, a câmera de Ricardo Aronovich respira a cena (ca. 59-62 minutos) tanto quanto Mario (Nelson Xavier) e Luísa (Maria Gladys). Ela deseja, espera, foge, conduz e deixa-se levar, não como um ser em ação e reação, mas em plena comunhão. A câmera, aqui, a nosso ver, não compartilha da natureza da visão, ela é pele e suor, um corpo participante que não é nem instrumento, nem tampouco sujeito. Ela pulsa no mesmo ritmo da cena, ela é a própria cena. Aliás, os três, Ricardo Aronovich [quatro, com o foquista], Nelson Xavier e Maria Gladys transformam-se em cinema [imagem p. 217].



Os fuzis, 1964

Nelson Xavier e Maria Gladys

fonte: cinemateca brasileira

Passamos de forma sucinta pelos cinco filmes acima com o propósito de colocar numa mesma linha de pensamento as diferentes constelações que se formam a cada plano filmado e a cada agrupamento humano que se dedica a criar imagens no cinema. Cada pequeno trecho apresentado mereceria maior dedicação e aprofundamento, mas a escolha pela brevidade se dá para não perdermos a concatenação dos diversos modos e nuances dos encontros cinematográficos. Sendo assim, a partir da animação de gigantes de pedra (*Francofonia*), passando por estátuas humanas (*O ano passado em Marienbad*) para depois entrar na desmaterialização do corpo (*O tigre e a gazela*) ou no devaneio de uma câmera encantada (*A história da eternidade*) chegamos à comunhão total de corpos cinemáticos (*Os fuzis*). Outros olhares verão outras relações, outras danças; ouvirão outras músicas e desenharão outras coreografias imaginárias. Estes que aqui estão são os nossos traços. Esboços pessoais e apaixonados por essa arte que corre também em nossas veias.

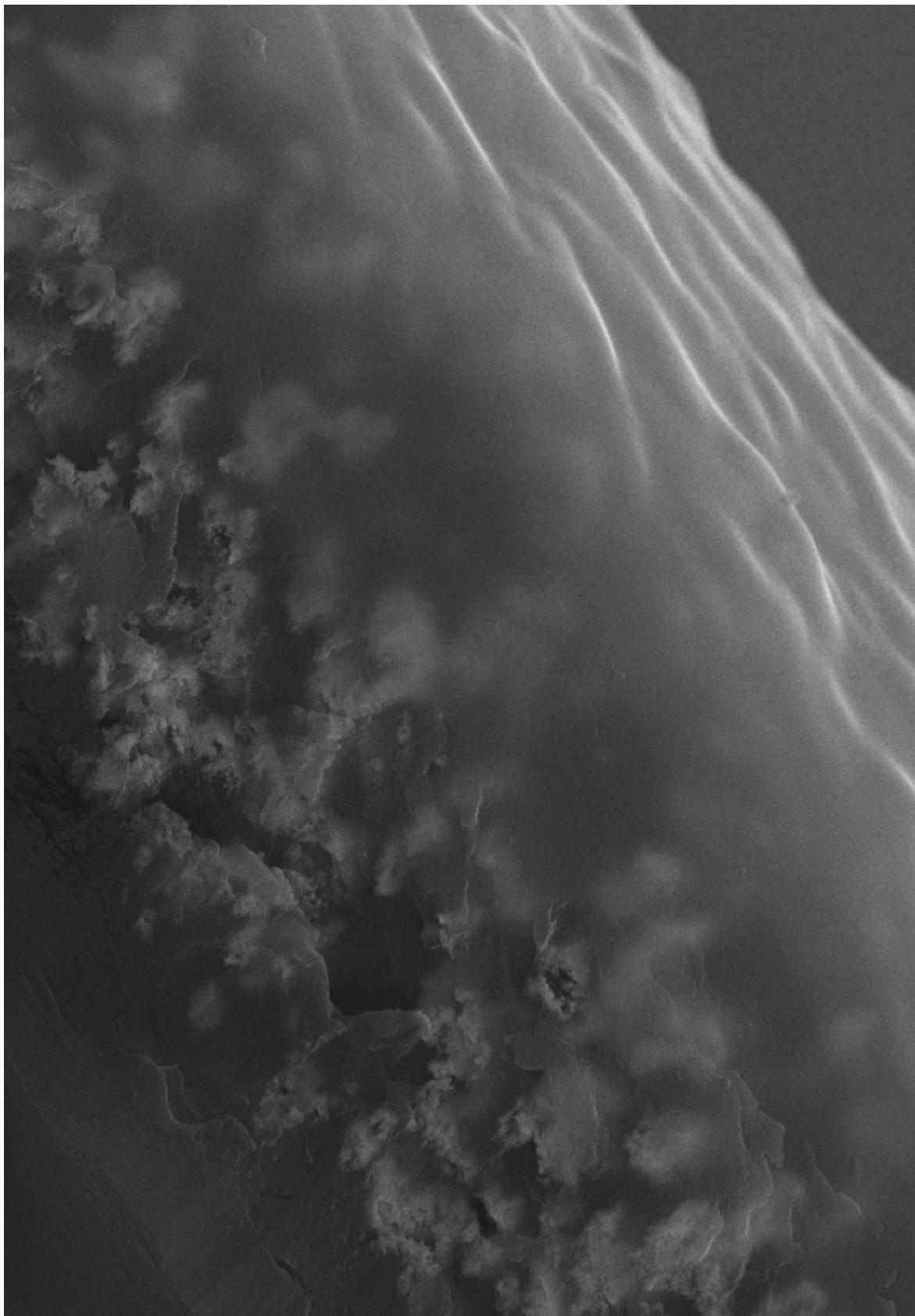
Parte II : a matéria fílmica

imagem página anterior:
fotografia microscópica da estrutura da emulsão p&b
Instituto de Óptica da Universidade de Rochester

6. Luz

"Algumas vezes fico triste com o término de uma filmagem. É algo natural e passa depressa. Mais que tudo, sinto falta do trabalho com Sven Nykvist. É provável que isso se deva ao fato de ambos sermos totalmente fascinados pela problemática da luz. A suave, perigosa, sonhadora, viva, morta, clara, enevoada, quente, impetuosa, fria, repentina, escura, primaveril, invasora, externa, reta, oblíqua, sensual, subjugada, marcante, venenosa, tranquilizante, luminosa luz. A luz."²⁵¹

(Ingmar Bergman)

6.1 uma substância transcendente

"pintada por mim com um lápis de luz de cerca de noventa e três milhões de milhas de comprimento"²⁵²

(Rejlander)

Para além da perpétua retroalimentação do caráter humano na técnica e da técnica no humano, e de todas as possíveis coreografias do tempo a serem inscritas na matéria fílmica, falta-nos abordar um ponto chave na compreensão dos elementos perenes que constituem o cinema. Sua energia vital, aquela que literalmente coloca seu corpo em vibração: a luz. Os procedimentos de captura e processamento da luz, por mais que passem por grandes revoluções tecnológicas, sempre estarão presentes na pulsação do cinema. Mesmo as imagens produzidas diretamente por computadores são dependentes da luz e de como cada sistema interpreta e recria suas qualidades. Desse modo, nossa máquina cinematográfica [ou nosso conjunto de máquinas] tem uma relação elementar com a luz. Conhecer os percursos pelos quais a luz passa para transformar-se em imagem cinematográfica seria uma outra forma de olharmos para a cinematografia, pois o cinema, através das técnicas fotográficas de captação e projeção de imagens, alinhava seu itinerário no encadeamento da luz. Desta forma, concentrar nossos

²⁵¹ BERGMAN, 2013, p. 244

²⁵² Original inglês: "*sun-painting... painted by me with pencils of light about ninety-three millions of miles long*" (GOLDBERG, VICKY, 1981, p. 147), citado anteriormente.

esforços de análise da imagem cinematográfica através da materialidade de uma substância tão recoberta pela efemeridade, serve-nos, não apenas para despertar algumas questões sobre sua própria constituição física, como também nos coloca frente a uma problematização que, de diversas formas, é enfrentada pela fotografia, instrumento primário de construção da imagem no cinema.

Os suspenses, as perseguições, os amantes, as comédias, as guerras, os cowboys, as naves espaciais, os sonhos e os delírios cinematográficos são, todos eles, conduzidos pela luz. Uma luz que manifesta seus requintes não apenas ao ser portadora de tantas possibilidades afetivas e despertar a nossa sensibilidade para os assuntos por ela carregados, mas, também, por sua própria natureza ontológica, por suas características físicas. Podemos olhar para a luz de inúmeras maneiras. No entanto, o que geralmente ocorre é uma naturalização de sua presença que nos faz tomá-la por algo amorfo ou mesmo invisível e que está ali apenas para nos dar acesso visual às coisas do mundo. Sem dúvida alguma, essa é uma qualidade extremamente prática e útil da substância luz, mas ela oferece muito mais. Ela carrega informações de galáxias distantes e, portanto, traz consigo dimensões incomensuráveis do tempo, fazendo-nos enxergar aquilo que nem mais existe. Ela tem uma ligação muito estreita com o nosso corpo, nós a absorvemos e a transformamos em alimento e uma vez incorporada ela tem a capacidade de penetrar nas nossas células.²⁵³ Que substância é essa que atravessa unidades de medidas tão astronômicas como as distâncias entre as galáxias e, ao mesmo tempo, tem sua inserção em espaços microscópicos aparentemente inacessíveis? Para além de seu livre trânsito entre dimensões tão díspares, a luz apresenta ainda características não tão literalmente corporais como seu potencial em equilibrar o estado de espírito dos seres. Sua íntima relação com as emoções e com a própria noção de vida faz com que possamos olhá-la não como algo que esteja conectado exclusivamente com a visão. Muito pelo contrário. Nós sentimos sua presença de olhos fechados, não apenas pelo possível calor que uma fonte de luz externa possa emitir, mas também pelas próprias imagens que construímos interiormente. Nossos sonhos têm a presença da luz, nós a recriamos de algum modo imaginário. Nós a temos presente e viva mesmo quando ela não se apresenta em carne e osso [para lembrarmos Bateson]. Sendo assim, a luz atua como um elo entre os diferentes mundos que nos cercam. Aquele das realidades que presenciamos de olhos abertos e aquele que habita nossos sonhos, nossos pensamentos. Ela conecta o imaterial

²⁵³ Todos os tipos de células do nosso organismo têm receptores para a vitamina D.

ao material, a emoção à razão e nossos corpos ao universo. Existiria portadora mais rica do que essa para transportar o cinema?²⁵⁴

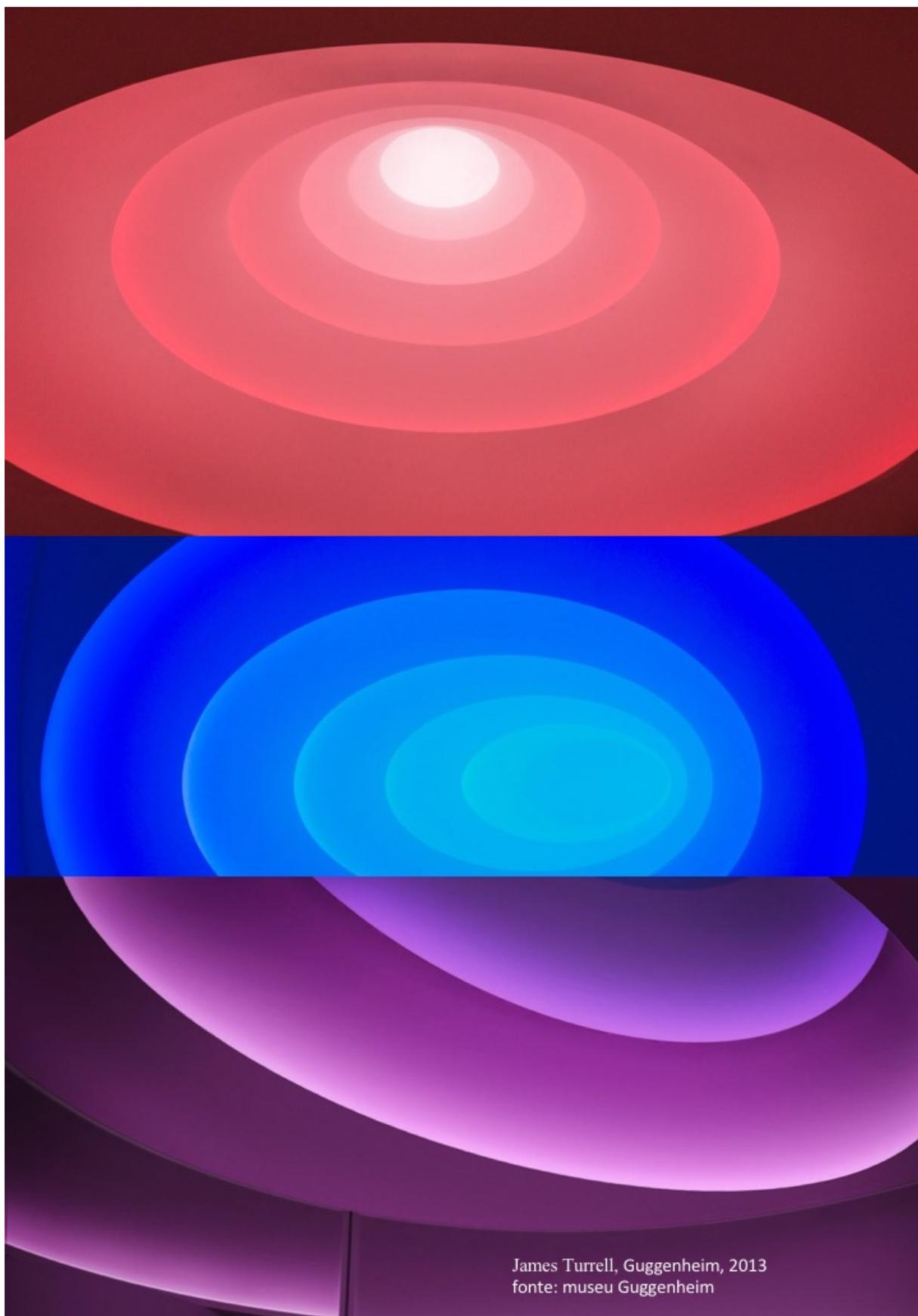
6.2 a matéria primordial

Durante a montagem da retrospectiva do artista plástico James Turrell no museu Guggenheim em 2013, seu curador, Michael Govan, comenta estupefato como toneladas e toneladas de tapumes e tecidos chegam em caminhões e mais caminhões a serviço do nada, do imaterial.²⁵⁵ Para aqueles que estão familiarizados com o trabalho de Turrell²⁵⁶ não será exagero afirmar que suas esculturas, feitas exclusivamente de luz, assemelham-se a miragens que desafiam os pré-conceitos da visão e instigam a ampliação sensorial dos seus fruidores. Não apenas as crenças sobre o espaço físico e sobre nossa própria percepção são colocadas em xeque, mas, fundamentalmente, nossa concepção sobre a concretude das matérias deste mundo. Como o próprio artista diz: “meu trabalho não tem nenhuma imagem, não tem nenhum objeto, nada físico, do modo como concebemos a fisicalidade hoje [...]. Então, se não há nenhuma imagem, não há nenhum objeto, [...] o que sobra?” Muito do que está ali, segundo Turrell, “é a ideia de poder observar o próprio ato de ver, compreender como percebemos a luz, tanto em sua qualidade efêmera - notadamente como a vemos - quanto em sua fisicalidade, que é como eu gosto de olhá-la”. A experiência proporcionada pela obra do artista coloca-nos frente ao desafio de observar a luz tendo como prisma sua dimensão física. Essa inversão de paradigma tende a ressaltar nuances pouco exploradas da substância luz e traz alguns questionamentos acerca de suas características. Como algo que não podemos segurar, nem mesmo tocar, pode ser abordado por sua materialidade? Onde reside seu corpo e em que consiste a sua estranha composição? [imagens p.225]

²⁵⁴ Parte dos pensamentos aqui expostos foram inspirados em entrevistas dadas pelo artista plástico James Turrell. Falaremos dele a seguir.

²⁵⁵ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ox00pFnKS7g>, último acesso em fevereiro de 2018.

²⁵⁶ Artista estadunidense cujas esculturas são construídas com luz. Seu trabalho de maior envergadura e dedicação é o desenvolvimento de um observatório na cratera de um vulcão no estado do Arizona - *Roden Crater* [Skystone Foundation] Disponível em <http://jamesturrell.com/roden-crater/roden-crater/introduction/>, último acesso em fevereiro de 2018.



James Turrell, Guggenheim, 2013
fonte: museu Guggenheim

A natureza da luz sempre foi objeto da curiosidade e da investigação de grandes pensadores. De Pitágoras a da Vinci, de Newton a Einstein,²⁵⁷ suas qualidades foram alvo de leituras e interpretações, o mais das vezes, divergentes. É conhecida a dualidade corpuscular e ondulatória da luz com a qual a física se debateu durante alguns séculos. Ora afirmando como verdade científica uma, ora outra. Essa dinâmica entre ambiguidades guarda seus mistérios até hoje. Mesmo após a aceitação científica [há quase um século] da simultaneidade de estados identitários contraditórios - através das pesquisas de Planck, Einstein ou de de Broglie²⁵⁸ -, é apenas em março de 2015 [o ano proclamado pela Unesco como o ‘Ano Internacional da Luz’²⁵⁹] que temos pela primeira vez na história da ciência uma imagem, publicada pela *Nature Communications*,²⁶⁰ em que vemos a luz como partícula e onda conjuntamente. Afinal, como a luz pode ser, ao mesmo tempo, duas coisas completamente diferentes? Jean Epstein (1897 - 1953) em seu capítulo “Realidade, soma de irrealidades” do livro *A inteligência de uma máquina*, escrito em 1946, não hesita em dizer:

“Certas análises da luz fazem aparecer uma estrutura granular, descontínua. Mas é impossível provar que esta descontinuidade existia antes das experiências investigadoras que puderam criá-la. Da mesma forma que a câmara filmadora inventou uma sucessão de descansos na continuidade de um movimento. Outros fenômenos luminosos só se explicam admitindo que a luz é, não uma descontinuidade de projéteis, senão um fluxo ininterrupto de ondas. A mecânica ondulatória não chega a dissipar totalmente esta

²⁵⁷ Pitágoras (570 a.C. - 495 a.C.) é autor de uma das primeiras teorias conhecidas sobre a luz. Para ele a visão era possível porque os olhos das pessoas emitiam raios que se chocavam com os objetos e através deste encontro podiam perceber suas formas e cores. Estes raios eram como "tentáculos" produzidos pelo "fogo ocular" para formar a visão. Teoria adotada e defendida também por Platão. Anos mais tarde, Epicuro (341 a. C. - 270 a. C.) argumenta precisamente o contrário: os objetos emitem raios que viajam até nossos olhos (teoria da intromissão). Os objetos emitem *eidolon*, uma emanção natural [aparição] que produz a visão. Epicuro era atomista, assim como Demócrito, que considerava a luz como um fluxo de partículas que partiam dos focos de luz;

Por volta de 1500, Leonardo da Vinci (1452 - 1519) percebeu a semelhança entre a reflexão da luz e o fenômeno do eco, levantando a hipótese de que a luz se propagava em movimento ondulatório. Essas suas observações se encontram no *Tratado da pintura e da paisagem*, de 1651 [publicado postumamente];

Isaac Newton, por sua vez, considerava a luz como uma corrente retilínea formada por pequenas partículas [corpúsculos] com posições e velocidades bem definidas onde cada cor era associada a um corpúsculo diferente;

Já Albert Einstein (1879 - 1955), em 1905, propõe a formação da luz por pacotes de energia chamados fótons [posteriormente chamado de quanta de luz] descrevendo o efeito fotoelétrico.

²⁵⁸ Max Karl Ernst Ludwig Planck (1858-1947), conhecido pela *Constante de Planck*, apresenta sua Lei da Radiação onde as trocas de energia se dão através de “pacotes” discretos. É a teoria do *quantum*, base da física quântica. A energia de cada *quantum* seria proporcional à frequência da onda emitida, de modo que quanto maior a temperatura do objeto, maior a frequência da luz. A teoria da temperatura da cor, muito útil à prática fotográfica, é derivada de seus estudos. Sua hipótese foi confirmada por Einstein em 1905, ao explicar o efeito fotoelétrico; Louis Broglie (1892 - 1987) afirma em 1924 que "toda matéria apresenta características tanto ondulatórias como corpusculares comportando-se de um ou outro modo dependendo do experimento específico".

²⁵⁹ Disponível em <http://www.light2015.org/Home.html>, último acesso em fevereiro de 2018.

²⁶⁰ Disponível em <http://www.nature.com/ncomms/2015/150302/ncomms7407/full/ncomms7407.html>, último acesso em fevereiro de 2018.

incompreensível contradição, ao supor em um raio luminoso uma natureza dupla, *imaterialmente contínua e materialmente descontínua*, formada por um corpúsculo e por uma onda piloto [...] Diante de um problema insolúvel, diante de uma contradição inconciliável, com frequência há motivos para suspeitar que, na realidade, não há nem problema nem contradição. [...]. Não há nada de excludente entre elas como não há entre as cores de um disco em repouso e o branco que forma este mesmo disco em rotação. e descontínuo, cor e branco tomam alternadamente o papel de realidade (EPSTEIN, 1960, p. 28-29, grifo nosso).

Olhar para as "incompreensíveis contradições da luz", serve-nos não apenas para despertar alguns fantasmas da sua própria constituição física, mas também nos coloca frente a uma prática que, de diversas formas, é abordada pela fotografia. Como vimos, o saber fotográfico constitui-se no duplo percurso da técnica e das artes. É um saber híbrido, produto da interdisciplinaridade e fruto de modos díspares de pensamento. Podemos olhar para a fotografia como um saber contínuo, de caráter ondulatório, metafórico e artístico, ao mesmo tempo que podemos analisar cientificamente suas partículas, dissecar sua composição, seu corpo esculpido pela luz. A fotografia é uma expressão "imaterialmente contínua e materialmente descontínua", uma ponte entre arte e ciência e, porque não dizer, um instrumento de ponderação entre teoria e prática. Não há como praticar fotografia e muito menos pensá-la, sem ter uma visão abrangente, não-dicotômica do universo que nos rodeia. E, como disse Epstein, "diante de um problema insolúvel, diante de uma contradição inconciliável, com frequência há motivos para suspeitar que, na realidade, não há nem problema nem contradição", o que há são modos concomitantes de ser e estar no mundo. Portanto, seria um descuido excluir dos estudos das qualidades físicas da luz [dentro de sua ambiguidade material] o seu potencial de encanto e inspiração poética.

Relembremos a conhecida acusação feita pelo poeta John Keats (1795 - 1821) [e reiterada por Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832)] de que Issac Newton teria destruído a poesia do arco-íris quando o reduziu à decomposição prismática da luz branca. Em seu longo poema *Lâmia*, escrito em 1819, Keats conta, em verso, que o deus Hermes soube da existência da mais bela de todas as ninfas. Ele, ao procurar tal criatura, acaba deparando-se com Lâmia, presa em sua forma de serpente. Esta oferece revelar onde estaria a formosa ninfa se Hermes a devolvesse à sua aparência humana. O deus aceita a proposta, encontra sua bela ninfa e parte. Lâmia, por sua vez, vai em busca de Lício, um jovem do Corinto. Os dois se apaixonam perdidamente. Porém, o encantamento entre Lício e Lâmia é destruído quando o sábio Apolônio de Tiana revela a verdadeira identidade de Lâmia durante o banquete de seu casamento. Lâmia, imeditamente, regressa à sua forma de serpente e Lício, não suportando tomar ciência dos fatos, morre de desgosto. A alegoria proposta pelo poema, que faz referência ao desvelamento do

encanto das cores do arco-íris, parece ser a ineficácia da separação da "vida sensual e emocional da vida da razão [...]. O homem que procura tal divórcio entre as duas partes de sua natureza fracassará miseravelmente²⁶¹" (ROBERTSON in KEATS, 2014, p. 5)

[...] *Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomed mine -
Unweave a rainbow, as it erewhile made
The tender-person'd Lamia melt into a shade*²⁶²
(KEATS, 2014, p. 25, excerto da parte II, linhas 229-238)

Nesse trecho do poema vemos o fim do arco-íris "surpreendente no céu" fazer com que Lâmia se "dissolva à sombra". A pintura do pensamento científico [e suas enfadonhas catalogações] como um ente capaz de cercear os voos dos anjos, de normatizar os mistérios, de dizimar o sopro do amor, parece-nos uma reação exageradamente feroz e equivocada em defesa da sacralização do mistério. Nem tanto ao mar nem tanto à terra. A tomada de conhecimento por Lício da configuração híbrida de sua amada faz com que ele perca a ilusão e, ao mesmo tempo, o faz sucumbir em seu próprio espanto e dor. A impossibilidade de compreensão das várias faces de um mesmo fenômeno, a negação em olhar para o desconhecido com olhos interessados [da fria filosofia], e porque não dizer generosos, faz com que ele perca a oportunidade de conhecer uma nova [e atual] realidade. Priva-o de ter contato com possíveis segredos e encantos ainda mais intensos e prazerosos. Talvez, inclusive, mais poéticos. Com isso posto, para não sucumbirmos no labirinto do mito ou nos deixarmos ser seduzidos pelo

²⁶¹ Original inglês: "*The allegorical meaning of the story seems to be, that it is fatal to attempt to separate the sensuous and emotional life from the life of reason[...]. The man who attempts such a divorce between the two parts of his nature will fail miserably*". A citação acima utilizada é de Margaret Robertson, autora do texto introdutório ao poema.

²⁶² Invertemos a lógica até aqui seguida ao colocar a versão original no corpo do texto por tratar-se de uma poesia cuja tradução [até onde nossas buscas puderam chegar] é inexistente em língua portuguesa. Manter a métrica, a rima e o ritmo dos versos originais é tarefa que foge às nossas competências. Sendo assim, ensaiamos aqui uma tradução livre, mais preocupada com a compreensão das partes do que com a manutenção da forma: "[...]. Os encantos todos não voam / Ao mero toque da fria filosofia? / Havia uma vez um arco-íris surpreendente no céu: / Conhecemos sua trama, sua textura; dada / Pelo enfadonho catálogo das coisas triviais. / A filosofia podará as asas de um Anjo, / Dominará os mistérios por regras e linhas, / Esvaziará o ar assombrado e a mina dos gnomos - / Desvendará o arco-íris, como já há pouco fez / A suave-apeçoada Lâmia dissolver à sombra "

magnetismo sinuoso das serpentes [pois estaríamos nos desviando demasiado dos nossos propósitos] voltemos à luz [como matéria] e à sua já excessiva carga de mistérios.

Ao dissecar o arco-íris, decompondo a luz em diferentes comprimentos de onda, Newton inspira outros espíritos curiosos. É a partir de sua teoria que Maxwell²⁶³ desenvolve a ideia da luz como parte do espectro eletromagnético, no que é seguido pela teoria da relatividade proposta por Einstein. Se considerarmos que o arco-íris guarda seu encanto poético [mesmo com sua anatomia exposta] poderemos entender a afirmação do próprio Einstein quando diz que "a coisa mais razoável que podemos vivenciar é o mistério. Ele é a emoção fundamental que está no berço da verdadeira arte e da verdadeira ciência"²⁶⁴ (EINSTEIN, 1949, p. 7). Dessa sedutora frase estamos menos interessados no adjetivo [verdadeira] do que na correlação dos objetos [arte e ciência] com o desconhecido. Confirmar, através das palavras de Einstein, que as origens dessas duas áreas, via de regra tão distantes uma da outra, bebem de uma mesma e enigmática fonte [mesmo que com propósitos diversos] nos ajuda a ver as complexas relações entre elas. O que o pensamento científico faz nesse intrincado exemplo da suposta quebra de encanto estabelecida por Newton, é colocar o arco-íris ao alcance das mãos, à disponibilidade do experimento, da investigação. A livre movimentação de um prisma [um objeto técnico banal] diante de um faixo de luz solar multiplica as possibilidades de invenção e de fabulação em relação à matéria. Abre um portal para o reino da imaginação. Transforma os fenômenos [ditos] naturais em matéria-prima de criação, fazendo com que as cores refletidas nas paredes de um quarto transpirem poesia. Isso nos mostra que a poesia não depende unicamente do mistério, do desconhecido ou do invisível, e a ciência, ao explicar os dispositivos, pode dar sua contribuição à criação artística. É curioso que, por vezes, a própria literatura científica nos brinda com propriedades inexplicáveis dos materiais, apresentando seus mistérios e invertendo a lógica da perda da aura pela explicitação dos fenômenos. A investigação meticulosa e acurada sobre os eventos pode nos colocar em contato com camadas ainda mais insondáveis da matéria como na descrição de Millard W. L. Schisler, ao tratar das características físico-químicas dos cristais de prata da emulsão fotográfica:

Para a formação dos cristais, um sal solúvel de prata, normalmente o nitrato de prata é misturado com um sal haleto solúvel numa solução aquecida de água contendo gelatina. A ligação se repete inúmeras vezes, até que milhares

²⁶³ James Clerk Maxwell (1831 - 1879), cientista escocês que reuniu pela primeira vez a eletricidade, o campo magnético e a luz como sendo três expressões de um mesmo fenômeno. Sua descoberta foi publicada sob o título de "*A Dynamical Theory of the Electromagnetic Field*", em 1865, pela *Philosophical Transactions of the Royal Society*.

²⁶⁴ Original inglês: "*The fairest thing we can experience is the mysterious. It is the fundamental emotion which stands at the cradle of true art and true science [...]*."

de átomos desses elementos se agrupem em uma estrutura tridimensional, que é o cristal de prata. A mistura agora deverá passar por processos de maturação (períodos controlados de aquecimento e resfriamento) que aumentarão sua sensibilidade. Os cristais formados, se forem quimicamente puros e estruturalmente perfeitos, serão muito pouco sensíveis à luz. A presença de pequenas quantidades de iodeto de prata deforma a estrutura do cristal, aumentando sua sensibilidade fotográfica. Os pontos de impureza e imperfeição do cristal são chamados de pontos de sensibilidade (...) se pelo menos três átomos de prata estiverem presentes nesse ponto, há a formação de um centro da imagem latente (SCHISLER, 1995, p. 18).

Na apresentação detalhada da sensibilização da prata pela luz encontramos alguns pontos no mínimo enigmáticos. Por que é indispensável a presença de três átomos na fissura criada pela imperfeição do cristal para que a prata seja sensibilizada? Por que não dois, cinco ou apenas um? Ou ainda, por que os cristais "quimicamente puros e estruturalmente perfeitos" são muito pouco sensíveis à luz? Por que seria necessária uma estrutura deformada para que esta apresente pontos de sensibilidade? Sua forma impura seria uma imposição do material para poder dialogar com as informações externas [à luz]? Estaríamos novamente em contato com a margem de indeterminação de um conjunto técnico em termos químicos? Ou estaria o cristal de prata fadado ao erro persa?²⁶⁵ Mesmo que pudéssemos responder a todas essas perguntas não chegaríamos ao desvelamento do mistério enquanto tal. Mesmo porque, ao explicitarmos os detalhes dos fenômenos, outras indagações, em partículas menores e ainda desconhecidas, decerto apareceriam. Sendo assim, nosso interesse não se detém nas respostas e sim nas questões que toda investigação aprofundada suscita. São as perguntas que instigam o espírito e fazem com que os ciclos de conhecimento e criação se perpetuem. São elas que têm a capacidade de penetrar os mistérios dos materiais e deles extrair o seu potencial criativo, quer tenham sido feitas por um cientista ou por um artista.

6.3 metamorfoses da luz

"Descobrir nas emanções do fluído luminoso um agente susceptível de impressionar de uma maneira exata e durável as imagens transmitidas pelo processo óptico"²⁶⁶

(Joseph Niépore Niépce).

²⁶⁵ Em qualquer tapete persa é possível encontrar alguma espécie de erro proposital. Os seguidores do Islã acreditam que somente Alá pode fazer algo perfeito, portanto seria uma ofensa confeccionar um tapete sem erro.

²⁶⁶ in OMAR, 1997, p. 31.

Ao longo da história, a constituição física dos fragmentos fotográficos que dão origem às sequências de fotogramas da imagem em movimento teve diferenciadas elaborações, todas baseadas em transformações da matéria desencadeadas pela energia luminosa. Desde compostos de ferro aos mais extravagantes experimentos com prata fixada em suportes como vidro, metal, papel, nitrocelulose, polímeros, fitas magnéticas, silício etc. Cada sistema desenvolvido, ou ainda por desenvolver, encerra em si características próprias atreladas aos materiais que os compõe, os quais estruturam seu corpo. O ponto em comum, no entanto, que atravessa a mecânica de todos esses sistemas, está na impressão [ou codificação] da luz em um material a ela sensível e a busca por uma forma de armazená-la de tal maneira que, ao projetá-la, a imagem assistida contenha vestígios do momento de sua captura [com ou sem semelhança figurativa ao modelo] e que propicie uma estabilidade física duradoura. A base de toda imagem cinematográfica em uma, senão em todas as etapas de sua composição e armazenamento, depende da luz. Podemos pensar parte desse procedimento ao observar o que acontece com a energia luminosa [fótons] que atravessa o obturador da câmera e fecunda o material sensível. Esse toque da luz, em suas variadas intensidades, inicia o processo de formação da imagem latente. A sensibilização ocorre diferentemente para cada material utilizado. Cada emulsão fotográfica, ou sensor eletrônico, possui características próprias originárias de seus fabricantes e essa estrutura primordial, somada ao modo pelo qual será processada, acompanhará a imagem por toda a sua existência.

Aqui, podemos pensar em dois caminhos de formação da imagem latente que guardam características distintas entre si. No primeiro, a luz trabalha como uma escultora na formação da figura em suporte emulsionado por prata. Ao ser enegrecida, a prata passará pelo processo de revelação [que nada mais é do que uma otimização do trabalho iniciado pela luz em forma química] e fixação [retirada da prata que não foi enegrecida e, portanto, ainda passível de sensibilização]. Destarte, a luz forja pequenas densidades no quadro e a cada fotograma uma micro-escultura é concebida. No segundo, os pixels do sensor eletrônico têm como tarefa transformar os fótons em cargas elétricas para que estas possam ser quantificadas, codificadas e armazenadas como pacotes [quanta] de energia, de informação discreta a ser reinterpretada e retocada na pós-produção e nas futuras projeções. Dois tipos razoavelmente diferentes de metamorfose da substância luz. A partir dessa breve descrição podemos concluir que, como acontece com qualquer elemento que contribui a modelar uma forma expressiva, as possibilidades estéticas de cada um desses sistemas [se pensarmos apenas em suas

características físicas] dependerá de como essa matéria primitiva foi não apenas concebida, mas como ela será trabalhada e armazenada. Conhecê-la em suas particularidades técnicas e constituintes abre caminhos para pensarmos as conexões recíprocas entre o universo físico que nos rodeia e as potencialidades do suporte da imagem cinematográfica como instrumento de criação, pois é sobretudo através do manejo criativo da matéria luz [e do movimento] que o corpo filmico é construído.

Em maior ou menor grau, esses encadeamentos entre as sutilezas irradiadas na composição da imagem cinematográfica e sua corporalidade foram colocados em questão por alguns teóricos. No entanto, pensar e construir imagens segundo a reflexão de Jean-Marie Schaeffer (2006) onde “ 'nós podemos e devemos dizer, indiferentemente, que nosso pensamento do corpo é um pensamento da imagem e que nosso pensamento da imagem é um pensamento do corpo '- como princípio de uma *materiologia* geral do cinema”²⁶⁷ (in GAME, 2010, p. 9) é uma tarefa abraçada por poucos. Um desses cineastas-pensadores é Jean Epstein cuja obra, tanto fílmica quanto teórica, foi elaborada num momento de descobertas e expansões tecnológicas transformadoras. Um período no qual a ebulição criativa encontra grande autonomia, provavelmente por ainda não estarem estabelecidos os padrões técnicos e mercadológicos que logo estreitarão as possibilidades de distribuição das mais variadas formas de exploração do meio cinematográfico. De certa maneira, Epstein parece ser herdeiro de uma tradição científico-artística da qual o fisiologista-fotógrafo, Etienne-Jules Marey é um dos expoentes. Não apenas pelas contribuições técnicas de suas cronofotografias para o desenvolvimento da imagem em movimento, mas pela exaustiva pesquisa sobre as possibilidades questionadoras do aparato pré-cinematográfico sobre a latência do movimento e a natureza do tempo. Tanto os experimentos de Marey quanto os estudos e as criações fílmicas de Epstein estão concentrados na busca e na compreensão daquilo que é imperceptível ao olhar não instrumentalizado do homem, e não na reprodutibilidade direta do movimento. O cinema, de modo predominante, desvia-se de um de seus pré-criadores mais inspirados ao confinar sua trajetória “na simples reprodução da experiência visual sem nada fazer para estender a percepção humana” - como Marey mesmo pontua ao comentar a projeção das vistas dos irmãos Lumière (CUNNING in KELLER et PAUL, 2012, p.19). Num momento em que as possibilidades cinematográficas pareciam ilimitadas e suas implicações teóricas ainda estavam por ser escritas, Epstein soma-se às premissas de Marey e pensa o cinema como uma maneira

²⁶⁷ Original francês: “ 'nous pouvons et devons dire indifféremment que notre pensée du corps est une pensée de l'image et que notre pensée de l'image est une pensée du corps'- le principe d'une *matériologie* générale du cinéma”.

profusa de observação e interação com a vida. Para ele a percepção humana, através da dilatação dos sentidos oferecida pela câmera, pode penetrar a carne da matéria.

A vida não conhece a história. Ela não conhece as ações orientadas em direção a um fim, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece as progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micro-movimentos. [...] A máquina cinematográfica regula a querela entre técnica e arte alterando o próprio status do real. Ela não reproduz as coisas tal como são oferecidas à vista. Ela as registra tal qual o olho não as vê, tal qual um ‘vir a ser’, um estado de ondas e vibrações anterior às suas propriedades descritivas e narrativas. [...] O que o olho mecânico vê e transcreve, nos diz Epstein, é uma matéria semelhante ao espírito, uma matéria sensivelmente imaterial feita de ondas e corpúsculos. Ela suprime qualquer oposição entre as aparências enganosas e a realidade substancial. [...] A escrita do movimento pela luz reduz o material ficcional ao material sensível²⁶⁸ (RANCIÈRE, 2001, p. 8-9, comentários sobre o livro *Bonjour cinéma* de Jean Epstein de 1921).

Em seus primeiros escritos Epstein nos dá indícios daquilo que vai desenvolver, vinte e cinco anos depois, em *A inteligência de uma máquina*. Para ele, a natureza do universo criado pela câmera cinematográfica está em total consonância com as características da energia luminosa por ela recebida. A dualidade de sua natureza oferece a desconstrução do modo como entendemos o tempo e o espaço, ou a continuidade e a descontinuidade. Seus escritos estão por completar um século de existência e parecem fazer enorme sentido no momento atual de transformação tecnológica com a evidente consolidação digital da produção e distribuição cinematográficas. Uma mudança de grande impacto não apenas pela predominância de obras e salas digitalizadas, mas pelo desmantelamento da infraestrutura física e humana dos últimos cento e poucos anos de sua história em celuloide. A corrida tecnológica pela imagem perfeita ou pelos ambientes virtuais imersivos suprarreais vive seu prelúdio enquanto o cinema experimenta expansões, transgressões e mutações.

A vertiginosa transição da imagem analógica à digital abre inúmeras possibilidades de interação e ampliam a *margem de indeterminação* dos objetos técnicos assim como pensados por Simondon. Nessa patente movimentação transfiguradora somam-se atitudes que ditam o fim da materialidade na era digital, enquanto outras voltam-se aos processos foto-

²⁶⁸ Original francês: “*La vie ne connaît pas d’histoire. Elle ne connaît pas d’actions orientées vers des fins, mais seulement des situations ouvertes dans toutes les directions. Elle ne connaît pas de progressions dramatique mais un mouvement long, continu, fait d’une infinité de micro-mouvements. [...] L’automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l’art en changeant le statut même du « réel ». Il ne reproduit pas les choses telle qu’elles s’offrent au regard. Il les enregistre telles que l’œil humain ne le voit pas, telle qu’elles viennent à l’être, à l’état d’ondes et vibrations, avant leur propriétés descriptives ou narratives. [...] Ce que l’œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c’est une matière égale à l’esprit, une matière sensible immatérielle, faite d’onde et de corpuscules. Celle-ci abolit tout opposition entre les apparences trompeuses et la réalité substantielle. [...] L’écriture du mouvement par la lumière ramène la matière fictionnelle à la matière sensible.*”

cinematográficos tradicionais de manipulação física dos componentes. Tanto Simondon quanto Epstein nos auxiliam a refletir sobre a matéria que modela o corpo da imagem nesse momento em que as tecnologias sofrem alterações ininterruptas. A formação da imagem cinematográfica pressupõe uma sequência de imagens consideradas fixas que, quando projetadas, nos fornece a sensação de um movimento contínuo. As câmeras, se pensarmos sob o prisma simondoniano, efetuam a convergência entre a ordem técnica e a ordem natural. Todo mecanismo de captação da imagem cinematográfica pressupõe um ou mais movimentos intercalados em momentos de extrema fixidez do suporte. Algo semelhante ocorre em nossa visão, onde a sensação de movimento é causada por uma sucessão de imagens fixas [fenômeno *phi*²⁶⁹ em combinação com o fenômeno *beta*] para a qual o intervalo é absolutamente imprescindível. Todos os mecanismos proto-cinematográficos se valeram desse conhecimento (zootropo, praxinoscópio, taumatrópio etc.) mesmo quando a ciência ainda apostava na persistência retiniana como o único elemento responsável por nossa capacidade de acompanhar visualmente o movimento. A apreensão do movimento pelo olho [ou pela câmera] necessita da pausa. A dança da película cinematográfica no passo de vinte e quatro quadros por segundo, ou o movimento dos fótons varrendo o sensor eletrônico pixel a pixel, só é capaz de produzir imagens discerníveis como semelhantes àquelas vistas pelo olho se efetuar pausas de duração constante nos intervalos de seu movimento. Portanto, a formação da imagem cinematográfica depende do movimento e também do absoluto repouso; da continuidade e da descontinuidade. Dessa forma, ao pensar a

²⁶⁹ "O movimento *phi* ou fenômeno *phi* é uma ilusão de óptica, descrita por Max Wertheimer num trabalho seu de 1912: *Estudos experimentais na visualização do movimento*. Wertheimer procurou demonstrar a veracidade deste princípio através da seguinte experiência: ele projetou sucessivamente dois pontos luminosos em uma tela. Um do lado esquerdo, outro do direito. Com as consequentes combinações de espaço (entre as duas linhas na tela) e de tempo (na projeção das duas imagens em sucessão). Foi constatada uma sensação de movimento no espaço e em redor das linhas: um movimento entre duas linhas, sucessivas e distintas, e não um movimento contínuo do objeto". "O movimento *beta* ou fenômeno *beta* é uma ilusão de percepção, também descrita por Max Wertheimer em 1912 na obra *Estudos experimentais na visualização do movimento*. Segundo essa teoria, duas ou mais imagens paradas, próximas entre si, surgindo uma depois da outra, são "vistas" pelo cérebro como uma única imagem em movimento. É possível comprovar esse fenômeno projetando dois quadros em uma tela. O primeiro quadro, contendo uma grande matriz de pontos pretos dispostos de forma aleatória sobre um fundo cinza. Se, no quadro dois, você deslocar toda a matriz ligeiramente para a direita, verá uma porção de pontos saltando para a direita – isso ativa diversos neurônios de detecção de movimento em paralelo. O fenômeno *beta*, está presente nos filmes, onde nenhum movimento "real" existe, apenas uma sucessão de fotos estáticas". "Persistência da visão, persistência retiniana ou retenção retiniana designa o fenômeno ou a ilusão provocada quando um objeto visto pelo olho humano persiste na retina por uma fração de segundo após a sua percepção. Assim, imagens projetadas a um ritmo superior a 16 por segundo, associam-se na retina sem interrupção. Segundo essa teoria, ao captar uma imagem, o olho humano levaria uma fração de tempo para "esquecê-la". Assim, quando os fotogramas de um filme de cinema são projetados na tela, o olho misturaria os fotogramas anteriores com os seguintes, provocando a ilusão de movimento: um objeto colocado à esquerda num fotograma, aparecendo à direita no fotograma seguinte, cria a ilusão de que o objeto se desloca da esquerda para a direita. Estudos mais recentes comprovam que a visão é mais complexa e que essa explicação não é inteiramente correta. Sabe-se hoje que a ilusão de óptica provocada pela exibição de imagens em sequência se divide entre o movimento *beta* e o movimento *phi*" [o texto desta nota foi escrito por Bernardo Serpa, Diego Racy Merulla e Leonardo Guimarães e estão disponíveis em <http://slideplayer.com.br/slide/5765781/>, último acesso em fevereiro de 2018.

natureza do movimento, relembremos Epstein: “o cinematógrafo nos indica que o contínuo e o descontínuo, o repouso e o movimento, longe de serem duas formas incompatíveis de realidade, são duas formas de irrealidade facilmente intercambiáveis, dois destes *fantasmas do espírito*” (EPSTEIN, 1960, p. 29).

A partir dos micro-movimentos da imagem cinematográfica pensemos em alguns detalhes envolvidos na transição tecnológica atual. A luz, ao sensibilizar a prata, desencadeia a formação de uma imagem latente que está em alteração fotoquímica constante. Uma vez sensibilizada, a prata continua seu processo de enegrecimento mesmo estando em total escuridão. Esse movimento, apesar de contínuo, é extremamente lento e será interrompido quase que totalmente nos procedimentos laboratoriais. No entanto sabemos que o material fixado quimicamente é também perecível e, de acordo com o modo de armazenamento e conservação dessa imagem, os movimentos intrafotograma continuarão a acontecer²⁷⁰. O corpo da película cinematográfica está em constante transformação mais ou menos aparente. Já na imagem digital o movimento é de outra sorte. Podemos pensar numa matéria esculpida em disco óptico [DVD, CD], ou em codificação magnética [disco rígido], ou mesmo organizada em cargas elétricas cravadas em sílica [memória sólida]. Um corpo formado por ‘zeros’ e ‘uns’, por ‘sims’ e ‘nãos’ ou por contínuo e descontínuo de energia se quisermos aludir a Epstein. Um corpo que em nada se assemelha ao objeto filmado e que não se encontra acessível ao olho humano, apenas a leitores ópticos [a luz aqui cumprindo um outro papel]. A imagem chamada discreta seria, assim, uma segunda maneira de colocar em questão a formação do contínuo pelo descontínuo. O quiproquó de Epstein atravessa os tempos e encontra seus pares na tecnologia contemporânea, pois a imagem digital preserva sua “incompreensível contradição” nos movimentos intrapixel mais sutis, mesmo que preze por sua fixidez. Isto é, essa aparente inércia da imagem organizada em códigos binários pode ser facilmente refutada nos vários procedimentos, por vezes acidentais, de corrupção de arquivos digitais [e seus usos artísticos pela *glitch art*²⁷¹, por exemplo]. A concepção de uma imagem discreta, desse modo, pode [talvez] ser estendida, inclusive, para a imagem cunhada em prata [mesmo que esta tenha semelhança visual, portanto análoga, ao objeto filmado]. Para além da descontinuidade mecânica de todos os aparatos cinematográficos

²⁷⁰ Retomaremos essa questão com o filme *Decasia* de Bill Morrison

²⁷¹ O *glitch art* é uma manifestação artística baseada no erro que ocorre em aparelhos analógicos e digitais de registro de imagens (foto ou vídeo). Para os equipamentos analógicos, o fenômeno decorre de uma série de fatores: mau funcionamento do equipamento, um defeito na objetiva, obturador etc. no material na qual a imagem está sendo gravada (fitas magnéticas). Já no universo digital esse erro pode ocorrer na conversão ou compressão do arquivo criando “artefatos” ou linhas de informação geradas pela mudança de formato. O artista que é adepto desta arte em imagem digital trabalha diretamente na manipulação dos códigos binários. Nas origens da *glitch art* temos: Len-Lye e Nam June Paik,

onde a pausa e o movimento configuram o quadro, podemos pensar em uma codificação na sensibilização da prata que, mesmo sendo totalmente diversa da imagem digital, guarda em si certos paralelos. Um fotograma emulsionado por prata e sensibilizado pela luz pode ser mapeado em densidades e a computação das diferentes quantidades de prata enegrecida também nos fornece algo parecido como uma série de ‘sims’ e ‘nãos’. Um mosaico sutil de moléculas com maior ou menor agrupamento de prata sensibilizada ou prata nenhuma. Esses minúsculos fragmentos codificados, tanto em prata quanto em dígitos, carregam em seu corpo a ambiguidade da luz, a força de coesão [a negentropia como pensada por Simondon] coordenada pela câmera e a face imaterial da matéria. Portanto, tanto em um sistema como em outro, continuamos diante dos "fantasmas do espírito" de Epstein. E, se formos olhar para o cinema como uma arte dependente da luz, de suas metamorfoses em prata ou em código binário e do modo como ele chega aos nossos olhos veremos que

a imagem cinematográfica não é nada tangível. Esse é o paradoxo da imagem luminosa do cinema (e aqui não faço nenhuma distinção tecnológica: pois é também verdadeiro para o vídeo e para a imagem digital): ela não é propriamente material; não podemos tocá-la nem mesmo localizá-la (ela não está sobre a película, nem sobre a tela, nem na projeção). No entanto, ela possui uma forma material (ela não é imaterial)²⁷² (AMOUNT, 2009, p. 21).

Pensar a aparente incoerência entre a materialidade e a imaterialidade da luz nos aproxima de suas qualidades ambíguas e nos alerta para as nossas próprias discontinuidades perceptivas e nossos julgamentos, por vezes estreitos, das coisas do mundo. O trabalho de construção artística através de uma matéria tão intrigante quanto a luz cativa-nos a penetrar em camadas do tempo e da matéria na investigação dos domínios da sensibilidade. Esse é o alicerce da imagem cinematográfica: um encadeamento de estratos em grão, pixel, corpos, luz e movimento que nos permite “não apreender a imagem [mas] deixar-[nos] ser apreendidos por ela: portanto [...] deixar-[nos] desprender do [nosso] saber sobre ela” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 24). Para James Turrell, o cinema não é o melhor dos meios para que a luz seja percebida, através dele estaríamos mais próximos de sentir a narrativa, pois nele somos testemunhas de uma história. O potencial da luz para ele seria mais facilmente constatado quando ela não abriga imagens. No entanto, se olharmos para a tecnologia da imagem como um modo de repensar e recriar a relação do homem com seu entorno para além da repetição de

²⁷² Original francês: "[L'image du cinéma] n'est plus tangible du tout. C'est tout le paradoxe de l'image lumineuse du cinéma (et ici je ne fais pas acception de technique : c'est vrai de la vidéo, du numérique) : elle n'a pas elle-même, à proprement parler, de matériau ; on ne peut la toucher ni même vraiment la localiser (elle n'est pas sur la pellicule seulement, ni sur l'écran seulement, ni dans la projection seulement). Pourtant, elle a une forme matérielle (elle n'est pas immatérielle)".

equivalências miméticas, perceberemos que a predominante monocultura da imagem cinematográfica figurativa, que se esforça em reproduzir o visível tal como se apresenta à nossa percepção, coloca-nos numa armadilha onde o discurso camufla a produção de presença e restringe nossa percepção a resultantes ilustrativas e narrativas. Turrell tem sua porção de razão, pois ao assistirmos a um filme [na grande maioria dos casos] não somos convidados a penetrar em sua matéria, muito pelo contrário. Sua fisicalidade está lá a favor da narrativa e, via de regra, preza por sua dissimulação. Os filmes narrativos que deixam-se mostrar em suas entranhas são, muitas vezes, considerados menos eficientes e, dentro das transgressões efetuadas ao longo da história do cinema, muito pouco foi feito em relação à sua matéria. Temos vários experimentos voltados à montagem, ou mesmo à própria narrativa dos eventos, mas a imagem imaculada do cinema só é profanada em momentos específicos dentro de um filme, quando a história assim o permite, como, por exemplo, nos sonhos. As produções que exploram os domínios da sensibilidade, não como uma representação figurativa do mundo, mas como uma forma de penetração nas camadas do tempo e da matéria são raras dentro do universo do filme narrativo. Sendo assim, o que parece escapar a Turrell é que uma imagem cinematográfica - mesmo aquelas construídas para serem formalmente neutras ou, melhor dizendo, transparentes - sempre abrigará todos os aspectos de sua materialidade. Em todas as imagens, figurativas ou não, “existe outra coisa além da reprodução do visível; existe a ação do visual - ação direta, imediata, por menos que a obra se tenha empenhado sobre a sensação a compreendê-la, a nela identificar as forças presentes e encontrar um meio de lhes atribuir uma existência em Figura”²⁷³ (AUMONT 2009, p. 25). Essa “outra coisa”, aquilo que está “além do visível”, é inerente a toda e qualquer imagem e é o que a fotografia explora de infinitas maneiras. As estratégias da fotografia para tornar visível, ainda que sutilmente, sensações ou pensamentos, são todas elas baseadas na manipulação de sua materialidade, mesmo que essa possa ser entendida como movimento ou duração [como vimos anteriormente]. Todas as expressões artísticas são reféns de sua matéria e, desta forma, acreditamos ser ilusória a fronteira entre materialidade e imaterialidade, ambas constituem um mesmo e único corpo.

²⁷³ Original francês: “*dans l'image, il y a autre chose que la reproduction du visible; il y a l'action du visuel – action directe, immédiate, pour peu que l'œuvre se soit attachée à « se retourner » sur la sensation, à la comprendre, à y repérer les forces en jeu, et à trouver un moyen de leur donner une existence en Figure*”

7. O tempo inscrito na carne

"Considera-se que o tempo, per se, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses [...] têm um fascínio especial por todos os sinais de velhice. Sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais de uma idade avançada eles dão o nome de saba, que significa, literalmente, 'corrosão'. Saba, então, é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou pátina. Saba, como elemento do belo, corporifica a ligação entre arte e natureza"²⁷⁴

(Vsevolod Vladimirovich Ovchinnikov)

7.1 intervalos

A experiência do cinema, por trazer ao encontro de nossos corpos sensações de tempo, espaços e movimentos dos mais diversos, nos coloca frente a frente com esta “outra coisa” clamada por Aumont. Algo que está “além do visível” e que é fruto das metamorfoses pelas quais a luz [essa substância prene de ambivalências e que atravessa os tempos] passa para transformar-se em imagem. Essa transfiguração, empreendida inicialmente pela câmera, como disse Epstein anteriormente, “não reproduz as coisas tal como são oferecidas à vista. A câmera as registra tal qual o olho não as vê, tal qual um ‘vir a ser’, um estado de ondas e vibrações anterior às suas propriedades descritivas e narrativas”. Para entrarmos em contato com essa vibração, com esta “matéria semelhante ao espírito, uma matéria sensivelmente imaterial feita de ondas e corpúsculos”, propomos investigar *Decasia*²⁷⁵ (2001), obra multimídia de Bill Morrison (1965 -). As particularidades desta última nos conduzem ao encontro direto e explícito com a matéria, onde suas questões estão acessíveis à visão e, portanto, podem ser exploradas de forma mais evidente.

²⁷⁴ In: TARKOVSKI, 1990, p. 66-67.

²⁷⁵ Criada para uma apresentação multimídia da sinfonia de Michael Gordon, cuja primeira exibição se deu em tela tripla numa performance da *Basel Sintonietta*, em 2001, na Suíça.

Decasia é uma potente experiência sobre a tênue e ilusória fronteira sempre presente entre os aspectos materiais e imateriais do cinema. Concebida a partir do trabalho arqueológico de Morrison, ela é composta por trechos de filmes da era silenciosa que se encontram em processo avançado de degradação. São estratos de sobrevivência da história do cinema inscritos em cada fotograma em que a decomposição [ou recomposição] da matéria elabora relações complexas entre a imagem original, sua estrutura física, e as múltiplas camadas de intervenção do tempo. Em sua enunciação, o autor propõe tornar visível e palpável este espaço entre o universo físico e o etéreo, que é explicitado na escolha do próprio título do filme. Ao compor por aglutinação as palavras em inglês *decay* [decomposição, decadência] com a palavra *fantasia*,²⁷⁶ o vínculo entre os desejos intangíveis e as suscetibilidades orgânicas da matéria é estabelecido, enquanto a dinâmica desta polaridade será mantida em todos os fotogramas rigorosamente selecionados pela ação do tempo sobre sua vulnerabilidade física.

A manipulação da matéria em *Decasia* não é pensada nem executada a partir dos saberes técnicos de uma equipe contratada para esse fim, apenas as bases deterioradas foram [em sua primeira constituição] elaboradas dessa forma tradicional. O trabalho de realização da obra está justamente em encontrar nesses trechos de filmes, quer sejam eles ficções, documentários, material de divulgação ou acervo particular, a interação das figuras originais com o próprio substrato no qual elas foram concebidas. Uma transformação da matéria fílmica que não foi programada pelo cineasta e muito menos pelos realizadores originais das películas. Um processo de mutação da base do negativo [ou da cópia] que está em constante movimento, pois sua origem esculpida em prata foi, ao longo do tempo, sendo corroída e transformada por inúmeras contaminações biológicas, desgastes físicos e reações químicas. A matéria do cinema, vista sob este aspecto, é perecível e sua fragilidade ao tempo a torna viva, criando em seu corpo novas configurações a serem exploradas pelo cineasta. Todo o material recolhido por Bill Morrison foi filmado antes de 1950 em base de nitrato de celulose que, como sabido, é altamente inflamável (BÖSER, 2007, p. 307). Sendo assim, ao pensarmos a matéria em *Decasia*, faz-se necessário introduzir um outro elemento de criação e composição de quadro que é a própria ação do tempo. O trabalho do tempo sobre os materiais impõe que tenhamos acesso às micro-esculturas impressas em cada fotograma reorganizando a própria estrutura física das imagens e criando novas potências no espaço entre a figuração e a substância com a qual ela é moldada.

²⁷⁶ Entrevista de Bill Morrison concedida a Rick Prelinger - *Stanford Institute for Creativity and the Arts*. Disponível em: <https://vimeo.com/9565598> último acesso em 03 de janeiro de 2015.

É lícito considerar que toda imagem esteja carregada de temporalidade; sendo um fundamento para o cinema onde o transcorrer do tempo é o código inicial e onde coabitam tempos de diferentes naturezas: o tempo histórico de suas determinantes técnicas, o tempo imediato capturado em filme, o tempo ritmado na montagem, o tempo diegético, o tempo da idade da obra, o tempo de sua reflexão teórica e as infindáveis sensações temporais ativadas no corpo do espectador. Tempos mensuráveis e tempos efêmeros. Uma obra cinematográfica, naturalmente, transitará entre esses diferentes universos temporais fazendo com que tenhamos a experiência de suas conexões. *Decasia*, por sua vez, dá um passo numa direção pouco usual quando escolhe como matéria-prima imagens em plena decomposição e que nos fazem desconfiar de uma imagem cinematográfica portadora da reprodução das coisas visíveis desse mundo. Não que elas lá não estejam. Reconhecemos nos planos os rostos, as paisagens, as danças. Mas, da mesma forma como surgem eles podem desaparecer ao serem tragados por manchas, ao dissolverem-se em rastros, ao tornarem-se apenas vestígios de algo que um dia existiu. É aqui que mora uma das forças da obra: sua capacidade de, a um só tempo, criar no observador esse poder de ver as muitas camadas suspensas de tempo inscritas na imagem. É através dos movimentos intrafotogramas da matéria corrompida que temos a sensação de que as substâncias com as quais a imagem é construída tornam-se fluidas. Essa transformação da forma, do corpo, em um “vir a ser” em um “estado de ondas e vibrações” (EPSTEIN) pode ser observado em toda a duração de *Decasia*, pois é através da conjunção do movimento e da desmaterialização da película que a obra mostra seu caráter.

Sua montagem escolhe como moldura [plano inicial e final da obra] a imagem, em câmera lenta, de um homem em rodopios que logo percebemos se tratar de uma dança sufi. Deste modo, e ainda dentro de uma razoável integridade da imagem [pois ela contém apenas alguns arranhões e uma enigmática impressão digital, somos tragados pelo movimento circular e repetitivo do corpo rodopiante e, de certa maneira, parecemos estar sendo convidados à uma entrega, por que não dizer espiritual, na vivência da obra multimídia. O ritual executado pela ordem dos dervixes tem como objetivo a meditação ativa onde, através do giro, o corpo suspende sua materialidade, sua densidade, para desfrutar da unidade do Ser. Durante essa cerimônia solene, acredita-se que o poder sagrado entra pela palma da mão direita, apontada para cima, passa pelo corpo e sai pela palma da mão esquerda, apontada em direção à terra. O dervixe, desse modo, não retém energia, muito menos a direciona. Ele aceita ser um instrumento da potência divina que supõe atravessá-lo numa reticência do tempo. É pela suspensão da matéria e sua relação direta com o corpo que a abriga que *Decasia* inicia seu programa. Após a dança sufi [e intercalada aos créditos iniciais do filme], temos uma sequência do processamento

laboratorial da película cinematográfica. Do giro dervixe somos levados aos giros [também em câmera lenta] dos muitos carretéis de filmes que são transportados entre os mecanismos das máquinas reveladoras até chegarem ao tanque de lavagem. Ao dar valor e visibilidade aos rolos de negativo mergulhados em banhos químicos ou às mãos do laboratorista examinando as longas fitas de celuloide, o filme conecta o estado meditativo apresentado pelos dervixes às circunstâncias da própria realização e experiência cinematográficas. Além de investigar a vulnerabilidade do manuseio fotoquímico da matéria do cinema, essa sequência nos transporta para o ambiente natural do processamento dos arquivos minuciosamente rastreados pelo autor para compor a obra. *Decasia*, desse modo, apresenta-se como uma experiência arqueológica e, ao mesmo tempo, transcendental.

O corpo de *Decasia* é inteiramente marcado pelas cicatrizes do tempo e a intensidade destas marcas deflagra sensações que transitam entre um encantamento com sua beleza plástica de grande abstração e um desejo de examinar os vestígios de suas camadas constitutivas. Ao explicitar sua matéria a imagem parece desatar espíritos. Os estratos sobrepostos de tempo convergem em um único corpo que desprende resíduos e aguçam as regiões mais recônditas de nossa percepção. Ao espectador é solicitada sua participação ativa entre contornos de criação e morte da matéria. Rostos nos olham através de obstáculos de prata desordenada; sentimos a obscuridade assombrosa de freiras ortodoxas; presenciamos batismos e violações; bailamos e atravessamos desertos. Essas experiências são frutos do trabalho árduo da visão na escavação da matéria à procura da "sobrevivência da imagem" que, no entanto, insiste em ludibriar nossa razão. Uma obra que opera na impossibilidade de sucesso da investigação figurativa e que nos coloca face a face às armadilhas do suporte cinematográfico. Tudo aquilo que, por ventura, possa evocar identificação, ou apreensão racional pela percepção, logo é dissolvido em formas esculpidas no tempo feito fantasmas. O que salta aos olhos, o que nos é dado perceber, é a própria dinâmica de transformação do tempo e sua sobrevida material.



Decasia, 2001
Fotogramas
[próximas páginas]



Nas imagens de *Decasia*, podemos eventualmente reconhecer o rosto de uma mulher e o rosto de um homem. Sabemos que eles estão lá, mas a matéria da qual suas faces são compostas parece dançar sobre suas feições. Novos rostos são formados em fusão com os anteriores e na movimentação dessas camadas nossas sensações são ricamente alimentadas. A ação do tempo sobre o material de base em *Decasia* elabora os mais extravagantes movimentos da matéria e as mais distintas interações com a imagem original criando "forças móveis"²⁷⁷ sobre as quais toda a obra é pensada. A degeneração física da película, que habitualmente é temida em razão da possível extinção da obra, pode ser observada, aqui, sob um ângulo diametralmente oposto: o da própria criação. A remontagem do material degradado liberta as imagens da aniquilação e explicita a carga afetiva encerrada em sua matéria. Ao distanciar o espectador da imagem narrativa e figurativa, os estratos reagrupados propõem uma descoberta de outra natureza. Podemos pensar na potência perceptiva da união entre o modo como observamos uma figura [um rosto, um objeto], como sentimos seus contornos desmancharem-se e como as massas disformes, resultantes desse processo, nos afetam. A imagem figurativa e a abstrata se fazem presentes numa só, pois mesmo as que apresentam uma maior abstração preservam algo de reconhecível, ainda que fantasmagórico. Se voltarmos a Merleau-Ponty por um instante poderíamos dizer que "são dois 'lados' da percepção, conjugados e impossíveis. Sua unidade é irrecusável. Ela é como uma dobradiça invisível sobre a qual são articuladas duas experiências" (MERLEAU-PONTY in DUPOND, 2007, p. 285). A imbricação [*empiètement*] desses dois lados impossíveis mostra que "a realidade última não é uma soma de coisas ou de indivíduos espaço-temporais, que têm todos uma determinação completa e uma identidade distinta num espaço e num tempo 'partes extra-partes', mas uma unidade do Ser que é 'coesão pela *impossibilidade*' ou 'que faz sua unidade através das *impossibilidades*'" (DUPOND, 2010, p. 41).

Sabemos que a percepção da imagem é lograda por [e em] movimento, sendo ela mesma [a imagem], ao mesmo tempo, provocadora e receptora de ações. Para além das questões fisiológicas e intrinsecamente materiais da visão [os incessantes movimentos oculares, a estimulação fotóptica da retina, a quantificação química das rodopsinas ou o transporte neurológico da resultante ao córtex cerebral] que evidenciam movimentos corporais ao mesmo tempo complexos e sutis, podemos pensar em movimentos de outra natureza.

²⁷⁷ Retornaremos às "forças móveis" e à "sobrevivência da imagem" em breve.

As imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. [...] este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento. (BERGSON, 1999, p. 14)

No encontro com a imagem, um movimento recíproco é desencadeado, como se os corpos das imagens e os nossos próprios [também imagens] entrassem em comunhão. Há uma sintonização de movimentos muito semelhante à intercorporalidade, tal qual pensada por Merleau-Ponty. A “transmissão de movimento” da imagem e a “restituição do movimento” pelo corpo fazem com que tenhamos, em um mesmo plano, imagem e corpo, ambas navegando nas ondas do tempo explicitadas pelo movimento. O movimento, então, estaria aqui como um elemento de conexão temporal. Deste modo, quando observamos as "forças móveis" da obra de Morrison, vemos que elas despontam na verticalização impregnada na película. Sua montagem linear é menos significativa do que sua disposição espaço-temporal intrafotograma e de sua notória materialidade, o que faz com que o espectador compartilhe da pulsação e da vibração da imagem em toda a sua extensão. No entanto, tal experiência só se faz possível não apenas porque a emulsão, degradada pelo tempo, se derrete e se expõe aos nossos olhos, mas, principalmente, porque ao restaurar digitalmente os fotogramas de prata desordenada, esse novo material, criado em código binário, oferece possibilidades de visualização mais acuradas. O material escolhido para compor *Decasia* é naturalmente frágil, a simples abertura de uma lata de negativo enferrujada²⁷⁸ e a retirada de um rolo há tempos ali enclausurado, pode fazer com que muitos daqueles fotogramas se percam. A própria base pode apresentar danos que comprometem não apenas a imagem, mas a própria manipulação do material através dos mecanismos de transporte da película que dependem da integridade de suas perfurações laterais e da maleabilidade de seu suporte. Portanto, todo o procedimento de busca, seleção e preparo do material para a sua digitalização depende do mais fino trato de laboratoristas experientes. São essas mãos que irão remendar os fragmentos desgastados e que criarão um novo corpo dentro da mais pura assepsia digital. A projeção desse novo ser cunhado em alta definição acentua as texturas costuradas pela matéria orgânica sobre o suporte cinematográfico e cria um

²⁷⁸ Um pequeno desvio para lembrarmos de um dos cineastas mais relevantes da cinematografia brasileira: Andrea Tonacci, ao comentar o processo de realização de seu filme *Já visto jamais visto* (2015) declara que as latas de filme revisitadas guardavam um "mel negro derretido", como se isso fosse sua vida, sua memória. Ali estavam as lembranças, os pensamentos, os afetos e muitas das relações captadas por seu olhar [ou de seus entes queridos] ao longo de mais de cinquenta anos. Abrir estes compartimentos de memória avinagrados e deles extrair certo sentido de si é a tarefa empreendida por seu filme. (Debate da *IV Mostra novíssimo cinema brasileiro* realizada pelo CINUSP em 12 de março de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bifAz4ZnhCg>. Último acesso em fevereiro de 2018).

outro tipo de coesão interna no novo corpo proporcionada pela organização binária. Como se, ao passar de um sistema a outro a obra ganhasse um acabamento, não apenas visual, mas uma reestruturação de seus alicerces, uma nova retícula [para lembrarmos Simondon] que faz da decomposição a sua trama. Mais uma "dobradiça invisível" [entre a prata e a imagem digital] que passa a fazer parte de sua concepção e de sua potência, lembrando que foi originariamente idealizada como uma obra multimídia para ser vivenciada em três grandes telas embaladas pela execução, ao vivo, da sinfonia de Michael Gordon.

Desse modo, Bill Morrison aposta na experiência em tempo presente com estímulos múltiplos que ultrapassam o sentido dos dados visuais e buscam dar acesso aos intervalos: intervalos entre as três telas; intervalos dos tempos concomitantes presentes no fotograma; intervalos entre figuração e abstração; intervalos entre as diferentes formas que a matéria assume em sua constante transformação; intervalos entre aquilo que um dia foi e aquilo que se desmancha diante de nossos olhos. As "forças móveis" em *Decasia* habitam as cesuras e é através delas que vamos ao encontro às dimensões sensíveis propostas por Morrison. Uma vez colocado que o intervalo é uma potência singular em *Decasia*, precisamos encontrar um modo de decifrá-lo a partir de suas próprias particularidades. Ao pensar o intervalo no cinema, não temos como escapar de ir ao encontro de um de seus primeiros entusiastas: Dziga Vertov. Para ele, a força do cinema [pensada através da montagem] estaria no espaço dinâmico criado entre os planos, entre a integridade de cada imagem com o ritmo total da sequência, ou mesmo entre as diferentes camadas das sobreposições, tantas vezes encontradas nas composições vertovianas. "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 [...]. Sobre a transição de um impulso vital ao seguinte" (VERTOV in XAVIER p. 264). As lacunas criadas a partir do encadeamento dos planos, quer seja na montagem linear ou na vertical [fusões], produzem diferentes acentuações ou modulações em nossa percepção. Em *Nós: Variações do Manifesto* (1929) Vertov escreve: "os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético" (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 250). A "teoria dos intervalos" de Vertov pede emprestado seu nome à música²⁷⁹ onde o intervalo é a distância entre dois tons designando a diferença de altura [distância] entre eles. Os intervalos musicais, dessa forma, podem ser tanto melódicos [entre

²⁷⁹ Vertov estudou música no Conservatório de Bialystok (Polônia) e ao mudar para São Petersburgo começa a fazer experimentos com um fonógrafo para a criação de colagens sonoras.

duas notas sucessivas] quanto harmônicos [entre duas ou mais notas ao mesmo tempo]. É inegável que a natureza da nota musical e da imagem não compactuam das mesmas bases. De qualquer modo, o que Vertov faz é trazer para os primórdios das reflexões sobre a construção cinematográfica um pensamento capaz de criar analogias não visuais e, portanto, concebe uma forma de abordagem para o que está além [ou aquém] da patente visualidade da imagem. O dinamismo cinético contido nos intervalos é, segundo Vertov, a chave da experiência cinemática. Contudo, não consta dos nossos objetivos um aprofundamento no valioso pensamento de Vertov acerca das particularidades da montagem no cinema. Se aqui o evocamos é para termos uma plataforma sólida para podermos alçar outros voos sobre o papel dos intervalos no desdobramento cinético na obra de Bill Morrison.

Voltando a *Decasia* após essa breve menção a Vertov, veremos que mesmo que possamos cotejar os intervalos de um [Vertov] com os intervalos do outro [Morrison], algo nos faltará. O que queremos dizer com isso é que em *Decasia* as imagens não criam necessariamente intervalos entre si, elas mesmas são o intervalo. Não há como pensar a correlação visual das imagens dentro das categorias propostas pelo cineasta russo: correlação dos planos (grandes, pequenos etc.); correlação dos enquadramentos; correlação dos movimentos no interior da imagem; correlação das luzes, sombras; correlação das velocidades das filmagens (VERTOV in XAVIER p. 265). A montagem em Bill Morrison segue um caminho um tanto diverso. Cada plano escolhido pelo cineasta contém, dentro de sua própria duração, uma série de correspondências de grande complexidade que foram forjadas ao acaso pelo tempo. Elas são menos um paralelismo entre a forma [enquadramentos, luzes e sombras etc.] e os movimentos [movimentos e velocidades da câmera] e mais uma interação da forma com o movimento da matéria através do tempo. O material utilizado na montagem, desse modo, contempla uma sucessão de fotogramas em mutação com um antes e um depois, podendo ser visualizados simultaneamente. Poderíamos, num exercício de encaixe artificioso e numa forçada releitura do cineasta russo, pensar o intervalo vertoviano, não entre imagens distintas [intervalo melódico], como pensado em sua origem²⁸⁰, mas entre sobreposições [intervalo harmônico] de camadas do tempo, como *Decasia* os apresenta. No entanto, o resultado de tal empreitada não

²⁸⁰ Em Vertov também há o que estamos chamando de intervalos harmônicos. Como já dissemos, o uso de sobreposições em sua obra é substancial. Deixemos claro que Vertov não faz distinção entre os diferentes intervalos, nós é que estamos nos valendo da nomenclatura musical para poder diferenciar o intervalo de *Decasia* que, a nosso ver, possui características mais harmônicas [montagem vertical] do que melódicas [montagem linear] e que podem ser pensadas através da expansão do termo em Vertov.

parece ser capaz de revelar as "verdades internas"²⁸¹ das coisas como pensado por Vertov.

O intervalo é um instrumento para a obtenção da 'verdade interna sobre as coisas' [...] tal verdade não significa 'fatos filmados mecanicamente', mas verdadeiramente estruturados pela montagem através dos intervalos [...] a 'explosão óptica' resultante dessa 'batalha da montagem' [...] que ocorre entre os planos adjacentes auxilia o observador a penetrar a aparência ordinária do referente (PETRIC, 1991, pp. 08-09).

O que vemos, ou melhor, sentimos em *Decasia*, pode até conter certo resíduo de 'verdade', mas a 'verdade' em Morrison é fluída e evasiva e está mais próxima dos lampejos experimentados em estados delirantes do que a 'verdade' [Cine-verdade - *Kinopravda*] almejada por Vertov. O intervalo em *Decasia* é de outra sorte, ele não se apresenta como uma lacuna a ser fertilizada pelo espectador, o que há é uma imbricação de tudo sobre tudo (MERLEAU-PONTY, 2012), um intervalo intrafotograma de caráter temporal e material que se mostra fecundo em si. Isto é, só podemos abarcá-lo em sua espessura física e em seu potencial de transcendência da própria matéria.

No filme, logo após a cena de manuseio da película do laboratório, Bill Morrison nos apresenta o movimento de uma grande massa disforme [nuvens? fumaça? impossível dizer!] que logo se funde a manchas desordenadas e frenéticas encobrendo alguns rastros que se movem de maneira mais suave ao fundo. As formas geométricas agitadas em primeiro plano [resultado da desmaterialização da camada de proteção do negativo] criam um obstáculo à visão. Esse impedimento não é de natureza restritiva, no sentido de tornar impossível enxergar as outras camadas dispostas no plano, muito pelo contrário. A maneira com a qual ele se apresenta faz com que sejamos tragados pelo seu ritmo ágil e irregular. E, enquanto buscamos ultrapassar essa barreira instável, percebemos dois compassos da própria matéria fílmica em andamento simultâneo. As camadas mais ao fundo nos mostram traços de um leve derretimento da emulsão que, quando em movimento, produzem uma oscilação fluida da prata tal qual meandros de um rio. Ao observarmos nitidamente dois encadeamentos distintos [dois pulsos] do corpo fílmico [um frenético e outro fluido] em uma mesma série de fotogramas, um terceiro movimento se faz presente. São vestígios de uma figura feminina vestindo um quimono que atravessa o quadro de maneira lenta, muito lenta, e constante. Apesar de ser evidente que tudo o que se apresenta aos nossos olhos é resultado da fragmentação de uma única imagem original, seu descolamento em estratos cria intervalos tão ricos que a imagem se reconfigura de forma coesa, mesmo

²⁸¹ Original inglês: "If intervals are (a) instrumental to obtain 'inner truth about things' [...] such a truth does not mean 'mechanically recorded facts but truly structured by montage and through intervals' [...] the 'optical explosion' resulting from the 'montage battle' occurring between the adjacent shots helps the viewer penetrate beneath the ordinary appearance of the referent."

estando claramente desagregada. Difícil dizer se essa presença em traje tradicional japonês é fruto do aglomerado de prata ou se ela mesma se desapega de seu estado em figura e transforma-se em substância fílmica. Isto é, seria ela um fantasma da matéria ou sua aparição espectral desata novos fantasmas? Que sorte de 'verdade' esses intervalos, fatalmente materiais [entre prata e celuloide], nos apresentam?

Vertov não chega a conceber um pensamento que nos leve a refletir sobre tal encadeamento, ele nos dá indícios da força do movimento criado pelos intervalos [dinamismo cinético] na composição do quadro - através do ritmo criado pelas angulações de câmera, por exemplo -, mas seu movimento é de outra ordem: ele está na "organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase."²⁸² Distinguem-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos" (VERTOV in XAVIER, 1983, p. 250). Por mais acertada que possa ser a correspondência entre a montagem cinematográfica e o vocabulário musical empregado [e, por consequência, o pensamento que ele carrega] onde a ascensão ou declínio das frases musicais pode dar o tom de cada cena [e do filme], acreditamos que Vertov está mais atento ao conjunto rítmico criado pelo encadeamento das frases, feitas de intervalos de movimento, do que com os intervalos em si. Bill Morrison, por sua vez, não parece ter como prioridade a organização dos elementos, das notas, das frases [para mantermos o vocabulário de Vertov] como unidades que criarão um ritmo a partir de sua construção em sequência. A pulsação cinematográfica de *Decasia* aposta no movimento das camadas de memória e de matéria de cada fotograma. E, ao assim fazer, aceita ritmos diferentes e concomitantes, com três [como no exemplo acima] pulsações de vidas distintas, sobreviventes de múltiplas épocas. Dessa maneira, o filme nos transporta diretamente para dentro do intervalo, nos conduz à própria lacuna e nos dá acesso ao 'entre' das coisas e não necessariamente às coisas em si. E, para que possamos pensar suas forças dinâmicas, faz-se necessário bucar outras formas de olhar para a potência de mobilização do intervalo. "Numa formulação com toques vertovianos" (MICHAUD, 2013, p. 321), talvez a "iconologia dos intervalos" de Aby Warburg possa nos auxiliar nessa empreitada. Vejamos.

7.2 as forças dinâmicas

²⁸² A 'frase' vertoviana não é a da construção textual e sim a de uso análogo no universo da música: "trecho musical que encerra uma unidade completa, limitado pelo encadeamento de notas".

Aby Warburg (1866-1929), o pensador da "ciência sem nome"²⁸³ (AGAMBEN, 1999), tem sido revisitado por pesquisadores das mais diversas áreas. Além dos poucos textos publicados por Fritz Saxl [historiador assistente de Warburg de 1913 até a sua morte em 1929], há um interesse crescente por sua obra a partir de alguns textos publicados nos anos 1960-70. Em 1966, o historiador Carlo Ginzburg publica o artigo "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método"²⁸⁴ (*Da Aby Warburg a Ernst Gombrich. Note su un problema di metodo*) seguido, poucos anos depois, pelo próprio Gombrich com o livro "*Aby Warburg, an Intellectual Biography*" (1970) e entre 1974 e 1975, Giorgio Agamben se dedica à pesquisa no Instituto Warburg, em Londres, como parte das investigações para seu livro *Estâncias: o fantasma e a palavra na cultura ocidental*²⁸⁵ (*Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1977). Mais recentemente, temos o trabalho do antropólogo Carlo Severi "*Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie: de la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire*"²⁸⁶ (2003) e as duas obras mais conhecidas no Brasil:²⁸⁷ *Aby Warburg e a imagem em movimento* (*Aby Warburg et l'image en mouvement*, 1998) de Philippe-Alain Michaud e a *A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (*L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002) de Georges Didi-Huberman. Os resgates efetuados por campos diferenciados do saber denotam a riqueza e o caráter interdisciplinar de sua obra, motivo pelo qual Agamben se sente instigado a buscar um nome para essa ciência tão particular.

Se quisermos nos perguntar, seguindo nosso projeto inicial, se a "ciência sem nome", cujos contornos examinamos no pensamento de Warburg, pode realmente receber um nome, devemos antes de tudo observar que nenhum dos termos que ele usou ao longo de sua vida ("história da cultura", "psicologia da expressão humana",²⁸⁸ "história da psique", "iconologia do intervalo") parece tê-lo satisfeito inteiramente. A mais capacitada tentativa pós-warburgiana de nomear essa ciência é certamente aquela de Erwin Panofsky, quem em sua própria pesquisa dá o nome de "iconologia" (em oposição à "iconografia") para uma possível abordagem mais aprofundada da imagem. A riqueza desse termo (o qual vimos já havia sido usado por Warburg) tem sido tão vasta que hoje ele é usado não apenas em referência à obra de Panofsky, mas para todos os trabalhos que se apresentam na tradição do trabalho de Warburg. Mas uma breve análise basta para mostrar o quão distante estão os objetivos que

²⁸³ O texto original, *Aby Warburg and the Nameless Science*, foi escrito por Giorgio Agamben, em 1975, logo após seus estudos no Instituto Warburg, no entanto só foi publicado sete anos depois, data da primeira edição do livro acima referido, *Potentialities*.

²⁸⁴ Publicado pela Companhia das Letras como parte do livro *Mitos, emblemas, sinais* de 1989.

²⁸⁵ Publicado pela UFMG em 2007.

²⁸⁶ Disponível em <http://journals.openedition.org/lhomme/199>, último acesso em janeiro de 2018.

²⁸⁷ Ambas publicadas em português pela editora Contraponto no ano de 2013.

²⁸⁸ Em outra oportunidade, valeria um cruzamento entre as relações de Warburg e Darwin. Warburg esteve interessado nos escritos de Darwin sobre as *Expressão das emoções no homem e nos animais* ao pensar os gestos nas obras de arte como um aspecto que atravessa os tempos e é transmitido pela imagem. O gesto como imagem.

Panofsky atribui à iconologia daquele que Warburg tinha em mente para a sua ciência do "intervalo"²⁸⁹ (AGAMBEN, 1999, p. 98).

Não nos cabe fazer as diferenciações entre as iconologias de Panofsky e a de Warburg, essa tarefa já foi empreendida por autores mais bem qualificados como o próprio Agamben [texto acima referido] e outros.²⁹⁰ O que nos interessa aqui é assimilar as particularidades desta possível "ciência do intervalo" como forma de nos aproximarmos, de maneira mais precisa, dos intervalos em *Decasia*. Para que possamos alcançar nosso objetivo, investiguemos um pouco o que está por trás da iconologia de Aby Warburg.

Em sua conferência *Antiguidade italiana na era de Rembrandt (Die italienische Antike im Zeitalter Rembrandts)*, proferida em sua casa durante a cerimônia de inauguração de sua célebre biblioteca, em maio de 1926, ele afirma: "indiretamente, podemos tirar conclusões sobre o 'espírito de uma época', quando começamos a percebê-lo como um princípio de seleção, consciente ou inconsciente, que nos faz conhecer o processo artístico de uma herança antiga preservada na memória"²⁹¹ (WARBURG in RAMPLEY, p. 306). Alguns aspectos da iconologia de Warburg podem ser identificados nesse curto trecho quando o autor coloca numa mesma linha de análise a "herança antiga" [retomada por uma memória intrínseca ao processo artístico], e o "espírito de uma época". Aqui, Warburg destaca a presença de um passado no presente, um passado gravado na memória, armazenado no corpo do artista [Rembrandt], quer este tenha ciência dele ou não. O âmbito estético por si só, para Warburg, não cumpre uma função significativa, pois há uma atenção maior em relação às transformações pelas quais as imagens passam do que às próprias imagens. Transformações essas que estão intimamente relacionadas com o que ele chama de "herança antiga", como um atravessamento genético carregado pela memória. A ideia de Warburg de uma memória fruto de uma hereditariedade

²⁸⁹ Original inglês: "If we now wish to ask ourselves, following our initial project, if the "unnamed science" whose lineaments we have examined in Warburg's thought can indeed receive a name, we must first of all observe that none of the terms that he used over the course of his life ('history of culture', 'psychology of human expression', 'history of the psyche,' 'iconology of the interval') seems to have fully satisfied him. The most authoritative post-Warburgian attempt to name this science is certainly that of Erwin Panofsky, who in his own research gives the name 'iconology' (as opposed to 'iconography') to the deepest possible approach to images. The fortune of this term (which, as we have seen, was already used by Warburg) has been so vast that today it is used to refer not only to Panofsky's works but to all research that presents itself in the tradition of Warburg's work. But even a summary analysis suffices to show how distant the goals Panofsky assigns to iconology are from what Warburg had in mind for his science of the 'interval'."

²⁹⁰ Indicamos a leitura do ótimo artigo "Iconology of the interval: Aby Warburg's Legacy" de Mathew Rampley publicado pela *Word & Image* da Universidade de Birmingham em outubro de 2013, ou mesmo "Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm" de Colleen Becker, publicado pelo *Journal of Art Historiography* em dezembro de 2013.

²⁹¹ Original inglês: "One can furthermore draw conclusions about the 'spirit of the age' indirectly, when one comes to perceive it as the conscious or unconscious principle of selection informing the artistic treatment of an ancient inheritance preserved in the memory'."

cultural é inspirada no pensamento de Richard Semon²⁹² (1859 - 1918) cujo livro *Das Mneme als erhaltende Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (*A memória como princípio constitutivo do devir orgânico*) de 1904 define "a memória como a função encarregada de preservar e transmitir a energia no tempo, o que nos permite reagir a distância a um fato do passado" (MICHAUD, 2013, p. 296). Sendo assim, a memória para Warburg nos transportaria no tempo mantendo a devida distância em relação a ele. Não nos deixemos enganar pela abreviação, em poucas linhas, de sua ampla teoria e tomá-la como uma teoria evolucionista. Não se trata de evolução e muito menos de uma continuidade em tempo linear da "herança antiga" para "o espírito de uma época". Os tempos formam camadas múltiplas entre as quais reside uma força dinâmica. É no constante vaivém entre diferentes tempos históricos, diferentes tipos de imagem ou diferentes modos de selecioná-las e agrupá-las que podemos ter uma noção da dimensão de sua potência, pois para Warburg as imagens são vivas e, por serem constituídas de tempo e memória, elas se reiteram para além de seu conteúdo informativo ou de sua existência física.

A história remexe, portanto. Move-se, difere dela mesma, exhibe sua semi-plasticidade. Ora fluente, ora quebradiça, aqui serpentina, ali mineral. Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto, dialeticamente: latências e crises, suspensões e rupturas, ductilidades e sismos. E foi assim que a ideia de *Nachleben* acabou por oferecer a formulação dinâmica, específica, histórica de um *sintoma do tempo*. Mas o que é um sintoma do ponto de vista do tempo histórico? Será, no contexto que demos a nós mesmos, a ritmicidade muito particular de um *evento de sobrevivência*: mistura de irrupção (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora) (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 149).

Olhar para as imagens [pinturas, esculturas, reproduções fotográficas, rituais de dança etc.] como entes vivos - cujos corpos abrigam a mobilidade do tempo, ou, melhor dizendo, dos tempos -, é um exercício de investigação que não prioriza o objeto enquanto unidade material para ater-se ao que dele emana, o que nele é sobrevivência e dele sobreviverá [para entrarmos nos termos do próprio Warburg]. Tal empreitada nos coloca no centro da força dinâmica [natural dos seres vivos] e no constante movimento das imagens. Para além da consideração da imagem como possuidora de uma vitalidade própria, o encontro entre imagens [a montagem] é capaz de deflagrar outros importantes intervalos sobre os quais podemos observar os "sintomas do tempo" que, segundo Didi-Huberman, seria a mistura entre a "irrupção" [agora] e o "retorno" [outrora]. Ou, em outras palavras, seria o próprio intervalo em ação ditando o ritmo de

²⁹² Autor de *The Mneme* (1921), último acesso em fevereiro de 2018, disponível em <https://ia800205.us.archive.org/31/items/cu31924100387210/cu31924100387210.pdf>.

"sobrevivência". Didi-Huberman (2013a, p. 85) nos oferece um caminho para pensarmos esse espaço dinâmico do intervalo quando assinala que, na passagem do pensamento de Warburg para os escritos de Panovsky, uma palavra se perde: *Nachleben*.²⁹³ Portanto, não há como compreender a iconologia dos intervalos de Warburg sem nos debruçarmos sobre esse vocábulo que tem na sua raiz a palavra "vida" [*leben*]. O termo foi usado por Warburg pela primeira vez nos anos 1910. No entanto, esse conceito não foi cunhado pelo autor, pois era de uso comum nos trabalhos acadêmicos na segunda metade do século XIX. Ao mesmo tempo, Gombrich sugere que Warburg tenha tomado emprestado o termo do historiador Anton Springer (1825 - 1891) em cujo livro *Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte [Imagens da história da arte moderna]*, publicado em 1867, consta uma seção dedicada ao problema da '*Das Nachleben der Antike im Mittelalter*' [A sobrevivência da Antiguidade na Idade Média]. As correspondências entre Warburg e seu colega assistente Fritz Saxl adicionam mais uma possibilidade para a origem do uso da palavra pelo autor e sugerem que foi o próprio Saxl quem propôs o termo *Nachleben* como uma possível denominação para uma das vertentes dos estudos do Instituto Warburg (TAMM, 2015, p.-). Apresentamos esse breve levantamento menos como uma tentativa de decifrar a 'verdadeira' fonte 'original' da qual *Nachleben* foi absorvido e mais como um exercício de rastreamento da própria vida da palavra que, pela sua riqueza semântica, foi utilizada por importantes pensadores. Walter Benjamin, por exemplo, utiliza o termo *Nachleben* desde sua tradução de *Quadros parisienses*²⁹⁴ (1857) de Charles Baudelaire (1821 - 1867), junto a outros dois termos semelhantes [mas diferentes]: *Überleben* e *Fortleben*, ambos significando sobrevida, sobrevivência, sendo que o segundo teria uma conotação de continuidade, como uma vida em permanência.²⁹⁵ A palavra aparece em Benjamin para discutir a relação entre o original

²⁹³ Os textos traduzidos para o português do termo original em alemão *Nachleben* [sendo *Nach* após e *Leben* vida] utilizam a palavra 'sobrevivência' - termo utilizado por Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (2013a). Já as versões em inglês de *Nachleben* utilizam o termo *afterlife* [após a vida]. Por ser um termo de difícil tradução, como tantos termos em alemão, o próprio uso em inglês é questionado. No livro *After-life of events: Perspectives on Mnemohistory* de Marek Tamm (2015) podemos ler: "Esse conceito que é muito difícil de ser traduzido para o inglês, não se refere a uma vida após a morte [*afterlife*] no sentido de uma vida para além desta própria, mas deveria ser compreendido como uma vida continuada, o passado que se torna atual no presente. Portanto, ao invés do tradicional '*afterlife*', uma tradução mais apropriada seria 'sobrevivência' ou mesmo 'renascimento'. Para os usos do nosso texto, decidimos usar a palavra "sobrevida" para podermos discernir as diferenças entre uma "sobrevivência" física dos materiais [os filmes sobreviventes e garimpados por Morrison nos arquivos] e sua potência vital mais sutil: sua sobrevida reconstituída (Original inglês: "*This concept which is rather difficult to translate into English, does not refer to an afterlife in the sense of another life beyond this one, but it should be understood as a continued life, the past that becomes actual in the present. Therefore, instead of the traditional 'afterlife', a more appropriate translation might be 'survival' or even 'revival'.*")"

²⁹⁴ Ciclo de dezoito poesias que compõem o livro *Flores do mal*.

²⁹⁵ A tradução para o espanhol utiliza o termo *pervivencia* o que é também utilizado pelo tradutor de Benjamin para o português, Haroldo de Campos. Há um excelente artigo publicado pela revista argentina *Veritas* (n. 38 de dezembro de 2017) sobre as questões etimológicas do termo *Nachleben* e as diferenciações de uso em Warburg e Benjamin: "*Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin*" de Mariela Silvana Vargas.

e a tradução em seu texto intitulado "A tarefa do tradutor", de 1921 (in BENJAMIN, 2011, pp. 101-119) escrito como nota introdutória de sua árdua incumbência de dar uma continuidade viva à obra do célebre escritor:

Graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão [...]. É lícito chamá-la de natural ou, mais precisamente, de conexão de vida. Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua "sobrevida" (BENJAMIN, 2011, p. 106).

O uso da palavra *Nachleben* pelos dois pensadores [Warburg e Benjamin] guarda diferenças [e semelhanças] sobre as quais não nos debruçaremos. Com Benjamin - nesse primeiro uso do termo [sem expandi-lo para o entendimento da história como iria fazer anos depois em *Passagens 1927-1940* (BENJAMIN, 2007)], a sobrevida dos *Quadros parisienses* de Baudelaire recebe um novo corpo conectado ao original, mas dele desprendido. A vida da tradução, mesmo que deva sua existência ao primeiro texto escrito, caminha com suas próprias pernas por locais e tempos jamais planejados pelo seu autor. E, na grande maioria dos casos, nem este é capaz de reconhecê-la como um membro de sua prole, porque ela o é sem o ser. Com esta bagagem em mãos, nos parece oportuno darmos um breve passeio por *Decasia*.

Decasia, ao reunir em seu corpo fragmentos de tantos outros corpos, expressa algo da *Nachleben* de Benjamin. Não estamos querendo dizer com isso que Morrison efetua uma versão [tradução] das obras com as quais ele faz seu filme, apenas queremos ressaltar o distanciamento e, ao mesmo tempo, a relação intrínseca que cada plano participante de sua montagem mantém com a sobrevida dos "originais". São "manifestações de vida intimamente ligadas ao ser vivo [original], sem nada significarem para ele". Essa vida póstuma, abrigada em arquivos fílmicos pelos quais Morrison efetua sua triagem, é parte do patrimônio cinematográfico mundial. Portanto, encerra em seu corpo a história imaterial [e material] do cinema, sua fragilidade física e sua potência anímica. Cada fração com a qual *Decasia* é composto carrega sua história e as marcas das transformações do tempo, não apenas como um envelhecimento natural da matéria, mas como um espelho da própria trajetória do meio cinematográfico. É possível acompanhar, através das transformações das camadas de base onde os planos foram concebidos, as múltiplas "sobrevivências" da matéria [quer sejam elas da imagem configurada em seu "original", quer sejam dos estratos de prata e celuloide em mutação contínua] e as complexas "sobrevidas" [novas emanações intangíveis dos arranjos criados pela decomposição] que se desprendem do material fílmico. É um acúmulo de novas vidas para além daquela para a qual ela foi concebida, numa conexão literalmente biológica e, ao mesmo tempo, etérea.

Já em Warburg, "conhecemos a expressão-chave, a misteriosa palavra de ordem de toda a empreitada warburguiana: *Das Nachleben der Antike*" [A "vida após a morte" da Antiguidade] (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 43). Uma sobrevida que tem suas origens numa "era que precede a separação entre arte e ciência, entre palavras e imagens, isto é, que é anterior à emergência do conhecimento enciclopédico clássico com seu reinado da ordem taxonômica das coisas"²⁹⁶ (WEIGEL, 2013, p. 6). Se entrarmos no universo de Warburg, veremos que seu modo de acomodar seus livros em sua célebre biblioteca, por exemplo, segue menos uma catalogação tradicional por áreas do conhecimento, com as clássicas divisões entre as humanidades e as ciências, ou por temas dentro de cada uma delas, e mais uma aproximação por afinidades. Uma coerência toda particular cujo impulso inicial é resultante de um dos conceitos mais estudados por seus entusiastas: *pathosformeln*.²⁹⁷ Deste modo, onde numa biblioteca tradicional encontraríamos "Filosofia antiga, medieval e oriental"²⁹⁸, pela política de boa vizinhança de Warburg, encontramos agrupamentos como "O olho do mal", "Amuletos" e "Espelhos mágicos"²⁹⁹ (GOPNIK, 2015).

É que acima de tudo, os livros juntados - cada um contendo uma ampla ou pequena quantidade de informações, sendo suplementada pelos seus vizinhos - deviam, por meio de seus títulos, fazer com que o estudante percebesse as forças da mente humana e sua história. Os livros para Warburg eram mais do que instrumentos de pesquisa. Agrupados e montados, eles expressavam o pensamento da humanidade em suas dimensões constantes e mutantes (SAXL, 1944, in GOMBRICH, 1970, p. 327).³⁰⁰

Em sua organização espacial, por sua vez, temos um primeiro andar denominado: *Imagem*; um segundo: *Palavra*; um terceiro: *Orientação*; e um quarto: *Ação*. "A biblioteca deve conduzir [o pesquisador] da imagem visual, como o primeiro estágio da consciência humana (*Imagem*), à linguagem (*Palavra*) e depois à religião, à ciência e à filosofia, todas produto da busca da humanidade por *Orientação*, o que influencia os padrões de comportamento e as ações, o assunto da história (*Ação*)".³⁰¹ A arquitetura de um projeto dessa natureza, que coloca

²⁹⁶ Original inglês: "which go back to the age preceding the separation of art and science as well as those of pictures and words, that is to say preceding the emergence of the classical encyclopaedic knowledge with its reign of a taxonomic order of things".

²⁹⁷ Retornaremos a ele em breve.

²⁹⁸ Um dos assuntos [180] da Classificação ISBN - *International Standard Book Number*.

²⁹⁹ Original inglês: "The Evil Eye", "Amulets" ou "Magic Mirrors" respectivamente.

³⁰⁰ Citação utilizada no poético artigo de Etienne Samain "As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte" (2011).

³⁰¹ Extrato do texto introdutório sobre a classificação dos livros na biblioteca do Instituto Warburg. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library>, último acesso em fevereiro de 2018. Original inglês: "The Library was to lead from the visual image, as the first stage in human's awareness (*Image*), to language (*Word*) and then to religion, science and philosophy, all of them products of humanity's search for *Orientação* which influences patterns of behaviour and actions, the subject matter of history (*Action*)".

a imagem em sua base, tem a capacidade de subverter o modo com que elaboramos nosso pensamento. Cria diferentes conexões, portanto forma também diferentes intervalos. Traz para o seu alicerce a sobrevida do pensamento mágico das sociedades primevas e, a partir daí [a partir da imagem] efetua seus voos. Muitos textos ao se referirem à importância dada por Warburg a essa outra forma de abordar as conexões entre os diferentes períodos históricos, creditam sua origem à sua viagem à terra dos *pueblos*³⁰² feita entre 1895 e 1896, no que Warburg parece concordar.

Por que fui lá? O que me atraiu?

Olhando de fora, na superfície de minha consciência, eu veria a seguinte causa: eu sentia tamanha repugnância pelo vazio da civilização do Leste dos Estados Unidos, que tratei de fugir para as coisas reais [...]. Além disso, eu estava sinceramente farto da história estetizante da arte. Parecia-me que a contemplação formal da imagem - que não a considera um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte (o que só compreendi mais tarde) - dava margem a falatórios [...] estéreis. [...]. Eu ainda não desconfiava de que, depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre arte e religião nos povos "primitivos" me apareceria com tamanha clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas. Eu poderia demonstrar que ele tanto era um órgão da cultura do Renascimento fiorentino quanto, mais tarde, da Reforma alemã³⁰³ (WARBURG in MICHAUD, 2013, p. 259).

Quando Warburg pensa a sobrevida da Antiguidade [*Das Nachleben der Antike*] é disso que se trata. Dessa "indestrutibilidade do homem primitivo" em nós mesmos. Dessa conexão primeva que atravessa os tempos e, mesmo que neguemos, dela fazemos parte. "*Nachleben* é algo assim como um redemoinho na corrente do rio da história e não algo meramente arrastado por sua corrente. A sobrevivência de um motivo [...] assume a forma de um fantasma [...] corte e erupção de tempos heterogêneos e distantes no tempo presente"³⁰⁴ (VARGAS, 2017, p. 42). Assim sendo, as afinidades compartilhadas pelos livros avizinados na inusitada biblioteca de Warburg, seguem o fluxo desse redemoinho da corrente do rio do pensamento de seu criador que, sem escapatória, é depositário dos fantasmas do tempo. Fantasmas de toda sorte, não

³⁰² Território do Novo México e do Arizona, Estados Unidos.

³⁰³ Extrato das notas para a conferência de Kreuzlingen sobre o "ritual da serpente" (1923), indicado por Warburg a jamais ser publicado. Essa conferência foi elaborada como forma de Warburg comprovar sua sanidade mental e foi escrita sob o efeito dos medicamentos a ele prescritos [ópio]. Desde o final da segunda Guerra Mundial Warburg mergulha num processo de depressão que se agrava com estágios de alucinação onde ele vê sua família [judia] sendo perseguida e morta de forma bárbara. Sem poder distinguir a realidade de suas visões, ele é internado.

³⁰⁴ Original espanhol sem edição: "*Para Aby Warburg el Nachleben es algo así como un remolino en la corriente del río de la historia y no algo que es meramente arrastrado por su corriente. La supervivencia de un motivo o un ornamento cobran la forma de un fantasma y síntoma —Phantom y Symptom—, son corte e irrupción de tiempos heterogéneos y lejanos en el tiempo del presente. En términos de Ernst Bloch, se trata de un momento de asimultaneidad de lo simultáneo (Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen)*".

apenas aqueles presentes nos rituais das comunidades indígenas visitadas por ele, mas os seus próprios fantasmas, com os quais aprendeu a conviver a partir das reflexões sobre os nossos vínculos permanentes com nossa própria ancestralidade. Em suas anotações para a sua famosa palestra em Kreuzlingen, onde expõe detalhes de sua viagem aos *pueblos*, encontramos:

Não quero que tomem minha apresentação de clichês sobre a vida dos índios *pueblos* da América do Norte, em 21 de abril de 1923, em Kreuzlingen, na Bellevue, como um punhado de "resultados" - ergo-me contra essa expressão [...] não quero, pois, que vejam nela "resultados" de um saber ou de uma ciência supostamente superiores, e sim confissões desesperadas de um homem que procura libertar-se de seu estado de cativo, uma tentativa de elevação espiritual acima da / na / compulsão de ligação por incorporação *real* ou *imaginária*. *Conviria fazer compreender* o cerne do problema, que é a catarse da compulsão ontogenética de determinação sensorial das causas. Também não quero que encontrem o mínimo pedantismo científico blasfematório nesta busca comparativa da eterna indianidade que se descobre na alma humana desamparada. As imagens e as palavras devem ser um socorro para a posteridade, em sua tentativa de refletir sobre si mesma, de se defender da tragédia da tensão / da clivagem / entre o instinto *mágico* e a inibição / a *lógica destrutiva*. A confissão de um esquizoide (incurável), registrada nos arquivos dos médicos da alma (WARBURG in MICHAUD, 2013, p. 254).

É conhecida a passagem da biografia de Warburg em que este propõe a seu médico, o psiquiatra Kurt Binswanger,³⁰⁵ proferir uma conferência [trecho acima] sobre o caráter dos índios *pueblo* [*Imagens do Território dos Pueblos na América do Norte*, texto que foi mais tarde publicado por seu colega assistente, Fritz Saxl, sob o título de *Ritual da Serpente*] como modo de mostrar sua plena capacidade intelectual e recuperar sua liberdade. Para lograr tal tarefa ele coloca em perspectiva o valor e a relevância do modo de pensar de uma sociedade pré-tecnológica que compartilha do mesmo território nacional dos aficionados pela cultura da técnica. Esse espaço de transição, essa lacuna viva entre o antigo e o atual com a qual os povos visitados por Warburg lidam diariamente em seus rituais faz com que encontre um bom exemplo de reflexão sobre a clivagem da própria sociedade ocidental. A suposta "esquizofrenia" creditada aos povos indígenas [por estes viverem um misto estado de delírio e razão], serviria não apenas de modelo para compreender suas próprias alucinações e lidar com seus fantasmas, mas para mudar sua maneira de observar o mundo e, portanto, de pensá-lo. Não faz parte do nosso roteiro nos termos nesse momento desafortunado da biografia de Warburg, mas gostaríamos de ressaltar a amplitude de sua experiência ao destacar que a impossibilidade de conciliação entre "o *logos* e o *pathos*, a emoção primitiva e a reflexão, a representação racional e a representação mágica e poética da vida" (REINALDO, 2015, pp. 10-11) da

³⁰⁵ Sobrinho de Otto Binswanger, psiquiatra de Friedrich Nietzsche.

sociedade ocidental nos coloca num estado de esquizofrenia, de ruptura, de informações e estímulos desconstruídos dentre os quais oscilamos. Ao voltarmos nossa atenção para esse espaço que separa o "instinto mágico" e a "lógica destrutiva" [para usarmos os termos de Warburg] chegamos a um dos intervalos mais significativos de sua iconologia. Aquele que considera a imagem "como um produto biologicamente necessário entre a religião e a prática da arte", portanto, um intervalo preenchido onde corpo e espírito, matéria e sobrevida, são partes constituintes e centrais:

Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto: latências e crises, suspensões e rupturas, ductilidades e sismos [...]. Durante toda a vida, Warburg procurou um conceito descritivo e teórico para esses movimentos. Chamou-o de *Dynamogramm* [...]: o impulso dos eventos de sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade "sismográfica" do historiador das imagens. [...] O "dynamograma" daria o traçado da "vida". Mas há que se reconhecer que Warburg nunca sistematizou a pesquisa descritiva desses "traços comuns" [...]. Talvez o seu respeito pelas singularidades o fizesse desconfiar de uma prática capaz de esquematizar a imagem e, portanto, de empobrecê-la (DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp.149-157).



Decasia, 2001
fotogramas



Deixemo-nos levar pelos movimentos oscilatórios do dinamograma de Warburg [ou pelos giros de seu redemoinho no seu rio de ideias] e tomemos o caminho de volta ao cinema, mais precisamente, aos rodopios em sublimação de Bill Morrison. Em *Decasia*, como vimos, coabitam "impossíveis", uma "imbricação de tudo sobre tudo" (MERLEAU-PONTY) desde as mais diversas interações do desgaste do corpo fílmico em decomposição biológica à organização desta ação do tempo sobre os compostos em códigos binários. Os aglomerados de prata, em plena agitação, geram figuras indecifráveis que se fundem às imagens de base como as voltas dos carrinhos no parque de diversão que parecem nascer de uma nuvem de matéria em ebulição. Ou mesmo o obstinado adversário de um boxeador, representado por densas manchas no suporte fotográfico das quais apenas o espectador é testemunha [imagens p. 261]. Cada fotograma abriga em seu corpo o potencial da criação e recriação fílmica, mesmo que em repouso dinâmico por décadas em alguma cinemateca. A matéria é ressuscitada e preservada pela metamorfose tecnológica em contraponto e comunhão com a própria imagem original. Nada mais evidente em *Decasia* do que o incessante movimento pendular entre os estímulos díspares de figura, matéria e tempo fundidos em sua espessura. Sua constituição polarizada, entre imagens discerníveis e pinturas abstratas, entre tempo histórico e tempo biológico, ou entre o material e o etéreo, estrutura seu ritmo, seu pulso alternante, seu movimento. Morrison, dessa forma, exerce sua sensibilidade "sismográfica" tal qual o historiador das imagens pensado por Warburg. O dínamo que o aciona e que dá corpo à obra é o traçado da vida sobrevivente explícito na matéria que, assim como no giro dervixe, entra em suspensão e amplia as conexões perceptivas dos participantes desta experiência. A dinâmica entre a matéria em decomposição e as reminiscências dos trechos de filmes originais em *Decasia* mostra-se absolutamente intrincada e é a partir deste parâmetro que a obra exerce seu vigor. Nela não há como separar o fundo da forma, nem a magia da lógica [nem a forma do conteúdo como veremos com Warburg]. Através de *Decasia* podemos ver como o intervalo warburgiano se distancia sobremaneira do intervalo de Vertov, pois carrega consigo a "eterna indianidade que se descobre na alma humana" e que se torna visivelmente volátil pela sua dissolução química. Os arranhões, as bolhas, as manchas, os derretimentos, as queimas, as solarizações, as imagens em negativo, todas essas intervenções do tempo na matéria criam vínculos palpáveis e dão visibilidade ao espaço dessa dinâmica, dessa pulsação. Ao mesmo tempo em que sentimos uma efervescência da matéria em vibração capaz de nos transportar para um intervalo entre vida e morte, entre sobrevivências e renascimentos, ou para "uma tentativa de elevação espiritual acima da / na / compulsão de ligação por incorporação *real* ou *imaginária*" (WARBURG, acima), podemos detectar em *Decasia* outros entrelaçamentos que abraçam as inquietações

warbuguianas. Não há como não enxergarmos algumas imbricações entre a organização arquitetônica de sua biblioteca, por exemplo, com a própria construção cinematográfica de Bill Morrison. Nas palavras do cineasta, reconhecemos alguns cruzamentos íntimos entre o arranjo [a montagem] das duas obras quando este descreve a macroestrutura de seu filme [seus andares]:

Movimento 1: Criação. Este filme é a meditação de um dançarino dervixe, o rolo de alimentação.³⁰⁶ Abre com o laboratório. Eu penso nisso como um tipo de firmamento, onde os deuses examinam nossas vidas representadas em vários filmes. [...]. Este filme é o sonho de uma deusa japonesa. Primeiro temos nuvens de fumaça que revelam a terra, o mar, e a vida em várias espécies, incluindo o homem. Movimento 2: Civilização. O homem instaura a civilização e cria a religião. Ele teme a morte. O tempo passa, e o homem imita Deus, girando rodas enquanto Deus gira as rodas do filme no qual ele está impresso. O homem moderno nasce numa cesariana filmada por Eisenstein. Ele cresce e vai à escola, a fronteira. Ele inventa o Cinema à sua semelhança. As emoções servem para o consumo de massa. Os artifícios tornam-se indistinguíveis da realidade. Ele busca mulheres, primeiro de forma alegre e, depois, com agressividade e violência. Movimento 3: Desordem. Em nome do avanço e da indústria, ele criou um mundo infernal de minas e máquinas e cidades catastróficas. Seu mundo colapsa e seus esforços de transcendência são desencorajadores. Movimento 4: Desintegração e Renascimento. Mas ele é finalmente liberado. Ele se desintegra naquilo que é essencial e indivisível e se reforma em algo que espera renascer de novo. A Deusa japonesa desperta de seu sonho. O sufi continua a girar recolhendo o rolo do filme³⁰⁷ (MORRISON in BÖSER, 2007, p. 315).

Os quatro movimentos [andares] de Morrison [Criação; Civilização; Desordem; Desintegração/Renascimento] são impulsionados pela força dinâmica do giro dervixe, que fornece os elementos biogênicos [rolo de negativo virgem] que se transfiguram no desenrolar de sua existência [material sensibilizado] e, após encontrar, na desintegração da matéria, o que é "essencial e indivisível", são recolhidos [rolo de negativo exposto] completando a espiral da

³⁰⁶ Em inglês temos duas denominações para o rolo de negativo carregado numa câmera de acordo com sua disposição. De um lado temos o "feed reel" que seria o rolo do negativo virgem que será 'desenrolado' pelo mecanismo da câmera para que seja sensibilizado. Esse material se transformará em "take-up reel", que nada mais é do que o eixo de recolhimento do negativo após sua exposição.

³⁰⁷ Original inglês: "Movement 1: Creation. This film is the meditation of a Sufi dervish dancer, the feed reel. It opens with the laboratory. I think of this as a type of heaven, where gods examine our lives as they are played out on various films [...]. This film is the dream of a Japanese goddess. There are first just clouds of gas and then revealing earth, sea, life and various migrating species, including Man. Movement 2: Civilization. Man sets up civilization and creates religion. He fears Death. Time passes, and man imitates God, turning wheels as God turns the wheels of the film he is printed on. Modern Man is born in a caesarean section shot by Eisenstein. He grows up and goes to school, the frontier. He invents Cinema in his likeness. Emotions are served up for mass consumption. Artifice becomes indistinguishable from reality. He pursues Women, first playfully and then aggressively and violently. Movement 3: Conundrum. In the name of advancement and industry, he has created a nightmare world of mines and machines and cities full of scourge. His world collapses and his efforts to transcend it seem hopeless. Movement 4: Disintegration and Rebirth. But he is ultimately delivered. He disintegrates into that which is essential and indivisible and reforms into something waiting to be re-born anew. The Japanese Goddess awakes from her dream. The Sufi continues to whirl, the take-up reel".

vida³⁰⁸ através da metáfora da dança sufi. A montagem de Morrison acaba por aproximar-se da montagem em fluxo contínuo de Warburg [quer seja a de sua biblioteca ou de sua mais famosa obra, e inacabada, o *Atlas de imagens*³⁰⁹ *Mnemosyne (Bilderatlas Mnemosyne)*]. As linhas de concatenação dos temas podem aparentemente ter uma sequência objetiva [Imagem/Palavra ou Criação/Desintegração], mas a verdadeira apreensão da dimensão de sua montagem, do valor de sua disposição espacial, está "na rede dos intervalos [que] desenha as linhas de fratura históricas e psíquicas [e] que distribuem ou organizam as representações [...] em constelações" (MICHAUD, 2013, p. 296). Se analisarmos a construção fílmica da obra de Bill Morrison veremos que as possíveis "fraturas históricas e psíquicas", ou, pelo menos, as rupturas temporais às quais o espectador é confrontado a cada fotograma, não se encerram nelas mesmas. Elas criam uma espécie de retícula [SIMONDON] cuja trama conecta tudo a todos, ou, nas palavras de Michaud³¹⁰, formam uma constelação. O atlas de imagens *Mnemosyne* [nome dado à sua biblioteca em referência à deusa da memória - lembremos do *engrama* de Semon] segue este caminho, "onde outros tinham visto formas determinadas e delimitadas, formas que repousavam nelas mesmas, ele [Warburg] via forças móveis, via o que chamava de grandes 'fórmulas de *pathos*' [*Pathosformeln*]" (DUMÉZIL in DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 174). Segundo Ernst Cassirer (1874-1945), em seu elogio fúnebre a Warburg³¹¹, as *Pathosformeln* estariam visceralmente conectadas à *Nachleben* [sobrevida], como encarnação ou corporificação desta (CASSIER in DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 173).

A atenção obsessiva, quase devota, de Warburg à força das imagens prova, como se fosse necessário provar, que ele era muito sensível aos "valores formais". Um conceito como o de *Pathosformeln*, que designa o entrelaçamento indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica no qual se torna impossível distinguir a forma do conteúdo, basta para demonstrar que o pensamento de Warburg não pode, de maneira alguma, ser interpretado em termos de oposições ilegítimas como aquelas entre forma e conteúdo e entre história dos estilos e a história da cultura.³¹² (AGAMBEN, 1999, p. 90).

³⁰⁸ Algo do ciclo de imagens de Simondon, visto anteriormente, circula em Decasia.

³⁰⁹ A maioria das traduções para o português não menciona o aposto "de imagens" no atlas *Mnemosyne* (MICHAUD, 2013; DIDI-HUBERMAN, 2013a). Na edição da Contraponto do livro *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (WARBURG, 2013) podemos encontrar as duas opções: "atlas" e "atlas de imagens". Optamos por manter sua adjetivação por razões intrínsecas aos objetivos desse trabalho.

³¹⁰ A citação é de Philippe-Alain Michaud, mas o uso do termo "constelação" ele credita a Werner Hofmann.

³¹¹ Proferido na universidade de Hamburgo em outubro de 1929.

³¹² Original inglês: "*Warburg's obsessive, almost pious attention to the force of images proves, if proof is necessary, that he was all too sensitive to 'formal values'. A concept such as Pathosformeln, which designates an indissoluble intertwining of an emotional charge and an iconographic formula in which it is impossible to distinguish between form and content, suffices to demonstrate that Warburg's thought cannot in any sense be interpreted in terms of such inauthentic oppositions as those between form and content and between the history of styles and the history of culture*".

Através da ideia de um atlas³¹³ onde todas as relações [geológicas, políticas, populacionais, vegetativas, econômicas] podem ser visualizadas sobre um território comum [uma retícula, um platô], Warburg encontra um método de exposição de suas ideias, sua iconologia dos intervalos [que poderia muito bem ser pensada como uma iconologia dos espaços³¹⁴] e de sua forma particular de fazer conexões. Warburg inicia seu projeto *Mnemosyne* após receber alta e retornar à sua casa.³¹⁵ Nos cinco anos em que esteve doente, seu colega assistente, Fritz Saxl, gerenciou a biblioteca do instituto e a transformou em um espaço público de investigação. Quando Warburg retorna ao seu ambiente natural logo assimila as mudanças e começa a dar corpo ao seu atlas de imagens. "Ao invés de visualizar e projetar o conhecimento do espaço tridimensional [imagem] em um mapa dimensional, *Mnemosyne* é ele mesmo uma espécie de projeção no espaço, mais precisamente: uma projeção do conhecimento das imagens numa constelação espacial"³¹⁶ (WEIGEL, 2013, p. 4). Mediante sua atração pelo modo com o qual as imagens se deslocam [sobrevivem] no tempo e no espaço geográfico, ele constrói em sua biblioteca painéis em madeira cobertos por tecido preto sobre os quais são afixados conjuntos de imagens [reproduções fotográficas, cartões postais e vários tipos de material impresso] de diversas origens e épocas. Para pensar as conexões entre as imagens é necessário caminhar e o pensamento, dessa forma, é acionado também pelo movimento do corpo. As próprias imagens penduradas nos painéis [e eles mesmos] são intercambiáveis, reiterando o caráter dinâmico do pensamento e dos vínculos proporcionados por esse método. De tempos em tempos a disposição dos painéis era fotografada para que sua evolução pudesse ser acompanhada enquanto Warburg elaborava uma possível configuração final para as pranchas de seu atlas. "A última e mais conhecida série, de 63 painéis com 971 itens, foi fotografada pouco antes de sua morte (26 de outubro de 1929), registrando o último estágio do seu projeto inacabado"³¹⁷. Como um laboratório infinito de investigação, o "Atlas de imagens é um mapa

³¹³ Sem querer criar grandes digressões ao tema, mas tendo a convicção [sem provas] de que Warburg era conhecedor do titã Atlas, lembramos que ele foi condenado por Zeus a sustentar os céus durante toda a eternidade. Sendo o portador de todas as constelações.

³¹⁴ Para uma outra visão sobre o desdobramento do termo sugerimos a leitura do artigo de Sigrid Weigel "*Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy: The system figuré in Warburg's Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge*" (2013).

³¹⁵ Segundo dados do Instituto Warburg, o trabalho efetivo de construção do atlas só tem início em 1927, no entanto, vários textos apontam o ano de 1924 como sendo o começo do atlas de imagens *Mnemosyne*.

³¹⁶ Original inglês: "*Instead of visualizing and projecting the knowledge of the three-dimensional space onto a two-dimensional map, the Mnemosyne atlas is itself a kind of projection into space, more precisely: a projection of the knowledge of images into a spatial constellation*".

³¹⁷ Extrato do sítio virtual do Instituto Warburg. Original inglês: "*The last and best known series, 63 panels with 971 items, was photographed shortly after Warburg's death (26 October 1929), recording the final stage of the unfinished project*."

de mundos dentro de mundos que se vale do próprio repertório de conhecimento e subjetividade de seu intérprete e da memória coletiva igualmente tendenciosa"³¹⁸ (BECKER, 2013, p. 11).

O caráter performático do Atlas de imagens *Mnemosyne* nem sempre é levado em consideração, sua força móvel não reside apenas na "distância que se cava entre as imagens, desconectadas umas das outras, [que] faz nascer entre elas relações inéditas e transforma os painéis cobertos de tecido preto em campos de força atravessados por tensões" (MICHAUD, 2013, p. 295). Existem outras "distâncias" e outros "campos de força" que são criados pela escolha de Warburg em apresentar seu pensamento ao vivo, em palestras para um público reduzido e seletivo. São pequenas conferências com motivos específicos e, porque não dizer inusitados: "na próxima quinta-feira teremos o motivo do *Encontro* - a experiência de duas pessoas que se encontram no amor. No dia 16 será o motivo do *Pilar* e do *Tronco* - o ato de desafiar a lei da gravidade. E no dia 21 será *A Figura Reclinada* - o ato de aceitar a lei da gravidade"³¹⁹ (WARBURG in GOPNIK, 2015). Segundo a autobiografia do historiador da arte Kenneth Clark³²⁰, quem esteve presente em algumas dessas palestras, Warburg tinha o dom da mímica, "ele 'entrava' no personagem, de modo que quando citava Savonarola, parecíamos ouvir a voz forte e convincente do frade; e quando lia Poliziano, havia toda a fragrância e a ligeira artificialidade do círculo dos Médici". Clark complementa: "Warburg, que preferia falar com um único indivíduo, dirigiu toda a palestra a mim. Durou mais de duas horas, e entendi cerca de dois terços. Mas foi o suficiente"³²¹ (CLARK, 1975, p. 190). O eã de seu pensamento - que coloca recortes de jornal e revistas, imagens do cosmos, reproduções em preto e branco de célebres obras de arte entre outras de menor amplitude em convívio dinâmico - é alimentado pela sua decisão de verbalizar suas ideias, de acreditar na vivacidade do momento da exposição como uma forma de recriação do pensamento. Sua performance em tempo presente é, em certo sentido, um retrato fiel de seu conteúdo, pois ao deslocar-se no espaço e ao interpretar cada um de seus personagens ele conjuga os diversos tempos em um único ato e suscita a incessante dinâmica de conexões que o mundo das imagens nos proporciona.

³¹⁸ Original inglês: "the Bilderatlas is a map of worlds within worlds that is as reliant on the interpreter's own repository of knowledge and subjective point of view, as it is, on an equally biased collective cultural memory".

³¹⁹ Original inglês: "Next Thursday it will be the motive of *Encounter*—the experience of two people meeting in love. On the 16th it will be the motive of the *Pillar and the Trunk*—the act of defying the law of gravitation; and on the 23rd it will be the *Recumbent Figure*—the act of accepting the law of gravity".

³²⁰ *Another Part of the Wood*, publicada originalmente em 1974.

³²¹ Original inglês: "He had, to an uncanny degree, the gift of mimesis. He could 'get inside' a character, so that when he quoted from Savonarola, one seemed to hear the Frate's high, compelling voice; and when he read from Poliziano there was all the daintiness and the slight artificiality of the Medicean circle. Warburg, who preferred to talk to an individual, directed the whole lecture at me. It lasted over two hours, and I understood about two thirds. But it was enough".

O Atlas [...] marca a promoção de três funções na ordem da representação. Em primeiro lugar, uma função cênica: o livro não é a forma suprema do Atlas de imagens: o livro impresso seria o *catálogo* da exposição *Mnemosyne*; a exposição, em si, seria a forma assumida pelo fenômeno da representação [...]. Em segundo lugar, uma função temporal. O inacabamento é constitutivo do Atlas que é um “*time-related work*”, para retomar a expressão inglesa que designa as obras de arte decorrentes da cultura cinematográfica. No Atlas, a fotografia guarda sempre um caráter não fixo [...]. E introduz diretamente a terceira função, que é a da montagem: [...] trata-se, para Warburg, de abrir o Atlas para intensidades que nascem da espacialização das imagens, usando a superfície tabular da prancha como um equivalente sincrônico da sucessão diacrônica das imagens na fita cinematográfica: as fotografias dispostas nas pranchas não podem ser consideradas peças isoladas, mas devem ser relacionadas com a cadeia de imagens em que se inscrevem. É o que Warburg chamou, numa formulação com toques vertovianos, de “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013 pp. 313 e 321).

Voltemos a *Decasia*, à guisa de reverberação em filme das conexões de Warburg, por uma última vez. Encerrando nossa trama entre essas duas histórias “de fantasmas para gente grande”³²², podemos pensar a obra de Morrison a partir das “três funções na ordem da representação” propostos por Michaud sobre o Atlas de imagens de Warburg. “Em primeiro lugar, uma função cênica: o [filme] não é a forma suprema” de *Decasia*. Por ser uma obra projetada em tela tripla e com uma paisagem sonora executada por corpos presentes de músicos e instrumentos, sua existência em filme, a ser exibido em uma sala de cinema tradicional [ou em nossas telas de computadores], estaria mais próxima da ordem do catálogo [como o livro impresso do Atlas de imagens de Warburg]. “Em segundo lugar, uma função temporal”. O caráter inerentemente inconclusivo de todas as performances, com a qual *Decasia* compactua, age no espectador de forma única e é este quem amplia o sentido de cada fotograma através de sua presença física na fruição do ato ao vivo. Em *Decasia* como “no Atlas, a fotografia guarda sempre um caráter não fixo [...] [e] introduz diretamente a terceira função, que é a da montagem”. Para Morrison, a montagem cinematográfica *per se* é de menor magnitude. Não é o roteiro que traz qualquer tipo de encanto original. Sua montagem, apesar de ter um desenvolvimento singelo na franca linearidade de seus movimentos ou “motivos” [nascimento, morte, renascimento] não reduz seus vínculos a um caminho único. Sua criação, como vimos, está na composição vertical das camadas deformadas de prata que, sobrepostas a cada fotograma, bailam sob a batuta de Michael Gordon. A espacialização deste emaranhado de estímulos propicia uma intrincada radiografia da expressão cinematográfica. Assim como para Warburg “as fotografias dispostas nas pranchas não podem ser consideradas peças isoladas,

³²² Expressão de Aby Warburg e título de uma de suas coletâneas organizada por Leopoldo Waizbort e publicada pela Cia. das Letras: *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015).

mas devem ser relacionadas com a cadeia de imagens em que se inscrevem" [íconologia dos intervalos], os planos cinematográficos com traços figurativos ainda sobreviventes não podem ser pensados como peças isoladas no encadeamento da obra. São os fotogramas, reconfigurados na deformação do substrato, que abrigam e amplificam os ecos dos intervalos escancarados do tempo. "Nos torcemos em agonia, nos torcemos em êxtase, nos torcemos na dança. Uma folha em um redemoinho de vento se eleva em espiral, assim como uma tempestade. As chamas sobem em caracóis, em consolo ou destruição, enquanto a matéria se transforma em energia"³²³ (CLARK in GOPNIK, 2015). As sensações sentidas por Kenneth Clark ao vivenciar a performance de Warburg sobre a "espiral de êxtase" [*ecstatic spiral*] em sua famosa prancha de motivo, *Ninfa*, poderia muito bem ter sido escrita em relação à experiência que a obra de Bill Morrison nos proporciona. Ambas fecundas em seus intervalos. A "íconologia dos intervalos" de Warburg parece, desse modo, fazer eco em todos os movimentos de Morrison. Pois ela traz em sua concepção e em sua arqueologia iconográfica um acervo de tempos suspensos, selecionado sob a ótica das expressões da emoção [*pathos*]. Por mais que possamos datar cada imagem das pranchas warburgianas, ou dos planos de *Decasia*, de nada valeria nosso esforço perscrutador para a compreensão da potência sutil e prenhe da disposição espacial e da carga temporal de suas imagens. Sua capacidade de abrigar uma outra forma de pensamento está em sua performance. Warburg se pergunta: "Quais as formas corporais do tempo sobrevivente?" (in DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 167) e empenha-se em encontrar resposta à sua inquietação no aprofundamento reflexivo acerca das "fórmulas de *pathos*" [*pathosformeln*]: "as *pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...] em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia [...] isso significa que as fórmulas, exatamente como as *pathosformeln* de Warburg, são híbridos de matéria e forma" (AGAMBEN, 2012, pp. 27-28). Nada mais verdadeiro em *Decasia* do que esse "híbrido de matéria e forma", ou, mesmo, a transformação da matéria em energia, como assinala Clark sobre o "êxtase da espiral". O tempo em *Decasia* encontra-se incrustado a cada fotograma formando uma síntese vertical de forças em constante movimentação.

Forma e conteúdo, forma e matéria, forma e fundo são todas combinações e manifestações de pensamentos. Ou, nas palavras de Paul Valéry acerca da potência de um soneto: "Explico-me: ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em *ideias*" (VALÉRY, 2012, p. 105). Pensar a forma como um ser fecundo em ideias é o que Morrison [e

³²³ Original inglês: "We twist in agony, we twist in ecstasy, we twirl in the dance. A leaf in an eddy of wind rises in a spiral, so does a waterspout. Flames curl upwards, to comfort or destroy, as matter is transformed into energy".

Warburg] faz. Recolhe nos rincões dos arquivos cinematográficos fragmentos particulares de películas impregnadas pelos vestígios do tempo. Mede as intensidades das oscilações de matéria decomposta sobre o fotograma para deles extrair seu potencial expressivo. Sua colheita não é aleatória e, como minucioso arqueólogo, cultiva preciosidades. Admiramos seus critérios ao notar as interações dos rastros rabiscados sobre cada quadro. As pinceladas do tempo, do manuseio humano ou da ação dos micro-organismos sobre os fotogramas de *Decasia* adulteram a imagem inicial e corrompem seu registro figurativo e indicial. As camadas que até então eram invisíveis e indesejadas são as que esboçam novos desenhos, ensaiam coreografias e fecundam novas ideias. “O desenho não se encontra fora do traço, está dentro dele” (VALÉRY, 2012, p. 55), a equivalência entre técnica [traço] e pensamento [desenho], por mais evidente que possa parecer, no mais das vezes, apresenta-se à nossa compreensão em apenas uma de suas facetas. Morrison explicita esta dualidade a cada fotograma e, ao fazê-lo, não permite a escolha entre um ou outro. O que faz é trazer para a percepção a própria fisicalidade do cinema construindo um universo visivelmente indissolúvel entre os aspectos materiais e imateriais da imagem.

8 A insurreição da imagem

"No que diz respeito à fotografia, antigamente se negligenciava completamente o fato de que a fotossensibilidade de uma superfície tratada quimicamente (vidro, metal, papel, celuloide, etc.) constitui um dos elementos de base do procedimento fotográfico, colocando-a sistematicamente a serviço de uma *camara obscura* regida pelas leis da perspectiva e condenando-a ao registro (reprodução) de diferentes objetos, de acordo com a sua maneira de refletir ou de absorver a luz. Não houve sequer a preocupação em submeter a um exame rigoroso as possibilidades oferecidas por essa combinação "³²⁴

(László Moholy-Nagy)

8.1 nascimento e extinção da [na] matéria

A matéria explícita [fruto da aleatoriedade do tempo], conforme pudemos constatar em *Decasia*, evidencia os elementos sobre os quais uma boa parte da história do cinema se construiu [e, de certo modo, ainda se constrói]. É nela que os gestos cinematográficos [tais como vimos anteriormente] foram inscritos no filme e é através dela que sua potência cinética é transportada. Uma matéria plástica, cuja maleabilidade se torna um instrumento de criação e que, ao longo da história da fotografia [fixa] e do cinema, foi explorada das mais diversas maneiras. Quando falamos aqui em matéria explícita, temos em mente os procedimentos fundamentados sobre as técnicas fotográficas em prata e celuloide e, antes de seguirmos por esse caminho aparentemente antiquado [visto que há tempos fomos digitalizados], apresentamos nossas motivações para continuar avançando nessa direção. Acreditamos que, longe de ser uma experiência confinada no passado, a produção de filmes que retorna aos métodos fotoquímicos para a elaboração de suas imagens ocupa, hoje em dia, um espaço importante dentro da enorme diversidade que o cinema [*lato sensu*] oferece. Para além do

³²⁴ Original francês: "En ce qui concerne la photographie, on négligeait autrefois totalement le fait que la photosensibilité d'une surface traitée chimiquement (verre, métal, papier, celluloid, etc.) constitue l'un des éléments de base du procédé photographique, la mettant systématiquement au service d'une camera obscura régie par les lois perspectives et la vouant à l'enregistrement (reproduction) de différents objets, selon leur manière de réfléchir ou d'absorber la lumière. On ne prit même pas la peine de soumettre les possibilités offertes par cette combinaison à un examen rigoureux" (MOHOLY-NAGY, 2014, p. 103).

progressivo número de obras dessa natureza, o fato de estarem naturalmente afastadas da atual indústria cinematográfica [digitalizada] faz com que haja uma maior liberdade de intervenção, e, portanto, de criação, nos procedimentos laboratoriais que lhe são disponíveis. A nosso ver, o caráter artesanal desse cinema e seu élan criativo em particular, podem ser comparáveis apenas às férteis primeiras décadas do século XX, quando os avanços das técnicas cinematográficas ainda não haviam sido dirigidos, prioritariamente, à sedução do grande público e ao seu corolário, o sucesso comercial.

Se pensarmos no universo estritamente fotográfico [não cinematográfico], essa autonomia criativa sempre foi possível de ser praticada. No entanto, quando adentramos o espaço consagrado à fotografia do cinema, temos, em sua história, a predominância de um processamento pouco ousado, dependente dos parâmetros estabelecidos pelos influentes fabricantes de negativos, onde a alteração de um simples tempo de revelação, por exemplo, enfrenta grandes obstáculos impostos pelos laboratórios industriais. Revelar um rolo de filme de forma equilibrada e homogênea não é uma tarefa simples, devido à sua extensão e à necessidade de um deslocamento constante durante todas as fases do procedimento. Sendo assim, a partir do momento em que são sedimentadas certas metodologias, parece que uma espécie de acomodação se instala nos espíritos, algo como uma resignação com o *status quo* onde já não se corre riscos com caminhos mais tortuosos e criativamente mais prósperos. A partir do momento em que alguma alteração radical dessa conjuntura acontece, como a que estamos vivendo nessas últimas décadas em razão do advento digital, o cenário se transforma e outras trilhas são abertas. No recém desmonte das estruturas tradicionais de processamento da imagem foto-cinematográfica [com o fechamento dos laboratórios profissionais e com a obsolescência de suas máquinas e de seus técnicos], podemos observar crescentes movimentos artísticos que navegam contracorrente, desde o ressurgimento de laboratórios caseiros a grupos que se apropriam dos aparatos abandonados pela indústria para dar-lhes uma nova sobrevida [para lembrarmos de Warburg]. Não estamos diante de algo novo, se pensarmos na longa e artesanal trajetória do cinema chamado experimental. Esses grupos,³²⁵ longe de alimentarem o fetiche pela película cinematográfica ou mitificarem técnicas alçando-as à condição de entidades superiores ou opostas a outras, cumprem um papel chave no livre trânsito entre as práticas transmidiáticas contemporâneas, nas quais a manipulação fotográfica ocupa um lugar singular na construção do corpo da imagem fílmica.

³²⁵ Falaremos deles a seguir.

A prática desses grupos, organizados por artistas de toda sorte, vai ao encontro dos métodos utilizados pelos "inventores" dos primeiros processamentos químicos que foram, eles próprios, posteriormente desenvolvidos e aprimorados pela indústria então nascente. Com um caráter investigativo, retorna-se à artesanaria do ofício como forma de reapropriação do fazer cinematográfico. Mesmo que, para alguns, esses procedimentos possam parecer pouco profissionais [como o que transpomos abaixo], a retomada dos instrumentos de trabalho de tratamento da película pelo próprio artista acaba por ampliar a diversidade da produção cinematográfica e cria um espaço, literalmente, laboratorial de pesquisa técnica e artística.

As diversas operações de revelação, fixação, e lavagem dos filmes podem ser executadas comodamente em um simples balde com capacidade para uma dezena de litros [...]. Para revelar, preparamos dois baldes [...]. O filme, enrolado em um carretel, é sustentado acima do primeiro balde com o auxílio de uma haste cilíndrica que atravessa o orifício central do carretel. Essa haste - um lápis por exemplo - será segurada por um ajudante ou será fixada [...] na parede do quarto escuro. A película, então, é desenrolada *muito rapidamente* e à medida em que se desenrola, vai sendo mergulhada no revelador. Quando toda a película é desenrolada, a movemos, sempre muito rapidamente, para o segundo balde. Tendo o cuidado de deslizá-la entre dois dedos para que a camada de revelador seja retirada de toda a superfície do filme e para eliminar as eventuais bolhas que provocam a interrupção da revelação [...]. Em seguida, continuamos a passar o filme de um balde ao outro até que julgemos que ele tenha sido suficientemente revelado. Quando chegamos ao resultado esperado, mergulhamos o filme num balde cheio d'água onde ele irá ser lavado [...]. O filme lavado é passado por um primeiro balde, e de lá para um segundo balde de hiposulfito de sódio à 25%. Uma vez fixado, ele é colocado num balde de lavagem onde a água se renova constantemente e onde ele permanece algumas horas. Se colocarmos o filme para secar logo após que saia da água, ele pode se curvar e sofrer alguma retração. Para evitar esse inconveniente temos que umectar sua superfície. Dois baldes do umectante serão enchidos e a película será mergulhada sucessivamente nos dois recipientes [...]. A película umectada será colocada para secar suspendendo-a sobre uma barra de madeira em local seco a uma temperatura de 20° a 22 °C. Quando estiver seca, ela será enrolada no carretel e estará pronta para ser introduzida no Cinematógrafo. Serão tomadas precauções ao mover o filme de um balde para outro durante as várias operações de fixação, lavagem e umectação para evitar os desgastes mais frequentes de sua superfície [...]. É difícil obter, pela revelação em baldes, imagens regulares e uniformes em toda a extensão do filme. Temos em nossa fábrica um material especial para a revelação que nos permite obter imagens com uma uniformidade perfeita e oferecemos aos nossos clientes a revelação, a um preço muito moderado, das vistas que realizaram.³²⁶ (LUMIÈRE, 1897, p. 251-253).

³²⁶ Agradecemos a referência ao texto dos irmãos Lumière a Nicolas Rey, idealizador do *L'Abominable*. Original francês completo: "*Les diverses opérations du développement, du fixage et du lavage des pellicules peuvent être exécutées commodément dans un simple seau d'une contenance d'une dizaine de litres. Le révélateur est préparé d'après la formule suivante : Eau 10 litres; diamidophénol 50 grammes; sulfite de soude anhydre 250 grammes. (On pourra modifier la proportion relative de diamidophénol ou de sulfite.) Cette quantité de liquide représente la contenance d'un seau. Pour développer, on prépare deux seaux de révélateur. La pellicule, enroulée en bobine, est soutenue au-dessus du premier seau à l'aide d'une tige cylindrique qui traverse l'orifice central de la bobine. Cette tige — un crayon par exemple — sera tenue à la main par un aide ou sera maintenue fixe, à l'aide d'un*

As instruções, razoavelmente didáticas, dadas pelos irmãos Lumière, e publicadas em uma revista cultural de Lyon em 1897, oferecem uma pequena amostra das questões envolvidas no processamento do negativo cinematográfico. Para além do seu caráter marqueteiro, temos ali um momento da história do cinema em que uma única pessoa, com uma única máquina, possuía todos os meios para levar a cabo a realização e a projeção de um filme. Como é sabido, o cinematógrafo³²⁷ que se tornou famoso nas mãos dos irmãos Lumière era, além de uma câmara, um projetor e uma "copiadeira" [printer], podendo também ser utilizado como uma truca [para efeitos especiais como fusões, ampliações etc.]. Uma única máquina e alguns baldes de capacidade de dez litros pareciam ser suficientes para o cinema se lançar em seus primeiros passos públicos [tendo na fotografia seu modelo processual]. É com esse espírito, no qual tudo é possível e onde tudo pode ser reinventado [ou pelo menos revisitado de uma outra forma] que

dispositif très simple, à la paroi de la chambre noire. La pellicule est alors déroulée très rapidement et plongée au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le développeur. Lorsque toute la pellicule est déroulée, on la fait passer, toujours très rapidement, dans le deuxième seau, en ayant soin de la faire glisser entre les deux doigts de manière à bien étaler sur toute sa surface la couche de liquide révélateur et de supprimer les bulles ou arrêts de développement qui auraient pu se produire. Il est donc indispensable que l'immersion dans le seau et le passage du premier seau au deuxième seau se fasse le plus rapidement possible. On continue ensuite à faire passer la pellicule d'un seau à l'autre jusqu'à ce que le développement soit jugé suffisant. Quand ce résultat est obtenu, on plonge la pellicule dans un seau plein d'eau où elle se lave, en s'arrangeant de manière à ce que la pellicule sorte du deuxième seau du développeur pour être immergée dans l'eau, afin que le bout passant le premier dans l'eau soit celui qui a été plongé le premier dans le révélateur au début de l'opération. A cette condition le développement sera suffisamment uniforme sur toute la longueur de la pellicule. La pellicule lavée est passée dans un premier seau, et de là dans un deuxième seau d'hyposulfite de soude à 25 %. Une fois fixée, elle est placée dans un seau de lavage où l'eau se renouvelle constamment et où elle séjourne plusieurs heures. Si l'on mettait à sécher la pellicule au sortir de l'eau, elle se recourberait en cornet et pourrait subir une certaine rétraction. Pour éviter cet inconvénient on aura soin de la glycéliner. La formule du bain à employer est la suivante : eau 7 litres 500; alcool (à 95°) 2 litres 500; glycérine 250. On remplira deux seaux du liquide à glycéliner et la pellicule sera plongée successivement dans les deux récipients. Cette opération devra durer cinq minutes en tout. La pellicule glycinée sera mise à sécher en la suspendant sur une baguette en bois dans un endroit sec, et à une température de 20-22° C. Quand elle sera sèche, on l'enroulera à l'aide d'une bobineuse, et elle sera alors prête à être introduite dans le Cinématographe. On prendra de grandes précautions en faisant passer la pellicule d'un seau à l'autre pendant les différentes opérations du développement de fixage, de lavage et de glycéinage, afin d'éviter les écorchures de la couche qui se produisent avec la plus grande facilité, surtout lorsque des coques se forment. On observera les recommandations faites plus haut au sujet du développement, c'est-à-dire qu'on aura soin de faire glisser la pellicule entre deux doigts, de manière à défaire les coques. On aura également soin de placer toujours la couche sensible en dessus, afin d'éviter les frottements contre le bord des seaux. Il est difficile d'obtenir, par le développement en seaux, des images très régulières et bien uniformes sur toute la longueur de la pellicule. Nous possédons dans notre usine un matériel spécial pour le développement des pellicules qui nous permet d'obtenir à coup sûr des images d'une régularité parfaite, et nous offrons à nos clients de développer, à un prix très modéré, les vues qu'ils auront prises".

³²⁷ O que é menos sabido é que os irmãos Lumière não são os inventores do cinematógrafo, que foi construído, batizado e patenteado em 12 de fevereiro de 1892 por León Bouly (1872 - 1932) com a seguinte descrição: "aparelho fotográfico instantâneo para obtenção automática e sem interrupção de uma série de chapas analíticas do movimento ou outras, chamado cinematógrafo" [Original francês: "appareil photographique instantané pour l'obtention automatique et sans interruption d'une série de clichés analytiques du mouvement ou autres dit le Cinématographe", disponível em <http://cinematographes.free.fr/bouly.html>]. Em 1895, por não ter condições financeiras, Bouly não renova sua patente e, em 13 de fevereiro de 1895, os irmãos Lumière registram o cinematógrafo em seu nome. O aparelho sofre modificações e ganha fama com os irmãos empresários.

alguns grupos de cineastas artesãos começam a se organizar, no final dos anos 1990, de forma mais sistemática. Um dos grupos pioneiros na Europa foi o *Atelier MTK* de Grenoble, França. Já no final dos anos 1980, o grupo *Metamkine* (*La cellule d'intervention Metamkine*), formado por dois cineastas (Xavier Quérel e Christophe Auger) e um músico (Jérôme Noetinger), realizava performances que associavam música eletroacústica a projeções cinematográficas em super-8 e 16mm. Com a necessidade de processar o material para o seu trabalho, eles criam um laboratório (1992) e nos anos seguintes começam a abrir suas portas para outros artistas. Com o aumento da demanda vinda de outros países, o grupo decide apoiar a criação de novos laboratórios, replicando a experiência em muitos lugares. Hoje, são quarenta e quatro grupos, distribuídos em quatro continentes, que se organizam coletivamente através da rede *Filmlabs*.³²⁸ O diferencial dessa rede é que não há um serviço a ser contratado. A ideia é que haja um compartilhamento do conhecimento entre os artistas através de oficinas, onde os mais experientes ensinam aos novatos para que todos estejam capacitados a processar seus próprios filmes de forma autônoma.

O laboratório deve ser considerado um espaço de brincadeiras [...] favorável aos cineastas que compreendem cada elemento do aparato cinematográfico [filmagem, revelação, copiagem, montagem, som, projeção] como uma fase potencial de criação, a ser questionada à vontade, sem qualquer preocupação normativa³²⁹ (*Atelier MTK*).

Com isso posto, podemos observar algumas investidas menos acidentais [do que em *Decasia*] de intervenção físico-química no substrato cinematográfico como forma de ampliar nosso entendimento sobre os gestos do cinema e de aprofundar o diálogo estabelecido entre técnica e concepção artística. Ao olharmos para as possibilidades de manipulação direta da matéria filmica, este gesto raro que se atreve a corromper a integridade da película, somos induzidos a logo pensar no chamado cinema experimental. Não somos ingênuos em acreditar que o gesto químico tenha sido algo exclusivo de experiências visivelmente radicais, pois não há filme sem gesto químico, ainda que estes gestos sejam padronizados para tornarem-se imperceptíveis pelos mandos de indústria cinematográfica monoteísta. O gesto químico está permanentemente presente e encontra-se, no mais das vezes, escamoteado em uma disfarçada representatividade figural do objeto filmado. Ou, nas palavras de Jacques Aumont “a matéria

³²⁸ Para um histórico completo da experiência do *Filmlabs* e de seus membros acessar o sítio virtual: <http://www.filmlabs.org/index.php/site/home/>

³²⁹ Original francês: "Il faut voir le laboratoire comme un terrain de jeu [...] favorable aux cinéastes qui envisagent chaque élément de l'appareil (le préparatifs) cinématographique - procédés de prise de vue, développement, tirage, montage, sonorisation, projection - comme phase potentiel de création, questionnable à volonté, sans souci normatif". Disponível em: <http://www.filmlabs.org/index.php/lab/mtk/>, acesso em outubro de 2017.

filmica está sempre contida pela representação, ela nunca é autorizada a se exhibir sozinha, mesmo que seus vestígios apareçam às vezes” (AUMOUNT, 2004, p. 208). Assim sendo, a subversão da forma no cinema, a explicitação de sua matéria, de sua carne, é legado do cinema experimental, salvo concessões esporádicas em momentos pouco ortodoxos de alguns cineastas. Um momento clássico dessa liberdade, ainda atrelada à narrativa, é aquele em que Alma (Bibi Andersson) resolve se vingar da traição de Elizabeth Vogler (Liv Ullmann) em *Persona* (1966) [direção de Ingmar Bergman e fotografia de Sven Nykvist]. Em *Persona*, a intervenção explícita na película é protegida e legitimada pela diegese. Quando há uma quebra de confiança na relação entre as duas mulheres a película também se rompe, fazendo com que haja uma leitura evidente [quicá simplória] do uso das ferramentas na expressão do gesto cinematográfico. Portanto, não parece ser no cinema narrativo que a matéria tem oportunidade de fazer sua insurreição.

A rara exploração artística das camadas de composição do negativo e da cópia cinematográfica encontra seus pares [e sua inspiração] na história da fotografia. Voltemos nossa atenção para o trabalho de Raoul Ubac (Rudolf Gustav Maria Ernst Ubach -1910-1985) como forma de aprofundar nossos conhecimentos sobre as possibilidades criativas da matéria fotográfica. O artista [gravurista, escultor, pintor e fotógrafo] - participante do grupo *CoBrA*,³³⁰ junto a Christian Dotremont, e editor, assim como Magritte, da revista *L'invention collective* (1940) -, durante sua permanência na França, na década de 1930, inicia uma série de fotográfica sobre o tema do *Combate de Pentésileia*, a guerreira, rainha das Amazonas, morta em Troia pelas mãos de Aquiles.³³¹ A combinação técnica de múltiplos procedimentos como a fotomontagem, a associação de imagens negativas e positivas, as sobreimpressões nos fragmentos dos corpos femininos nus, subvertem a lógica bidimensional da fotografia para tratá-la como uma construção de diversos materiais combinados no espaço a serem entalhados e fundidos pela luz na solarização. O resultado visual final, a nosso ver, está mais próximo dos painéis em alto relevo esculpidos em pedra, como o *Amazonmachy*³³² [batalha das amazonas] do que de uma fotomontagem tradicional. Parte da obra fotográfica de Raoul Ubac dessa época

³³⁰ Grupo vanguardista europeu cujo nome é um acrônimo das principais cidades de origem de seus membros: Copenhague, Bruxelas, Amsterdam.

³³¹ Há, pelo menos, duas versões dessa narrativa. A primeira dita que Aquiles, ao matar Pentésileia, se apaixona por sua figura. E a segunda, dada pelo dramaturgo alemão Heinrich von Kleist (1777 - 1811) [Pentésileia. Porto, Porto Ed., 2003], afirma que Pentésileia era apaixonada por Aquiles a quem matou em batalha. Alinhamo-nos à primeira alternativa por acreditar que a dilaceração dos corpos das amazonas de Ubac não representam corpos triunfantes em batalha, e também em razão da morte de Aquiles ter muitas outras versões na literatura mundial.

³³² Obra feita entre 230-250 exposta no museu do Vaticano.

foi publicada na *Minotaure*³³³ e, em sua edição de 1939, suas imagens são acompanhadas pelas palavras de André Breton:

Deve ser observado que, naquilo que ela tem de mais audacioso, de mais vívido, a fotografia seguiu o mesmo caminho da pintura e da escultura. Através do elo dourado de Ubac, as ruínas do passado se juntam às ruínas do porvir, renascendo sem cessar. Suas mulheres, brandindo lança e derrotas, são as irmãs da sombria Penthesileia de von Kleist. Elas são a incrível flor fóssil, a pecadora que domina as areias movediças³³⁴ (BRETON, 1939, pp. 16-17).

O relevo das esculturas fotográficas da série Penthesileia de Ubac é fruto de uma sucessão de "assaltos ópticos" [*optical assaults*³³⁵] em muitos retalhos de um corpo nu. O corpo feminino, tomado por vários ângulos, multiplica-se em fragmentos de torsos, cabeleiras, braços e lanças. A proliferação das amazonas em combate se dá pela dilaceração de sua carne, recortada das reproduções [positivas e negativas], e re-fotografada inúmeras vezes. A cada etapa uma remontagem que, em camadas, dá à luz a novos relevos desnudos. Para além do mosaico montado com pedaços de mulher, esses mesmos corpos, ao serem revelados, são interceptados sucessivamente pelo atrevimento de uma solarização intencional. O caminho pouco ortodoxo de uma revelação descontinuada pela ação da luz - que ganhou notoriedade pelas mãos de Man Ray com *O primado da matéria sobre o pensamento* (*Primat de la matière sur la pensée*, 1929) [imagem p. 279] -, é elevado à potência máxima. São "assaltos ópticos" à matéria cujos contornos se dissolvem fazendo com que os torsos mergulhem num mar de prata. Ou, no retrato em palavras de Breton, há nas imagens de Ubac um "elo dourado" na "incrível flor fóssil que domina as areias movediças". A natureza rochosa de suas fotografias é conquistada pela combinação de muitas técnicas, sendo uma delas a impressão de uma imagem negativa sobre uma positiva,³³⁶ numa espécie de mascaramento dos detalhes da figura. Os relevos dos contornos se sobressaem, como se os corpos fotografados tivessem sido petrificados. Sendo assim, a série fotográfica é elaborada em gradientes de fossilização que parecem ter atravessado as espessas camadas do tempo geológico [imagens pp. 281, 283, 285 e 287].

³³³ A célebre revista dedicada à arte contemporânea [seguindo a linha surrealista da *Documents* de Georges Bataille - 1929 - 1931] e dirigida por Albert Skira, para a qual colaboraram Picasso, Matisse, Dali, Man Ray, Miró, Duchamp, Ubac, Magritte, Brañai, Bellmer, entre muitos outros. A *Minotaure*, ao longo de sua existência, (1933-1939), lançou 13 volumes.

³³⁴ Original francês: "Il est à observer que la photographie en ce qu'elle a de plus audacieux, de plus vivant, a suivi la même route que la peinture et la sculpture. Par le blond trait d'union de l'œil d'Ubac, les ruines passées rejoignent les ruines à venir, sans cesse renaissantes. Ses femmes brandissant le dard et défaites sont les sœurs de la sombre Penthésilée de von Kleist. Elles sont l'incroyable fleur fossile, la pêcheuse qui dompte les sables mouvants".

³³⁵ Expressão utilizada por Rosalind Krauss (1985, p. 43).

³³⁶ Técnica denominada *paraglyph* (WARREN, 2006, p. 1568), desconhecemos seu nome em português e na versão em espanhol temos *paraglifó*.



O primado da matéria sobre o pensamento, Man Ray, 1929



Série Combate de Pentesileia, Raoul Ubac
[próximas páginas]







Em outras obras, como *La Nébuleuse* (1938), Raoul Ubac aposta menos na sobreposição de frações da matéria e mais na dissolução física da emulsão fotográfica que se funde à sua base [imagem p. 291]. Através do aquecimento [queima - *brûlage*], num verdadeiro derretimento do negativo, ele modela os corpos fotografados na maleabilidade do material sensível e funde a anatomia de um [corpo humano] à estrutura do outro [negativo]. A técnica utilizada por Ubac se assemelha a alguns planos escolhidos por Bill Morrison. Aqueles que se desfiguraram por sobreaquecimento na imprevisibilidade de seu armazenamento descuidado. Já Ubac não se submete à decomposição espontânea da matéria e trabalha nas camadas do negativo de forma meticulosa, explorando o potencial de criação do suporte fotográfico e fazendo de seu laboratório "um espaço de brincadeiras" [com fogo] com as quais ele pode gerar seres de toda sorte. Rosalind Krauss em seu texto *Corpus Delict* (1985) comenta:

Ele [Ubac] explorou a infraestrutura técnica do processo fotográfico, submetendo a imagem do corpo a ataques químicos e ópticos. *La Nébuleuse* foi formada com o calor de uma pequena espiriteira. O derretimento resultante, que curva e contorce a foto, é frequentemente associado pela literatura acadêmica e crítica ao automatismo: a criação de imagens sugestivas através das operações do acaso. Mas o título deste trabalho supõe a desintegração ao invés da criação da forma, e o procedimento, cujo vestígio sugere a ação do fogo, é um dispositivo para produzir esse tipo de não-forma³³⁷ [...]. Ele conduz seus procedimentos para a representação de uma delinquência violenta da matéria, à medida em que a luz opera nas fronteiras de um corpo que, por sua vez, dá lugar a essa invasão do espaço [...] invasão de corpos engolidos pelo calor ou pela luz. Esse consumo da matéria por uma espécie de éter espacial é uma representação da reviravolta da realidade por aqueles estados psíquicos tão cultuados pelos poetas e pintores do movimento [surrealista]: devaneio, êxtase, sonho³³⁸ (KRAUSS, 1985, p. 43-45).

Os procedimentos de desintegração da forma executados por Ubac, longe de participarem de um possível acaso [automatismo] são, em realidade, elaborados com o rigor dos métodos científicos de investigação dos materiais. A resistência e a ductilidade do substrato fotográfico são postas à prova até alcançarem seu ápice e lá, na fronteira entre a dilatação e a ruptura, a imagem nasce em meio à "delinquência violenta da matéria". Delito premeditado

³³⁷ Decidimos traduzir o termo *formlessness* por "não-forma" para diferenciarmos do contexto do *informe* de Georges Bataille sobre o qual falaremos mais à frente.

³³⁸ Original inglês: "He often explored the technical infrastructure of the photographic process, submitting the image of the body to assaults of a chemical and optical kind. *La Nébuleuse* was achieved with the heat of a small burner. The resultant melting, which ripples and contorts the field of the photo, is often related in the scholarly and critical literature to automatism: the creation of suggestive imagery through the operations of chance. But the title of this work supposes the disintegration rather than creation of form, and the procedure whose trace suggests the working of fire is a device for producing this formlessness. [...] In the most extreme of his work Ubac pushes his procedure towards the representation of a violent deliquescence of matter as light operates on the boundaries of a body that in turn gives way to this depicted invasion of space [...] of bodies eaten away by either heat or light. This consumption of matter by a kind of spatial ether is a representation of the overturning of reality but those psychic states so courted by the poets and painters of the movement: reverie, ecstasy, dream".

que só pode ser colocado em prática pelas mãos hábeis de um exímio artesão. Por alguém que tem domínio sobre o conjunto técnico de seu *métier* e, em franca ousadia, transgride suas leis e introduz novos instrumentos [espiriteira] para atingir seus propósitos. Desconfiamos que Ubacheria compreendido de maneira plena o que Gilbert Simondon quis dizer ao afirmar que "a automatização é um grau bastante baixo de perfeição técnica". A intervenção humana, através do empirismo inventivo de Ubacher, molda a suposta aleatoriedade do encontro do fogo com o celuloide e acomoda a prata [prende de figuras latentes] na expansão da matéria otimizada pelo calor. Criar uma forma disforme, uma "não-forma" [*formlessness*], é conhecer intimamente a matéria que constitui os contornos, os volumes, a textura e a consistência das formas.

A reta razão me persuadia a suprimir qualquer resto de forma, caso eu quisesse conceber o informe absoluto; e eu não podia fazê-lo. Pois chegava mais rapidamente a pensar que uma coisa não existia, ao ser privada de toda forma, do que a conceber uma coisa que estivesse entre a forma e o nada, nem forma nem nada, uma coisa informe próxima ao nada [...]. Dirigi minha atenção aos próprios corpos, observando mais profundamente sua mutabilidade, que os fazia deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não eram. Suspeitei, quanto a essa própria passagem de forma a forma, que era em virtude de algo informe que ela se produzia, e não de um nada absoluto. Mas meu desejo era saber, e não suspeitar (AGOSTINHO in DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15).

O livro, dedicado ao "gaio saber visual" de Georges Bataille e escrito por Didi-Huberman, abre suas páginas com as indagações de Santo Agostinho sobre o informe [excerto acima] retirada do décimo segundo livro de suas *Confissões*. Ao tratar da origem do mundo, Agostinho retoma a passagem da Sagrada Escritura: "No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra era invisível e informe [...]", e ao explorar os dois aspectos da criação, o espiritual ligado ao céu e o material à terra, o teólogo associa o segundo a uma matéria ainda desprovida de forma. A matéria informe seria, desse modo, um elemento primordial, ainda invisível, da criação e estaria atrelada à própria mutabilidade das coisas [dos corpos] que os faz deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não são. Mesmo com as amarras de um pensamento indissociável de sua convicção em um deus criador, Agostinho nos apresenta um valioso instrumento para pensar as subversões da forma elaboradas por Ubacher. Dando prosseguimento a seus questionamentos, Agostinho escreve: "é a própria mutabilidade das coisas que é suscetível de assumir todas as formas em que se configuram coisas mutáveis. E o que é essa mutabilidade? [...] Seria uma espécie de espírito ou de corpo? Se pudéssemos dizer: um nada que é algo, ou o que é e não é, eu a chamaria assim" (AGOSTINHO, *Confissões*, livro XII, capítulo VI). Sendo, ao mesmo tempo, nada e algo [ou o que é e o que não é], a mutabilidade nos coloca novamente entre o estado das coisas, em sua lacuna, em seu intervalo. Não queremos

com essa precipitada inferência associar de maneira leviana a teologia de Santo Agostinho aos intervalos de Warburg e Vertov explorados anteriormente. Apesar de vermos certos paralelos, não nos cabe digressionar por essa via, pois a aproximação textual proposta aqui é menos da ordem da filosofia e mais da ordem da criação [artística]. Se colocamos o intervalo em evidência foi para ressaltar esse espaço entre a forma e a não-forma como um lugar de invenção [ou, para Agostinho, da Criação]. A terra informe do teólogo guarda, em sua matéria, a invisibilidade das possibilidades da forma, sua latência visual, onde todas as combinações ainda estão por acontecer. Através de sua mutabilidade [misto de "corpo e espírito", ou de "nada e algo"], a matéria está sempre disposta a vir a ser. Sendo assim, o informe nunca deixa de ser forma, mesmo sem sê-la, do mesmo modo que a forma toma corpo pelos estados mutáveis da matéria.



16/50 La Nébuleuse 1940

17. Alba ←

Ubac, em certo sentido, parece materializar o próprio pensamento de Santo Agostinho. Ao trazer o fogo como ingrediente técnico de criação, abre os espaços de mutabilidade da matéria através de sua literal dilatação e da conseqüente fusão de seus elementos. É no intervalo entre a forma e o informe, entre as camadas do negativo, entre o sólido e o líquido, entre as nuvens que se figuram em mulher, ou entre a mulher que se desfigura em nuvens, que sua espiriteira atua, submetendo o próprio meio fotográfico a uma rigorosa provação. Sua nebulosa é conquistada na ardência da epiderme fotográfica moderada por sua própria perícia artística. A chama de sua espiriteira desorganiza a estrutura cristalina de seus átomos repletos de prata, transportando-nos para a rarefação da figura, da forma, do corpo; para uma nebulosa. De maneira extremamente simplificada, as nebulosas - aquelas nuvens interestelares que habitam o espaço sideral e rodeiam nossa galáxia -, podem tanto ser um aglomerado de gás e poeira que se transformará, algum dia, em estrela quanto o seu inverso: na medida em que uma estrela consome sua carga energética seu núcleo se contrai, e, quando toda a sua energia se esgota, ele entra em colapso e uma nebulosa [planetária] é irradiada.³³⁹ Desse modo, *La Nébuleuse* de Ubac não recebe este nome apenas pela semelhança visual com as suas primas interestelares. Há, em sua concepção e elaboração, uma proximidade processual e uma correlação, porque não dizer filosófica, entre os elementos que se adensam em corpos [estelar e feminino] e se rarefazem em névoa. É bem verdade que o informe do século IV [Agostinho] não é o informe do século XX [Bataille], época na qual *La Nébuleuse* tomou forma (1939) e quando George Bataille coloca o informe no centro da questão da arte surrealista (1929).

O informe de Bataille nos desloca do estado de classificação das coisas e nos arremessa direto na matéria. "O informe tem seu próprio legado a cumprir, seu próprio destino que é parcialmente o de liberar nosso pensamento da semântica, da servidão à temática"³⁴⁰ (KRAUSS, 1996, p. 105). Em *Documents*, revista fundada pelo próprio Bataille junto a Georges Henri Rivière, ele escreve - dentro da programação iniciada em 1925 de constituição de um "dicionário crítico" -, uma espécie de glossário ["Glossário aí encerro minhas glosas"]

³³⁹ Abreviamos de forma brutal os interessantes aspectos que envolvem as mais diversas e belas nebulosas. Esta denominação é dada para fenômenos razoavelmente diferentes com classificações distintas [nebulosa planetária, de reflexão, de emissão e escuras]. Para um aprofundamento no assunto sugerimos o ótimo sítio virtual do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela professora Maria de Fátima O. Saraiva. Disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/~fatima/ead/estrelas.htm>, último acesso em fevereiro de 2018.

³⁴⁰ Original inglês: "that the informe has its own legacy to fulfill, its own destiny which is partly that of liberating our thinking from the semantic, the servitude to thematics".

(*Glossaire j'y serre mes gloses*)³⁴¹], cujo propósito era soltar as amarras das definições e colocar as palavras mais próximas de seus aspectos concretos e de seu valor de uso.

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não mais desse sentido, mas tarefas às palavras. Assim, *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem direitos em nenhum sentido e se faz esmagar por todos os lugares, como uma aranha ou uma minhoca. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, o universo deveria tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem, uma aparência matemática ao que já existe. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um cuspe³⁴² (BATAILLE, 1929, p. 382).

"Alérgico ao conceito de definições"³⁴³ (KRAUSS, 1985, p. 39), Bataille coloca a palavra em movimento, lhe confere um trabalho: subverter a lógica da forma, desclassificando-a, subtraindo sua categorização e chacoalhando seu significado. Não para recusá-la ou para transgredi-la enquanto tal, pois "a transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). O informe, desse modo, não nega a forma, a abertura desse "corpo a corpo" coloca o informe no turbilhão das formas para evidenciar o distanciamento [uma roupagem, uma aparência matemática] que temos das próprias formas, de sua concretude, de sua potência material.

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas - uma *crueldade nas semelhanças*. Dizer que as formas "trabalham" em sua própria transgressão é dizer que esse "trabalho" - debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento - faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas.

³⁴¹ Título dado a uma série de artigos de Michel Leiris publicado pela *Révolution Surréaliste* [revista de André Breton] na mesma época em que também colaborava para a *Documents*. O qual deu título também ao seu livro escrito em 1939 e republicado pela Gallimard em 2014.

³⁴² Original francês: "*Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pur que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat*".

³⁴³ Original inglês: "Allergic to the notion of definitions".

Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que se tocam e, algumas vezes, comem formas. E o que terá constituído o desafio desse "trabalho", desse conflito fecundo, não era nada além de uma nova maneira de pensar as formas, processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29-30).

Se aproximamos *La Nébuleuse* do informe de Santo Agostinho, na encarnação de um meio-termo entre a gênese e a desapareição ou entre a dissolução e a modelagem da forma, o informe de Bataille nos impõe outros desafios. Mesmo que possamos fazer alguns cruzamentos entre a potência de vida e morte nos dois informes, a distância temporal [mais de mil e quinhentos anos], as convicções de cada um de seus autores e, principalmente, o tempo histórico com o qual cada um deles dialoga, faz com que a vida e a morte em Bataille portem uma provocação de outra natureza. A tarefa imposta ao informe [e às palavras encerradas em todo dicionário] é a de penetrar suas raízes [forma] e, uma vez em suas entranhas, destilar seus mais recônditos elementos. As substâncias de cada palavra, de cada conceito, podem, desse modo, ser exploradas, tanto em seus aspectos fixos [definições] quanto em seus aspectos voláteis [transgressões]. O mesmo serve para a imagem. Ubac, em seu laboratório foto-filosófico, destila a matéria, separa a forma do informe e expõe ambos dentro de uma "crueldade nas semelhanças". Em *L'envers de la face* (O avesso da face, 1939), o "conflito fecundo" entre matéria e figura nasce na absorção da forma pelos seus elementos constitutivos [imagem p. 295]. Aqui, a face não conquista o espaço, não se expande como uma nebulosa. Ela está encerrada em seu próprio reverso, no consumo da densidade de sua matéria. Ubac nos oferece em imagem o embate das "formas que devoram outras formas", "das matérias que se tocam e, algumas vezes, consomem formas".



L'envers de la face, Raoul Uzac, 1939

8.2 cinema artesanial

À medida em que caminhamos por entre porções da obra de Raoul Ubac - colocando os informes de Agostinho e de Bataille em escorço -, pavimentamos nosso retorno ao cinema. Mais precisamente, ao cinema praticado pelos cineastas-artesãos instrumentalizados nos laboratórios compartilhados da rede *Filmlabs*. Concentremo-nos em dois filmes, ambos manufaturados no ateliê de cinema experimental *L'Etna*.³⁴⁴ " - E por que Etna? - Porque ele está em ebulição! Não! Trata-se de uma homenagem a Jean Epstein que escreveu um texto no qual ele compara o suporte cinematográfico - a película - a teorias sobre erupção vulcânica" (RENARD; VIEL, 2011, p. 63). Nada mais apropriado para inspirar a realização em comunhão ao pensamento cinematográfico do que ter o apadrinhamento de Epstein, mesmo quando essa interpretação resumida de seu texto não corresponde, a nosso ver, exatamente ao que o cineasta-poeta-filósofo evoca.

Epstein publica *Le cinématographe vu de l'Etna (O cinema[tógrafo]*³⁴⁵ *visto do Etna*, 1926) ao retornar das filmagens de seu documentário [hoje perdido] sobre o vulcão em erupção, *La montagne infidèle (A montanha infiel)*, em junho de 1923. O texto, de intrincada poesia, oferece imagens [sensações] dos aspectos fundantes do cinematógrafo: suas particularidades na captação de imagens das coisas e dos seres desse mundo, a maneira com a qual processa essas imagens e sua posterior projeção. Rondando o vulcão, está o processo cinemático empreendido pelo aparato para dentro do qual Epstein é tragado. E, em meio ao assombro da caldeira vulcânica em erupção, ele prega um cinema de exploração investigativa, na produção do pensamento. Sobre o olho [objetiva] da câmera ele nos diz que "Apollinaire teria qualificado de surreal (sem qualquer relação com esse surrealismo de hoje), [...]. É um olho sem preconceitos, sem moral, [...] ele vê no rosto [...] traços que nós, carregados de simpatias e antipatias, [...] não sabemos mais ver" (EPSTEIN, 2011, p. 369). Complementando, com certo ar de decepção, que "a outra propriedade original da objetiva cinematográfica é essa força analítica. A arte cinematográfica deveria depender dela. Que pena!" (EPSTEIN, 2011, p. 370). Para reivindicar um cinema crítico, Epstein nos envolve em sua entrelaçada vivência vulcânico-cinematográfica.

³⁴⁴ Original francês: "*Et pourquoi l'Etna? Parce que ça bouillonne ! Non, c'est un hommage à Jean Epstein qui a écrit un texte où il met en comparaison le support cinématographique - la pellicule - avec des théories sur l'éruption volcanique.*" (RENARD; VIEL, 2011, p. 63)

³⁴⁵ As traduções para o português e para o inglês variam entre cinematógrafo [nome dado à invenção de León Bouly, mencionada anteriormente] e o próprio cinema. Decidimos manter as duas numa única grafia entre colchetes.

Diante de nós: o Etna, grande ator que faz brilhar seu espetáculo duas ou três vezes no século e cuja fantasia trágica eu chegava para cinematografar. Toda uma vertente da montanha era somente uma gala de fogo. O incêndio se alastrava ao canto avermelhado do céu. A vinte quilômetros de distância, o rumor chegava por instantes como de um longínquo triunfo, de milhares de aplausos, de uma imensa ovação. Qual ator trágico de qual teatro já conheceu tamanha tempestade de sucesso? A terra doente, mas dominada, abrindo-se em aclamações. Um calafrio seco correu subitamente no solo onde pousávamos nossos pés. O Etna telegrafava os extremos solavancos de seu desastre (EPSTEIN, 2011, p. 361).

A potência do encontro de Epstein com sua montanha infiel se estabelece de imediato, a distância, quando ainda do sopé do monte siciliano ele assiste ao espetáculo impetuoso em sua vibração, em calafrios a contrair os corpos de seus espectadores. Como se nesse momento ele se deparasse com o poder movedor da projeção e fosse estremecido por sua força. Ator? Sim, um ator do próprio ato cinematográfico, do cinema em sua eficácia movedora, em sua pulsação, em sua manifestação tão eloquente: "Belo vulcão! Às suas, eu não vi expressões comparáveis" (EPSTEIN, 2011, p. 362). Aos poucos, a distância diminui e de espectador dessa força incomensurável da natureza [ou do cinema] Epstein vai se transformando no próprio meio cinematográfico. Quanto mais ele se aproxima das erupções, mais ele penetra as entranhas da "sétima arte": "paralelamente à enxurrada de lava e nas costas de mulas, nós subíamos em direção à cratera em atividade, eu pensava em você, Canudo, que punha tanta alma nas coisas. Você foi o primeiro, eu creio, a sentir que o cinema une todos os reinos da natureza em um só" (EPSTEIN, 2011, p. 363). Sentimos nesse momento e junto ao poeta a mutação físico-química da matéria fílmica: "a queima cobrira tudo da mesma cor sem cor, cinza, fosca, morta. Cada folha de cada árvore, a olhos vistos, passava por todas as tintas e todas as rachaduras do outono, [...]. E a árvore nua, negra, ficava de pé por um instante em seu inverno ardente" (EPSTEIN, 2011, pp. 362-363). E já, muito próximo às erupções e em um estado de pleno arrebatamento, suas sensações parecem corroborar com o próprio ciclo material de construção das imagens efetuado pelo cinematógrafo. Epstein observa o cinema [o vulcão] de dentro, feito energia luminosa penetrando as camadas da película e embrenhando-se por entre os cristais de prata. Em meio ao rebuliço das obrigatórias transsubstanciações da matéria até se tornarem imagem fílmica, ele traça seu testemunho:

Eu estava deitado na cinza morna e móvel como um pelo de animal grande. A duzentos metros, as correntezas do fogo surgiam de uma fenda quase circular e desciam a encosta, formando um rio vermelho como as cerejas maduras e largo como o Sena em Rouen. Os vapores cobriam o céu inteiro com um branco de porcelana. Pequenas rajadas de vento bravo e fétido levantavam turbilhões de cinza que volteavam rentes ao solo, estranhas gaivotas vivendo

nas beiras da labareda maior. Os muladeiros seguravam pelas ventas as mulas que não havia onde amarrar e que queriam fugir. Guichard,³⁴⁶ meu operador, como as crianças que brincam muito perto do fogo e a quem, dizem, vai acontecer desgraça, filmava uma fusão cujo valor ninguém adivinhou (EPSTEIN, 2011, pp. 365-366).

Do centro dessa convulsão, Epstein, ao mesmo tempo em que experimenta a maciez da epiderme movediça do vulcão, observa a intrépida personalidade com a qual a maioria dos operadores é agraciada ao empunhar sua câmera. E, durante esse exercício de vivência e distanciamento, de entrega e análise, "um homem alto apareceu de repente através das fumaças, saltando com uma incrível temeridade, de rochedo em rochedo, à beira da cratera, como o anjo da guarda bizarro desse lugar [...]. Não estou certo se não era um verdadeiro diabo, mas ele se dizia um geólogo sueco" (EPSTEIN, 2011, p. 366). A riqueza textual com a qual desenvolve *O cinema[tógrafo] visto do Etna* tem paralelos em seu próprio cinema. Enquanto descreve sua ascensão ao topo do monte e os detalhes de seus acompanhantes, o medo, os tremores, as visões, ele faz o seu filme interno. Cria personagens e nos apresenta em fortíssimas imagens escritas, seu mais particular decalque dessa experiência documental. Paralelamente ao conto, temos uma reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico e, mais ainda, sobre a mecânica de seus aparatos, sua relação com os pulsos da natureza e sua potência em ser ele mesmo [o cinema] uma forma de pensar. E ao encontrar o bizarro anjo da guarda endiabrado em disfarce de geólogo sueco, Epstein nos transporta, em *flashback*, para o momento no qual, ao tentar sair pela manhã de seu hotel em Catânia, desce sete lances da mais atordoante escada. A contraposição entre a subida ao Etna e a descida dos degraus espiralados nos coloca em um novo patamar de análise do próprio cinema. Através da descrição de um evento, a princípio banal [a descida obrigatória por uma escada por conta do mal funcionamento do elevador do hotel] somos tragados para uma reflexão inigualável sobre a própria óptica do aparato cinematográfico e todas as suas implicações na reprodução dos objetos e dos seres:

Na antevéspera pela manhã, como eu deixava o hotel para essa viagem, o elevador estava parado desde as seis horas e meia, entre o terceiro e o quarto andares. O porteiro da noite, já por três horas prisioneiro da cabine, agitava sua figura deplorável e soprava suas queixas na altura do tapete. Para descer, tive que tomar a escada grande ainda sem rampa, onde os operários cantavam

³⁴⁶ Paul Guichard, fotógrafo de Epstein em *Coração fiel* (*Coeur fidèle*, 1923), *La montagne infidèle* (1923), *La belle nivernaise* (1924), *O pingo de sangue* (*La goutte de sang*, 1924), *Les aventures de Robert Macaire* (1925). Trabalhou também com René Clair, Germaine Dulac e outros.

injúrias a Mussolini. Essa imensa espiral de degraus dizia a vertigem. Todo o poço da escada estava coberto de espelhos. Eu descia cercado de mim-mesmos³⁴⁷, de reflexos, de imagens de meus gestos, de projeções cinematográficas. Cada curva me surpreendia sob outro ângulo. Há tantas posições diferentes e autônomas entre um perfil e um três quartos de costas quantas são as lágrimas no olho. Cada uma dessas imagens só vivia por um instante. Tão logo percebida, logo perdida de vista, já outra. Só minha memória fixava uma delas em meio à sua infinitude, e tornava a perder duas a cada três. E havia as imagens das imagens. As terceiras imagens nasciam das segundas. A álgebra e a geometria descritiva dos versos apareciam. Certos movimentos se dividiam nestas repetições: outros se multiplicavam. Eu deslocava a cabeça e, à direita, só via a raiz desse gesto, mas à esquerda ele se elevava à sua oitava potência. Olhando um depois o outro, eu tomava uma outra consciência de meu perfil. Vistas paralelas se respondiam exatamente, repercutiam, reforçavam-se, apagavam-se como um eco, com uma rapidez bem maior que a dos fenômenos da acústica. Gestos pequeníssimos tornavam-se muito grandes, assim como na Latomia do Paraíso, graças à sensibilidade da rocha, as palavras sussurradas na Orelha de Dionísio, o tirano, se avolumam e urram com toda a força.³⁴⁸ Essa escada sendo o olho de outro tirano, ainda mais espião. Eu o descia como que através das facetas óticas de um imenso inseto. Outras imagens, por seus ângulos contrários, se recortavam e se amputavam; diminuídas, parciais, elas me humilhavam. Pois é o efeito moral de um tal espetáculo que é extraordinário. Cada vista é uma surpresa desconcertante que ultraja. Jamais eu me vira tanto, e me olhava com terror. Eu compreendia esses cães que latem e esses macacos que babam de raiva diante de um espelho. Eu me acreditava um, e percebendo-me outro, esse espetáculo rompia todos os hábitos de mentira que eu chegara a criar para mim mesmo. Cada um desses espelhos me apresentava uma perversão de mim, uma inexatidão da esperança que eu tinha em mim. Esses vidros espectadores me obrigavam a me olhar com sua indiferença, sua verdade. Eu aparecia para mim numa grande retina sem consciência, sem moral, com sete andares de altura. Eu me via privado de ilusões alimentadas, surpreso, desnudado, arrancado, seco, verdadeiro, peso líquido. Eu teria corrido longe para escapar a esse movimento de parafuso em que eu parecia afundar rumo a um centro horrível de mim mesmo. Uma tal lição de egoísmo às avessas é impiedosa. Uma educação, uma instrução, uma religião, tinham me consolado pacientemente de existir. Tudo devia recomeçar (EPSTEIN, 2011, pp. 367-368).

Se transcrevemos, sem cortes, esse longo excerto, é porque nos sentimos absolutamente incapazes de editar a mais singela preposição dessas primorosas linhas.³⁴⁹ O rigor com o qual

³⁴⁷ Nota de tradução da publicação em português: "No original, "*entouré de moi-mêmes*", a expressão *moi-même* usada com valor expressivo como um substantivo no plural [N.d.T.]".

³⁴⁸ Outra nota de tradução da publicação em português: "Epstein alude aqui a uma antiga prisão de Siracusa, hoje sítio histórico e arqueológico muito visitado, em que um fenômeno de propagação acústica permitiria, segundo a lenda, ao tirano Dionísio (431-367 a.C.) escutar do lado de fora da caverna (num ponto batizado assim de "Orelha de Dionísio") o que diziam os presos do lado de dentro [N.d.T.]".

³⁴⁹ Não podemos deixar de agradecer a esmerada e precisa tradução de Mateus Araújo e Íris Araújo.

Epstein descreve sua vertigem, seu enfrentamento de si, sua perplexidade diante de sua imagem dilacerada, nos remete diretamente às "formas que devoram formas", à incumbência dada ao informe de desclassificar as nossas supostas certezas, de criar "insubordinações materiais contra subordinações à ideia". Os espelhos, ou, melhor dizendo, "esses vidros espectadores", ao esquartejarem o corpo do poeta, mutilam em sua perversão multiplicadora "uma educação, uma instrução, uma religião", aniquilam o consolo de uma existência sob a "roupagem" ou sob "a aparência matemática" da filosofia [para lembrar o glossário de Bataille] e revela a charlatanice da forma. O grito de Epstein está dado: "é nessa potência analítica que se encontra a fonte inesgotável do futuro cinematográfico [...] vejo bem futuras inquisições arrancarem provas comprometedoras de um filme em que um suspeito aparecerá capturado, esfolado, traído minuciosamente e sem *parti pris* por esse tão sutil olhar do vidro" (EPSTEIN, 2011, p. 370). Alguns cinemas, por sorte, se concentraram em garantir esse futuro almejado por Epstein, mesmo que alguns teóricos vejam o cenário de outra maneira:

O desejo de informe é coisa rara no cinema, onde reina, ao contrário, no mais das vezes, a obsessão da forma controlada. No máximo ele aparece, aqui e ali, na história dos filmes, em doses homeopáticas, e talvez vacinais, como que para melhor afastar a tentação. [...] A a-forma, o surgimento de alguma coisa que não ainda "secundarizada", que crie acontecimento, onde encontrá-la? Nunca no cinema inteiro, nunca sequer na escala de todo um filme, mas apenas em momentos particulares, frações de tempo ou frações de extensão, onde ocorre algo que o "grão-mestre das imagens" não havia previsto (AUMONT, 2004, p. 209).

É bem verdade que o nunca de Jacques Aumont encontra resistência em cinemas cuja difusão é limitada. Parte dessas poucas práticas de um cinema "desclassificado" [nos termos de Bataille] é abraçada pelos laboratórios compartilhados por artistas-cineastas e nos quais nascem filmes de toda espécie, como exemplo, temos a curta obra artesanal de Sarah Darmon. A jovem realizadora toma contato com o cinema, mais particularmente com as técnicas artesanais do formato super-8, dentro do programa de Artes Plásticas da Universidade *Panthéon-Sorbonne* (Paris 1) com o então professor, também cineasta, Stéphane Marti.³⁵⁰ A liberdade de um cinema sem duração específica, sem fórmulas pré-estabelecidas e possível de ser moldado ao sabor de seus criadores, faz do segundo filme de Sarah Darmon um projeto único. Em *Ink*³⁵¹ (*Tinta*,

³⁵⁰ Com dezenas de filmes, Stéphane Marti faz de sua obra uma investigação sobre o corpo e sobre o próprio meio cinematográfico [super-8]. Além de ter sido professor na Universidade Paris 1 (1985-2007), é parte integrante do *Collectif Jeune Cinéma* (CJC), uma das mais importantes organizações de preservação e difusão dos chamados "cinemas diferentes". Para maiores informações sobre o cineasta, sugerimos o sítio virtual da *Re.voir*, uma editora e distribuidora de filmes experimentais no formato digital estabelecida em Paris e coordenada por Pip Chorodov [<https://re-voir.com/shop/fr/44-stephane-marti>], além de seu próprio canal virtual onde seus filmes estão disponibilizados: <https://www.youtube.com/user/MrSDMarti?feature=mhee>.

³⁵¹ Disponível em <https://vimeo.com/73305540>, último acesso em fevereiro de 2018.

2001), vemos [ou talvez apenas acreditamos ver] um corpo de mulher que parece despertar abruptamente de um pesadelo. Seu tronco ergue-se em um único e intempestivo salto e, ao levantar-se da cama, caminha lentamente em direção a uma moldura em vidro iluminada. Uma janela? Um aquário? Um espelho? Não temos como saber. Essa simples ação, decupada de maneira clássica, faz com que tenhamos a nítida sensação de estarmos testemunhando um espaço de dúvida entre um sonho ruim e uma realidade ainda não convincente. Aos planos dessa cena prosaica, são intercaladas imagens de um corpo enigmático, meio homem meio peixe, que parece atrair a mulher para esse lugar aquoso, por detrás do vidro sobre o qual esse ser espalha tintas. O filme continua em sua narrativa convencional [mesmo que onírica] e, ao mesmo tempo em que a mulher parece ter atravessado o suposto aquário, ela olha para si mesma e assiste aos movimentos descontrolados do pintor anfíbio. Através de sua pequena janela iluminada, para a qual seu sono interrompido a levou, ela se multiplica em reflexo e em sonho. Ao término do filme, precedido do nome dos atores, lemos "a garota com medo" e "o pintor histérico" para logo aparecer a próxima cartela: "um pesadelo de Sarah Darmon". Nada mais óbvio e desinteressante do que isso. A filmagem, de forma absolutamente linear, cumpre a circularidade narrativa de uma experiência trivial: um pesadelo. *Ink* não se preocupa com isso, sua expressividade está menos na ideia e mais nos aspectos sensíveis do cinema.

Para lograr as sensações insólitas do tormento noturno, Sarah Darmon não recorre a ângulos inusitados de câmera, a recortes fragmentados de corpos, a falsos *raccords*, ou a qualquer recurso que quebre a continuidade sensorio-motora da ação. O que ela faz é uma seleção consciente do conjunto técnico utilizado e das possibilidades plásticas de seus elementos baseada em sua fisicalidade. Antes de começarmos a assistir ao filme sabemos, pelos créditos iniciais, que tipo de substrato a cineasta escolheu para plantar a sua composição. E é sobre uma película super-8, preto e branco e transcrita para o formato *Scope*³⁵² que seu imaginário nasce. Independentemente das razões que possam ter estado em jogo no momento em que se deu tal escolha, quer seja um desejo de levar a cabo uma experiência laboratorial pura e simples [pouco provável], quer seja a tentação de reproduzir visualmente sua experiência

³⁵² Discorremos sobre este formato anteriormente quando da primeira experiência de Raoul Coutard no cinema. Colocamos aqui mais algumas informações relevantes para o entendimento desta seção: desenvolvido na década de 1950 para filmes em 35mm, a tecnologia consiste em usar lentes anamórficas [que comprimem a imagem em seu sentido horizontal] durante as filmagens, otimizando a área do negativo a ser sensibilizada. No momento da projeção, esta imagem "apertada" [como as de algumas cenas de abertura dos *Westerns* americanos] passa pelas lentes "desanamorfizantes" fazendo com que este original comprimido se estenda em uma proporção infinitamente mais panorâmica do que seus antecessores. A história do cinema inicia seu projeto dentro de um formato de projeção com a proporção de 1:1.33, e com o desejo de atingir uma maior horizontalidade, passa aos poucos para 1: 1.37, 1: 1.66; 1: 1.85 e, finalmente com o *Scope* chega a atingir 1: 2.66, sendo o mais comum o 1: 2.35. O que Sarah Darmon faz é transcrever um original 1: 1.33 [em negativo 8mm] para 1: 2.40 aproximadamente.

onírica [o mais provável], a resultante conquistada elabora corpos que se fundem e se confundem com a superfície na qual estão inscritos. É como se a própria matéria fílmica parisse suas formas. Ou, mais ainda, como se a película, através de sua palpitante energia, se transformasse no corpo atordoado da mulher em pesadelo, nas costelas pálidas do pintor desvairado e no próprio espaço delirante [imagens p. 303].



Ink, Sarah Darmon, 2001
fotogramas

O grão de prata, necessariamente extravagante de um fotograma super-8 tão minúsculo (4,14mm x 5,79mm), é dilatado pelas escolhas de iluminação, de exposição e pelo processo de revelação. Tudo isso somado à transferência da película para um arquivo digital e às inevitáveis conversões e decodificações da nossa era de tecnologias transgênicas. No filme, não vemos praticamente tons de cinza, estamos na mais cruel impossibilidade de fuga, presos entre um preto profundo e um branco que cega, mergulhados em uma tormenta extenuante de grãos. A imagem é fatigante, mesmo que seus personagens se movam de forma lenta, a explosão da matéria fílmica, por excesso de ampliação e contraste, não deixa o espectador repousar. Seus grãos frenéticos fazem com que as faces estejam sempre no limite da desintegração. Somos acometidos pelo pesadelo tal qual a cineasta ou sua "garota com medo". Esses estratos amalgamados de grão, pixel, mulher, luz, movimento, explicitam as partículas que compõem a imagem e reverberam nos corpos de seus observadores, numa vibração, porque não dizer vulcânica. Em meio ao paradoxo da visibilidade da matéria através de sua aparente desmaterialização nos é permitido não apenas ver o tormento noturno, mas senti-lo em nossa carne.³⁵³ Como se os grãos saltassem da tela e impregnassem o espaço envolvendo em matéria fílmica o espectador. A representação de um sonho ruim normalmente não prescinde do informe e o que Sarah Darmon faz é jogar entre os campos da figura e da desfiguração de uma maneira peculiar, explodindo a própria constituição das formas através de uma descomunal amplificação do diminuto original que atravessa lentes anamórficas para então ser estirado e ampliado em um novo material. Os espaços vazios criados entre as moléculas constituintes dos corpos [dos haletos de prata] tornam-se visíveis, palpáveis, e esse corpo fílmico rarefeito [primo distante de *La Nébuleuse*] apresenta suas vísceras, suas fendas, sua vacuidade.

No caminho das jovens artistas e cineastas nos deparamos com os filmes *Mue(s)*³⁵⁴ e *Esquisse (Esboço)*, ambos realizados em 2015 como resultado de uma pesquisa proposta por

³⁵³ Quando da inauguração do Centre George Pompidou, em 1977, foi organizada uma mostra do cinema de vanguarda intitulada "*Une histoire du cinéma. Le cinéma expérimental de 1921 à 1977*". Com curadoria de Peter Kubelka O evento levou à projeção uma antologia do cinema não comercial de Germaine Dulac e Hans Richter a Maya Deren e Stan Brackage, entre outros; muitos desses cineastas foram convidados a debater seus filmes com o público após suas projeções. Maurice Lemaître, pioneiro do cinema experimental francês, foi interpelado após a projeção de dois de seus filmes, *Le film est déjà commencé* (1951) e *Un soir au cinéma* (1962), por um espectador desavisado que reclamava do incômodo que sentiu em seus olhos em razão do filme. Em sua resposta Lemaître disse que o seu intuito era mesmo o de "*vous arracher les yeux*" (arrancar os teus olhos), numa clara alusão às intenções dos cineastas de sua espécie de provocarem cinestesticamente o espectador e levarem-no para além do estado de catatonia a que estão habituados com o cinema comercial. No ano anterior Lemaître havia realizado *Un navet* (1976), o que literalmente significa "um nabo", termo utilizado para uma peça de teatro [ou filme] sem valor.

³⁵⁴ O título em francês tem um alcance mais amplo, pois *Mue(s)* pode ser uma renovação de pele ou de penas de um animal conforme seu crescimento; as mudanças de voz, altura e força dos adolescentes; em sentido literário pode significar mudança, transformação de um estado a outro. Além de ser o participio feminino do verbo *mouvoir*

Nathalie Ménant à sua irmã Frédérique Ménant durante sua residência artística no *Arcade Institute* em Tours.³⁵⁵ A primeira sendo artista plástica e a segunda cineasta. Seu projeto *Mue(s)* [troca de pele, troca de penas, ecdise, mudança, transformação] convida mulheres vinculadas à *L'Association Joséphine*³⁵⁶ [um local de apoio feminino a mulheres em situação de risco] para que sejam modelos de uma experiência bem particular. Nathalie Ménant envolve os corpos dessas mulheres em gesso para, posteriormente, criar estátuas vivas com os fragmentos dessas armaduras brancas. No processo de revestimento desses corpos não são usadas ataduras comuns, sua gaze é feita de rendas herdadas de suas bisavós; são "memórias de mulheres, o legado de um feminino sensível que se exprime no gosto pelos ornamentos e na tarefa particular de enfeitar seu corpo e sua casa, mas, também, a meu ver, o legado de um condicionamento ao feminino"³⁵⁷ (MÉNANT, N.). A ideia por trás dessa experiência corporal não se limita à produção de esculturas moldadas pelos corpos dessas mulheres, mas está intimamente ligada à própria vivência, a partir de uma dimensão, em certo sentido terapêutica, de "troca de pele". Dessa forma, essa carapaça, criada artificialmente pelos emplastos aplicados aos corpos nus, servem como uma metáfora da própria rigidez corporal [e emocional] das mulheres com as quais ela trabalha. Seus corpos se tornam instrumentos artísticos ao mesmo tempo em que a experiência artística os transforma. Suas peles são aguçadas pela sensibilização tátil durante as várias etapas do processo: retirar as roupas, deixar-se besuntar em óleo, receber as ataduras úmidas de gesso, aguardar imóveis a completa secagem do revestimento e descamar-se em liberdade. Ao retirar as cascas secas de gesso, o corpo fica desprotegido, sua fragilidade é exacerbada como em qualquer animal que tenha que passar pelo processo da muda. O rompimento e a liberação do antigo exoesqueleto descomprimem o corpo subjugado numa forma [e numa fôrma] que não mais lhe cabe. Crostas de passado em tecido rendado são expelidas, se descolam e se distanciam. O corpo desvelado e tenro reencontra uma suavidade até então reprimida. A perspectiva singular do ato artístico proposto por Nathalie Ménant traz para a sua [delas] obra uma espessura de reflexão singular, como se pudéssemos olhar "de fora"

(mover), portanto *mues* pode ser entendida também como "movidas". A exposição conjunta leva o nome de *Mues/Ecdysis*, sendo mais clara a tradução para o português, visto que ecdise é a troca de pele e penas dos animais.

³⁵⁵ Cidade da região central da França situada a duzentos e cinquenta quilômetros de Paris.

³⁵⁶ Fundada por Lucia Iraci [cabelereira e maquiadora com um longo percurso na fotografia de moda], a associação auxilia mulheres em situação desprivilegiada [desempregadas sem subsídios, mães solteiras, vítimas de violência familiar etc.] a recuperar sua autoestima através de uma reconciliação com sua própria imagem. Sítio virtual: josephinebeaute.fr

³⁵⁷ Original francês: "*Mémoire de femmes, legs sans doute d'un féminin sensible qui s'exprimait dans le goût des parents et dans la charge particulière d'agrémenter leur corps et leur maison, mais legs aussi à mes yeux d'un conditionnement au féminin*". Excerto extraído do sítio virtual da artista, disponível em <https://www.nathaliemenant.fr/>, último acesso em fevereiro de 2018.

para nossas próprias dores e dissabores através desses corpos suspensos em exposição [imagens pp. 307 e 309].



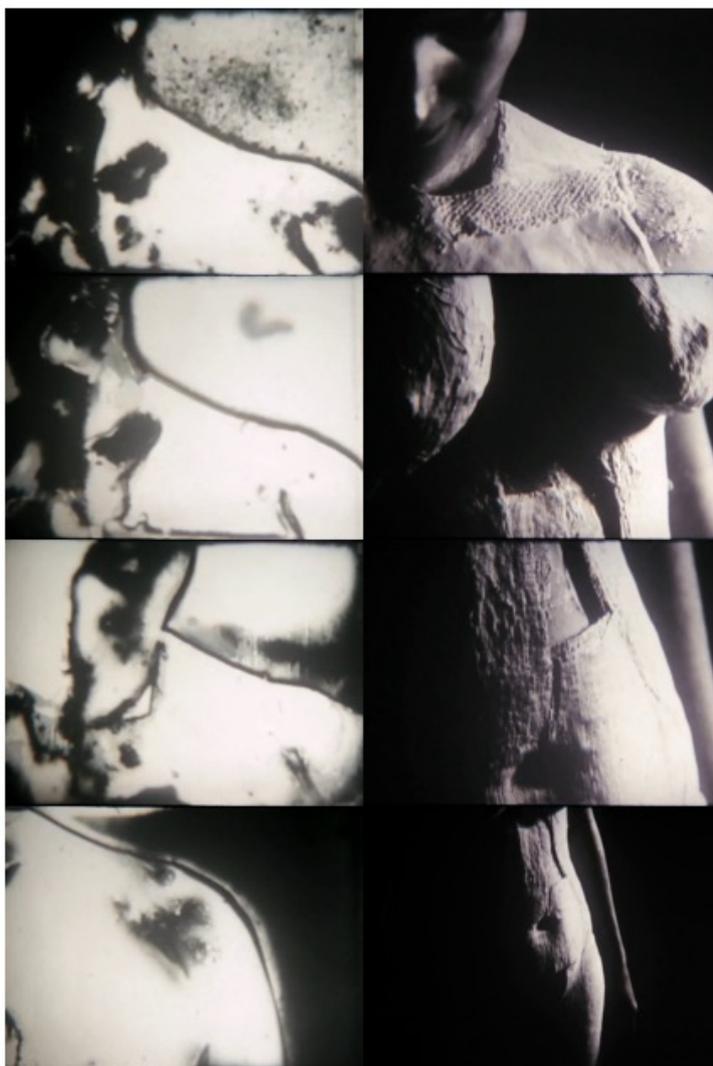
Mue(s) , Nathalie Ménant, 2015



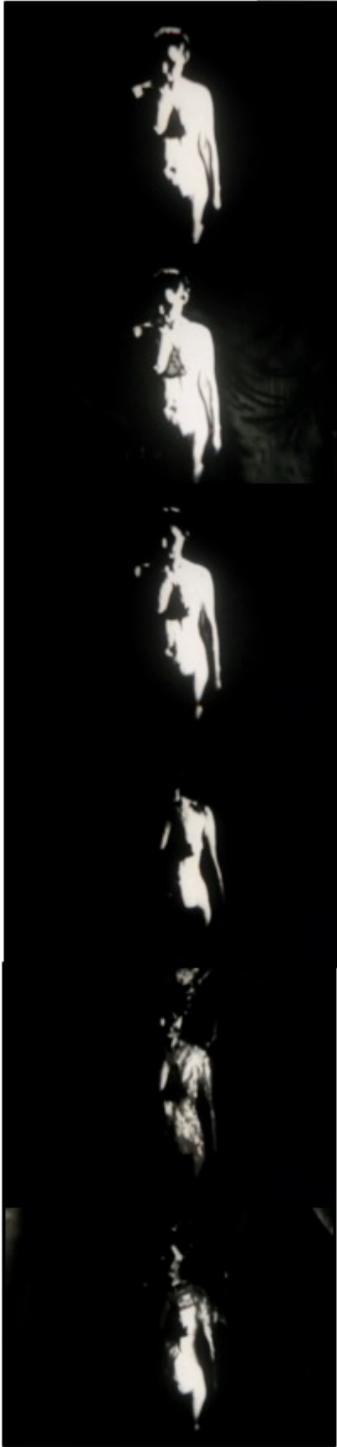


No entanto, a obra não pára³⁵⁸ por aí. Os gessos moldados em corpos, suspensos no ar, recebem projeções de imagens que foram captadas durante o processo de moldagem das esculturas ocas e que, agora, se transformam em telas, ou, melhor dizendo, em espelhos opacos de si mesmas. Os estratos de composição das duas obras [estatuária e cinematográfica] trazem uma constante resignificação de seus materiais, de seu desenrolar e de seus agentes. Nathalie Ménant chama sua irmã, Frédérique, não apenas para documentar a experiência, mas para criar, em filme, uma outra maneira de aproximação da vivência artística. Dessa parceria surgem os dois filmes, ambos filmados com película 16mm, em preto e branco e processados de forma artesanal pelo já mencionado laboratório compartilhado *l'Etna* e pelo Ateliê de cinema experimental *L'Abominable* [também em Paris]. É através da manipulação direta da película [por processos similares aos utilizados por Ubac na série *Penthesileia* e em *La Nébuleuse*] que Frédérique Ménant constrói uma leitura desses corpos para transformá-los em escultura fílmica [imagens pp. 311, 313 e 315]. Na escuridão de *Mue(s)*, vemos um recorte de dorso feminino em preto e branco. A imagem pulsa inquieta. A pele, mal percebida na penumbra, funde-se à emulsão fotográfica para, em alguns segundos, transformar-se numa ofuscante claridade dada por sua forma negativa. Um ventre [gestante] é lambuzado em óleo, seios são cobertos em renda embebida em gesso e, intercalando imagens positivas e negativas, as ataduras, ora negras ora alvas, vão recobrando pedaços de corpos femininos. Num jogo entre a imagem e seu avesso tonal, entre extremos de claros e escuros, uma segunda pele úmida e maleável veste essas mulheres. Corpos magros e carnudos, novos e velhos, entregues e ansiosos, respiram por debaixo dos emplastos que, aos poucos, vão secando. As estátuas vão sendo esculpidas e os corpos vivos que as preenchem começam a se descolar de sua clausura, separando-se de sua fôrma. A construção fílmica de Frédérique Ménant é montada por curtíssimos fragmentos feitos de recortes desses corpos cujas faces nunca são reveladas. A partir de certo momento, as imagens [positivas e negativas] vão se desfigurando como se suas moléculas entrassem em ebulição e começassem a se dissolver. As camadas do negativo [e das porções de cópia positiva], ao serem aquecidas, começam a se desprender umas das outras numa emulação química [e fílmica] do próprio processo de renovação vivido pelas atrizes durante a residência artística.

³⁵⁸ Um singelo protesto contra as arbitrariedades de uma reforma ortográfica, no mínimo, deficiente.



Esquisse (2015), Frédérique Ménant
fotogramas [próxima página]





La nebuleuse [40/50]
fotogramas *Esquisse*

Os dois filmes se valem das mesmas técnicas para modelar suas camadas. No entanto, *Esquisse* trabalha em uma chave abstrata bem mais intensa do que o já razoavelmente intangível *Mue(s)*. A renda incrustada no gesso se faz mais presente e os ataques químicos corroem as curvas femininas que são absorvidas pela luz [e também pela escuridão] para se tornarem apenas lembranças desnudas. Novamente temos o derretimento das peles do filme que cria uma espécie de redemoinho líquido em torno da mulher.³⁵⁹ Como o próprio nome diz, são esboços: quase-corpo, quase-mulher, quase-viva. E na iminência do vir a ser, sua semiforma é tragada para o interior gelatinoso das camadas suspensas em prata. Em alguns momentos dessa curta obra sentimos uma semelhança não apenas processual com *La Nébuleuse* de Ubac, mas uma descendência direta, quase genética, entre as feminilidades que bailam com as reviravoltas da matéria. Por se tratar de uma imagem em movimento, portanto formada por inúmeros fotogramas, não nos é possível apreender um único quadro estanque. *Esquisse* [e *Mue(s)* em menor magnitude] se esboça a cada milésimo de segundo e na perpetuidade do ciclo de extinção e criação lembramos das palavras de Agostinho que "é a própria mutabilidade das coisas que é suscetível de assumir todas as formas". A parceria entre as mulheres anônimas da casa Joséphine, Frédérique e Nathalie Ménant ultrapassa, desse modo, os desígnios plásticos da criação artística para com eles abrir [nos corpos de todas as pessoas envolvidas] novas possibilidades de recriação de suas próprias histórias.

Sarah Darmon e as irmãs Ménant nos mostram que a explicitação das camadas da matéria filmica faz com que o próprio cinema se dispa de sua couraça tradicional. A subversão da forma cinematográfica, através de nuances físico-químicas obtidas pela investigação destemida de seu substrato, coloca em evidência a maleabilidade criativa da emulsão fotográfica e seu paradoxal apelo indicial. Sublinha a potência sensorial do cinema ao expor sua familiar estranheza, sua ambiguidade. Corrompe os corpos filmados com sobreposições, solarizações, arranhões, distorções, corrosões, derretimentos, véus, decomposições. O corpo humano e o corpo filmico transformam-se em laboratório da matéria numa delicada liberação do vestígio. "A poética da matéria e a exploração sensorial dos elementos formam um dos capítulos mais belos da invenção cinematográfica" [...] "o cinema nos ensina ou nos lembra que a matéria é o tecido do mundo [...]. Descobrimos através do cinema quão profundamente a assinatura plástica do mundo [...] está inscrita em nós"³⁶⁰ (SIETY, 2017).

³⁵⁹ *Esquisse* trabalha com apenas uma atriz.

³⁶⁰ Original francês: "la poétique de la matière et l'exploration sensorielle des éléments forment l'un de plus beaux chapitres de l'invention cinématographique" [...] "Le cinéma nous apprend ou nous rappelle que la matière est l'étoffe du monde. Elle nous environne et elle est en nous, nous l'éprouvons par un contact extérieur par des

Conclusão

Como concluir pensamentos que se encontram no interior de um turbilhonante processo de concretização? Estamos caminhando há tanto tempo com eles que temos receio de abandonar o movimento das ideias [ou as piruetas das metáforas] que bailam por todo o nosso corpo e, com isso, deixá-los à deriva. Tudo ainda parece rodopiar ao redor [e por dentro] de nós. Quando começamos, tínhamos como norte pensar a fotografia cinematográfica sob um ponto de vista amplo. Não com ânsia por imensidades, mas pelo simples fato de não sermos capazes de olhar para a imagem do cinema sem suas inesgotáveis conexões. E, para nós, pensar a fotografia do cinema como um ser isolado, apartado de seu entorno, além de nos parecer uma tarefa impraticável, tal abordagem não nos seduz. Afora o seu vínculo evidente com todo e qualquer tipo de imagem cinematográfica [numa espécie de pertencimento, porque não dizer genealógico] a fotografia constitui-se a partir de inúmeros elementos que, em seu profuso conjunto, reúnem muitos campos do saber [e do criar]. Portanto, pensar a fotografia cinematográfica, para nós, seria buscar um modo de conjugar uma complexidade de itens aprofundando-nos, também, em seus elos. Na verdade, pareceu-nos mais promissor dedicar mais atenção às ligações do que aos fragmentos. Imaginamos, no início, que algumas questões de difícil acesso [como as possíveis in-visibilidades da imagem] poderiam ser abordadas a partir das imbricações dessas camadas, dessas porções de imagem que parecem nos tocar. E, se elas nos tocam, logo, podemos enxergá-las como seres dotados de corpo, de um corpo cuja organização pode tomar infinitas formas.

Para que pudéssemos elaborar tal pensamento, partimos do que considerávamos uma questão central, tanto para o cinema quanto para a sua fotografia: a câmera. E, tendo como perspectiva seu corpo, pudemos formular uma estratégia de abordagem cuja chave estaria em nos concentrar em dois momentos [que acontecem concomitantemente] do ato cinematográfico. Um que olharia para o lado externo da câmera [incluindo seu próprio corpo], e outro que penetraria seu interior. Deste modo pensamos as duas partes deste trabalho. A primeira dedicada ao movimento, ao gesto humano e técnico, à coordenação dos corpos e das máquinas em ação, aos mistérios da visibilidade e suas reverberações físicas, aos cruzamentos das várias maneiras de olhar e a constituição de um corpo-câmera recíproco e transindividual. Já a segunda porção de nossas páginas se dedicou à matéria filmica. Isto é, aos elementos com os quais a fotografia

sensations intérieures. Nous découvrons par le cinéma combien profondément la signature plastique du monde minéral, végétal et animal est inscrite en nous".

cinematográfica desenha suas formas, seus volumes e suas texturas e que constituem sua fisicalidade plástica.

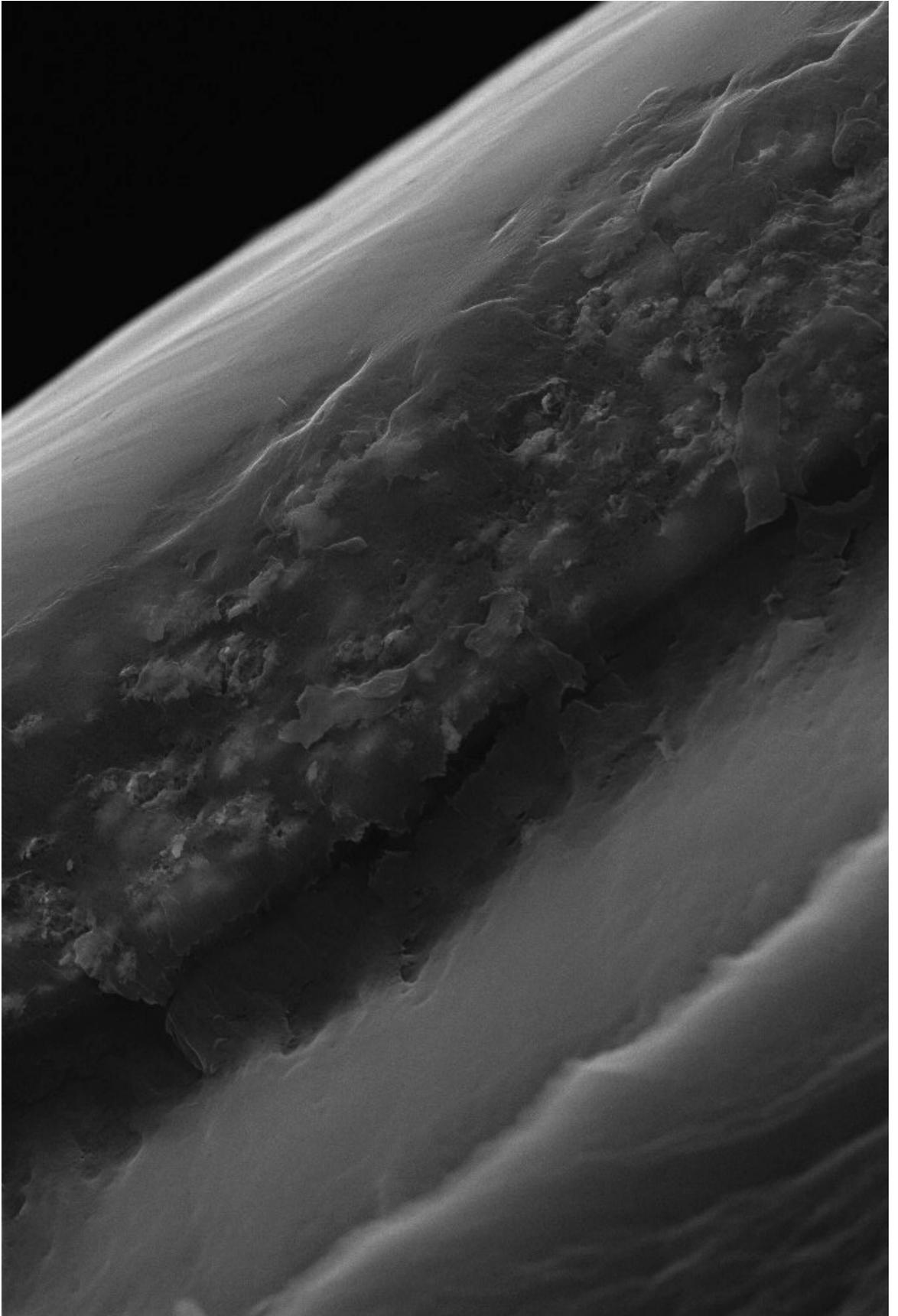
Apesar de termos como procedimento a divisão de nossa estrutura textual em dois momentos, não há como escapar da leitura [nem da escrita] de um sem o outro. A matéria se faz presente de forma viva e vibrante na chamada primeira parte, tanto quanto os corpos e as máquinas passeiam pela segunda. Ambas estão permeadas não apenas entre si, mas por questões inefáveis da ordem do movimento e do tempo, por conseguinte, do cinema.

Empenhamo-nos em nos distanciar de qualquer modo de pensamento que incentivasse interpretações rígidas de qualquer imagem ou qualquer retalho de filme. Avessos a classificações [ou "alérgicos ao conceito de definições" tal qual Bataille aos olhos de Rosalind Krauss] sentimos que por vezes delas não pudemos escapar. Todos carregamos as nossas próprias categorias sobre as coisas e os seres e, mesmo que tenhamos nos esforçado para delas fugir, sem dúvida entramos em outro nicho catalográfico: aquele em que as especificações de cada elemento são vistas também em relação aos seus pares, ao conjunto de seus pares e ao conjunto do conjunto de seus pares. Portanto, dentro do discernimento das limitações de nossos caminhos, multiplicamos as possibilidades de entrelaçamentos para, eventualmente, desenvolver uma certa autonomia no leitor. Não uma autonomia de leitura do texto, mas um modo diferenciado de olhar para o cinema [e sua imagem] tendo como bagagem um pensamento abrangente que, ao longo dessas páginas, foi costurado com o apoio de tantos pensadores e tantas imagens. Isto é, uma instrumentalização [por falta de palavra mais precisa] para a observação dos aspectos abstratos da imagem cinematográfica e sua íntima relação com sua própria corporalidade.

No interior desse mosaico, ou, melhor dizendo, desses mosaicos, alguns percursos se colocam de forma transversal. Tal é o caso da construção das gestualidades da câmera em relação às expressões e emoções humanas; a coordenação coletiva dos corpos e máquinas na composição do corpo fílmico; a riqueza de perspectivas entre a concepção e a materialização de uma obra; o trabalho sobre as estruturas da matéria como ferramenta de criação; a dissociação entre figura e imagem e a possibilidade de olhar para a forma como um ser fecundo de ideias (VALÉRY). Em alguns de nossos cruzamentos depositamos nossas estimas, pois as escolhas pelas obras [fílmicas, fotográficas etc.] que aqui se apresentam se fazem menos por necessidade de representar tal ou qual pensamento e mais como uma forma de pensar em si. O que queremos dizer com isso é que, talvez seja comum que o *corpus* de um trabalho seja eleito dentro de algumas características específicas que se encaixem com os propósitos do estudo

empreendido. Isso seria [e talvez seja] uma maneira razoável de se desenvolver um pensamento. No entanto, nossos trajetos não foram trilhados dessa forma. Para nós, é totalmente impossível distinguir quando um [obra] ou outro [pensamento] entrou na nossa cena textual; há uma retroalimentação constante entre os dois domínios que, em nosso entendimento, andam de mãos dadas [as mãos intercorporais de Merleau-Ponty]. Essa indissociabilidade é algo que nos é caro, pois suas partes são conjugadas pela nossa disposição pessoal a certas visualidades, a certos modos de escrever e pensar.

A partir dessa premissa, as ramificações que podem ser desenvolvidas não são passíveis de finalização, pois um fio puxa o outro que puxa o outro e, aos poucos, vamos tecendo mais e mais piruetas de ideias. Por mais que tenhamos nos debruçado com razoável atenção sobre alguns vieses, temos a nítida impressão [e desejo] de que não deveríamos parar, dado que em todo encontro com uma imagem do cinema há um universo a ser explorado e multiplicado. Imergir no mundo do cinema e suas imagens através dos olhares da fotografia é ingressar num movimento contínuo entre nossas experiências práticas e nossas investidas teóricas e, como se cada frase aqui escrita fosse um ligar e desligar de câmera, vamos filmando nossos pensamentos. E a cada novo plano um brilho na mente, uma conexão no corpo, um prazer em criar.



Bibliografia consultada

- ADAMS, A. *O negativo*. São Paulo: Senac, 2001.
- ADIKINS, T. "A Short List of Gilbert Simondon's Vocabulary". *Fractal Ontology*, novembro 2007.
- ADORNO, T.W. *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- AFRON, C. *Cinema and Sentiment*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- AGAMBEN, G. "Aby Warburg and the Nameless Science". In: _____ *Potentialities - Collected Essays in Philosophy*. Standford: Standford University Press, 1999. pp. 89-103.
- AGAMBEN, G. "Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir". *Flamenco, un arte popular moderno* [conferência]. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, de 29 de novembro a 03 de dezembro de 2004
- AGAMBEN, G. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Hedra, 2012.
- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. In: AGAMBEN, G. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGOSTINHO, D. H. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- ALEKAN, H. *Des lumières et des ombres*. Paris: Centre national des Lettres e Cinémathèque française, 1984?
- ALMENDROS, N. *Días de una cámara*. Barcelona: Barral - Seix, 1996.
- ALMENDROS, N. . Entrevista dada a Joaquín Soler Serrano para o programa *A fondo* da RTVE, 1978.
- ALTON, J. *Painting with light*. New York: The Macmillan Company, 2013.
- AMAO, D. *Eli Lotar et le mouvement des images*. Paris: Éditions Textuel, 2017.
- AMIEL, V. *Les corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- ANGELINO, L. "L'efficacité des gestes mis en images". *Bulletin d'analyse phénoménologique*, XII, n. 4, 2016. pp. 314-333.
- APARÍCIO, M.I. "As teses essenciais de Jean Epstein". *Artciencia.com*. n.18, Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem - Universidade Nova de Lisboa, 2010. pp. i-vii.
- ARONOVICH, R. *Expor uma história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.
- AUBERT, N. "Christian Dotremont – Raoul Ubac : la conquête du monde par l'image". *Textyles*, 30, 2007. pp. 13-30.
- AUHAGE, L. *Super8 Scope: Filmexperimente*. Hamburgo: Atoll Medien, 2010.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1993.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, J. *Matière d'images*. Paris: Éditions Images Modernes, 2005.
- AUMONT, J. *Matière d'images, redux*. Paris: Éditions de la Différence, 2009.
- AUMONT, J. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2012.
- AUMONT, J. "Cinégie ou la machine à re-monter le temps". In: _____ AUMONT, J. [org.] *Jean Epstein - cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque française, 1998a, pp. 87-108.
- AUMONT, J. [org.] *Jean Epstein - cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque française, 1998b.

- AZEMA, M. *La Préhistoire du cinéma: origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. Paris: Errance-Actes Sud, 2011.
- BÖSER, U. "Inscriptions of Light and the 'Calligraphy of Decay': Volatile Representation in Bill Morrison's Decasia". In: GRAF, A.; SHEUNEMANN, D. *Avant-Garde Film*. Amsterdam: Rodopi, 2007. pp. 307-320.
- BÉDARD, P.; GOWANLOCK, J.; STOJANOV, T. "Introduction to Cinema and Technologies of Movement". *Synoptique*, Montréal, 5, n. 2, inverno 2017.
- BALÁZS, B. *Theory of film - Character and Growth of a New Art*. Londres: Dennis Dobson Ltd, 1952.
- BAQUÉ, D. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Editions du Regard, 1998.
- BARTHÉLÉMY, J.-H. "Fifty Key Terms in the Works of Gilbert Simondon". In: SIMONDON, G. *Being and Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- BATAILLE, G. "Informe". *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, 7, dezembro 1929. p. 382.
- BATESON, G. *A Sacred Unity: further steps to an ecology of mind*. Nova Iorque: Cornelia & Michael Bessie Books, 1991.
- BATESON, G. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BATESON, G. *Mind and Nature: a necessary unity*. Cresskill: Hampton Press, Inc, 2002.
- BAUDRY, J.-L. *L'effet cinéma*. Paris: Albatros, 1978.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BECKER, C. "Aby Warburg's Pathosformel As Methodological Paradigm". *Journal of Art Historiography*, 9, dezembro 2013.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BELLOUR, R. *Le corps du cinéma: hypnozes, émotions, animalité*. Paris: P.O.L., 2009.
- BELLOUR, R. *La Querelle des dispositifs: cinéma - installations, expositions*. Paris: P.O.L., 2012.
- BENJAMIN, W. *The Arcade Project*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BERGMAN, I. *Lanterna mágica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, H. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. *L'âme et le corps*. Paris: Presses Universitaires de France, 2017.
- BEZERRA, J. *A vida lá fora: o cinema de Jean Renoir*. Rio de Janeiro: CCBB, 2017.
- BORDWELL, D. "Camera Movement and Cinematic Space". *Ciné-Tracts: A Journal of Film, Communications and Politics*, Montréal, v. I, n. 2, pp. 19-25, verão 1977.
- BOYER, E. "Les gestes au cinéma". *L'art du cinéma*, n. 10, março 1996.
- BRAKHAGE, S. *Scrapbook: Collected writings*. Nova York: Documentext, 1982.
- BRAKHAGE, S. "Metáforas da Visão". In: XAVIER, I. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. pp. 341-352.
- BRANDSTETTER, G. *Poetics of Dance: Body, Image and Space in the Historical Avant-Gardes*. Nova York: Oxford University Press, 2015.

- BRAUN, M. *Eadweard Muybridge*. Londres: Reaktion Books, 2004.
- BRENEZ, N. *De la figure generale et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Paris, Bruxelles: De Boeck & Lacier, 1998.
- BRESLIN, A.; MONTWILL, A. *Let there be light - the story of light from atoms to galaxies*. Dublin: Imperial College Press, 2013.
- BRETON, A. "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste". *Minotaure - revue artistique et littéraire*, pp. 12-13, maio 1939.
- BURCH, N. *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BURNETT, R. *How Images Think*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- CARLSON, S.; CARLSON, V. *The Professional Cameraman's Handbook*. Waltham: Focal Press, 1993.
- CARRINGER, R. L. "Orson Welles and Gregg Toland: Their Collaboration on Citizen Kane". *Critical Inquiry*, Chicago, 8, n. 4, verão 1982.
- CHATEAU, J.-Y. *Le vocabulaire de Simondon*. Paris: Ellipses, 2008.
- CHAUÍ, M. *Espinosa uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Editora Moderna, 2001.
- CLARK, K. *Another Part of the Wood - a Self-Portrait*. Londres: Harper & Row, 1975.
- COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Parrhesia, 2013.
- COSTA, A. R.; MENDES, M. A. "Além do acaso estúpido da química: o informe como manipulação do tempo em Decasia: the state of decay, de Bill Morrison". *Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, 5, n. 1, janeiro-julho 2016. pp. 259-277.
- COTTEGNIES, L. "Codifying the Passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun's scheme and its influence in France and in England". *Etudes Epistémè*, 1, Paris, 2002. pp. 141-158.
- COUTARD, R. "50 years of Breathless: Raoul Coutard interview". *The telegraph*, junho 2010.
- COUTARD, R. "Light of day: Raoul Coutard on shooting film for Jean-Luc Godard". *Sight and Sound*, novembro 2016.
- CRAWFORD, W. *The Keepers of Light*. Dobbs Ferry: Morgan and Morgan Inc., 1979.
- CUPANI, A. *Filosofia da tecnologia*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- DAMME, C. V. *Lumière Actrice*. Paris: FEMIS - Fondation Europeenne des metiers de l'image et du son, 1987.
- DARWIN, C. *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*. Londres, 1872.
- DAWKINS, R. *Unweaving the Rainbow*. Londres: Penguin Books, 1998.
- DELAPORTE, F. "Duchenne, Darwin et la mimique". In: MATHON, C. *Duchenne de Boulogne*. Paris: École nationale supérieure des Beaux Arts, 1999. pp. 79-85.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, v. 1, 2004.
- DELLUC, L. *Écrits cinématographiques I - Le cinéma et les cinéastes*. Paris: Cinémathèque française, 1985.
- DELPEUX, S. *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris: Éditions Textuel, 2010.
- DENSON, S.; NEYDA, J. [org.] *Post Cinema - Theorizing 21st Century Film*. Brighton: Reframe Books, 2016.
- DESCARTES, R. *Les Passions de l'âme*. Paris: Henry Legras, 1649.
- DESCARTES, R. *As paixões da alma*. São Paulo: Abril, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Éditions Macula, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe - ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Gestes d'air et de pierre*. Paris: Les éditions de minuit, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia ootográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015c.
- DIDI-HUBERMAN, G.; MANNONI, L. *Mouvements de l'air - Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004.
- DROUIN, E. E. P. Y. "Unique drawings by Duchenne de Boulogne". *The Lancet Neurology*, 12, n. 4, abril 2013. pp. 330-331.
- DUCHENNE, G.-B. *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de la expression des passions*. Paris: Renouard, 1862.
- DUPOND, P. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses, 2007.
- DUPOND, P. *Vocabulário Merleau-Ponty*. São Pauo: WMF Martins Fontes, 2010.
- EINSTEIN, A. *Albert Einstein: The world as I see it*. 1949.
- ELSAESSER, T.; HAGENER, M. *Le cinéma et les sens*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2011.
- EPSTEIN, J. *Bonjour Cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.
- EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma - tome 1*. Paris: Éditions Seghers/Cinéma club, 1974a.
- EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma - tome 2*. Paris: Éditions Seghers/Cinéma club, 1974b.
- EPSTEIN, J. *La inteligencia de una máquina - una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus, 2015. [1960, edição anterior pela Ediciones Nueva Visión].
- EPSTEIN, J. "O cinematógrafo visto do Etna". In: *Catálogo Forumdoc 2011*. Tradução de Mateus Araújo e Íris Araújo. Belo Horizonte, 2011, pp. 361-370.
- FABRIS, A. "Reinvidicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia". *ARS*, São Paulo, 1, n.1, 2003. pp. 58-64.
- FABRIS, A. "A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo". *ARS*, São Paulo, 2, n. 4, 2004. pp. 50-77.
- FARADAY, M. *A história química de uma vela e As forças da matéria*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- FARMER, R. "Great Directors: Jean Epstein". *Senses of Cinema*, n. 57, dezembro 2010.
- FAURE, É. "De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)". In: PLON, L. *Fonction du cinéma*. Paris: Éditions d'Histoire et d'Art, 1953. pp. 21-45.
- FLUSSER, V. "Geste et sentimentalité". *arTitudes international*, pp. 25-27, outubro-dezembro 1975.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, V. *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt: Bollmann/Fischer Taschenbuch, 1991-1994.
- FLUSSER, V. "Gesto y acordamiento". In: _____ *Los gestos - fenomenología y comunicación*. Barcelona: editorial Helder, 1994. pp. 7-17.

- FLUSSER, V. *Les Gestes*. Bruxelas: Al Dante, 2014a.
- FLUSSER, V. *Gestures*. Minnesota: Minneapolis University of Minnesota Press, 2014b.
- FLUSSER, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014c.
- GAME, JÉRÔME. *Images des corps/corps des images au cinéma*. Lyon: Ens éditions, 2010.
- GAUDREAU, A. L. M. *Techniques et technologies du cinéma - modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2015.
- GIL, J. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio D'água, 2005.
- GINZBURG, C. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método". In: _____ *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOLDBERG, VICKY. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Nova York: Simon and Schuster, 1981.
- GOMBRICH, E. *Aby Warburg, an Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970.
- GOODRIDGE, M.; GRIERSON, T. *Cinematography*. Londres: Ilex Press, 2012.
- GOODRIDGE, M.; GRIERSON, T. *Lumière: les secrets de les grands directeurs de la photo*. Paris: Dunod, 2016.
- GOPNIK, A. "In the Memory Ward - The Warburg is Britain's most eccentric and original library. Can it survive?" *The New Yorker*, 16 março 2015.
- GRANGER, P. M. Paris: Éd. V. M. *L'optique dans l'audiovisuel*, 1986.
- GROSS, D. M. *The Secret History of Emotion From Aristotle's « Rhetoric » to Modern Brain Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUNNING, T.; PRODGER, P. *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HANNAVY, JONH. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Londres: Routledge, 2013.
- HOLBEN, J. "Lords of Illusion". *American Cinematographer*, 87, n. 11, 11 novembro 2006.
- ILIADIS, A. "Gilbert Simondon and the Philosophy of Information: An Interview with Jean-Hugues Barthélémy". *Journal of French and Francophone Philosophy - Revue de la philosophie française et de langue française*, XXIII, n. 1, 2015. pp. 102-112.
- KEATS, J. *Lamia*. 2014.
- KELEMEN, F. "The Thinking Image: Fred Kelemen on Béla Tarr and The Turin Horse". *Cinema Scope*, 46, 2011.
- KELLER, Sarah; PAUL, Jason [org.]. *Jean Epstein - critical essays and new translations*. Amsterdam University Press, 2012.
- KLEIST, H. V. *Pentesileia*. Porto: Porto Ed., 2003.
- KRAUSS, R. "Corpus Delicti". *October*, Cambridge, 33, verão 1985. pp. 31-72.
- KRAUSS, R. "'Informe' without Conclusion". *October*, Cambridge, 78, outono 1996. pp. 89-105.
- LÉGLISE, P. *Une oeuvre de pré-cinéma, l'Énéide: essai d'analyse filmique du premier chant*. Paris: Nouvelles Éditions Debresse, 1958.
- LANDES, D. A. *The Merleau-Ponty Dictionary*. Nova York: Boomsbury Publishing, 2013. e-book.

- LANGFORD, M. *Fotografia básica*. Lisboa: Dinalivro, 1986.
- LANGFORD, M. *Fotografia avançada*. Porto Alegre: Artmed - Grupo A, 2012.
- LE BRUN, C. *Expressions des passions de l'âme représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*. Paris: Academia real de pintura e escultura, 1727.
- LE BRUN, C. *L'Expression des Passions e Autres Conférences, Correspondance*. Paris: Dédale Maisonneuve et Larose, 1994.
- LEBLANC, G. "La poétique episteinienne". In: AUMONT, J. *Jean Epstein - cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinématèque française, 1998. pp. 25-38.
- LEIRIS, M. *Glossaire j'y serre mes gloses*. Paris: Gallimard, 2004.
- LEMAGNY, J.-C. *La matière, l'ombre, la fiction*. Paris: Nathan / Bibliothèque nationale de France, 1994.
- LEMAGNY, J.-C. *Silence de la photographie*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- LEVINSON, A. I. *Paul Valéry: philosophe de la danse*. Paris: La tour d'ivoire, 1927.
- LISPECTOR, C. "A partida do trem". In: _____ *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISTA, G. *Cinéma et photographie futuristes*. Milão: Skira, 2008.
- LOISELEUX, J. *La lumière en cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.
- LONDE, A. *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*. Paris: Gauthier Villars et fils, 1893.
- LUMIÈRE, A. E. L. "Le cinématographe". *La revue du siècle*, 120, maio-junho 1897.
- MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora, 1997a.
- MACHADO, A. "Repensando Flusser e as imagens técnicas". *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997b.
- MACLEAN, R. "Darwin Expressions review", University of Glasgow, novembro 2009.
- MANKIEWICZ, H. J.; WELLES, O. "Citizen Kane (1941): final script". *Screenplays for you*, 1941.
- MARCONDES FILHO, C. *Merleau-Ponty Roteiro - material de apoio às aulas*. São Paulo, 2014.
- MAREY, E.-J. *Le mouvement*. Paris: G.Masson, 1894.
- MASSUMI, B. *Parables for the virtual - movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- MASSUMI, B. "'Technical Mentality' Revisited: Brian Massumi on Gilbert Simondon". *Parrhesia: a Journal of Critical Philosophy*, 7, 2009. pp. 36-45.
- MATHON, C. "Duchenne de Boulogne, photographe malgré lui?". In: MATHON, C. *Duchenne de la Bourgogne*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999b. pp. 11-25.
- MATHON, C. [org.] *Duchenne de Boulogne*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999a.
- MATOS, M. I. S. D. "Espelhos da alma: fisionomia, emoções e sensibilidades". *Revista Brasileira de História das Religiões*, ano V, n. 14, setembro 2012.
- MERLEAU-PONTY. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- MERLEAU-PONTY. *Phenomenology of Perception*. Nova York: Routledge, 2014.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non sense*. Paris: Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2002a.
- MERLEAU-PONTY, M. *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press, 2002b.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le cinéma et la nouvelle psychologie - dossier*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MICHALS, D. *Real Dreams: Photostories by Duane Michals*. Danbury, New Hampshire: Addison House, 1976.
- MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MIRANDA, C. E. A. "A fisiognoma de Charles Le Brun - a educação da face e a educação do olhar". *Pro-posições*, Campinas, 5, n. 2 (47), maio/agosto 2005. pp. 15-35.
- MIRAUCOURT, J. "Michel Leiris et les revues modernistes : surréalisme, ethnographie et politique". *Revue modernistes, revues engagées*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 185-196.
- MOHOLY-NAGY, L. *Peinture, photographie, film*. Paris: Gallimard, 2014.
- MONTAGU, J. *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence Sur L'expression Générale Et Particulière*. Yale: Yale University Press, 1994.
- MULVEY, L. "Cinematic gesture: The ghost in the machine". *Journal for Cultural Research*, 19, n. 1, 23 junho 2014. pp. 06-14.
- MUSA, J. L.; PEREIRA, R. G. *Interpretação da luz: o controle de tons na fotografia preto-e-branco*. São Paulo: Olhar Impresso, 1994.
- NYKVIST, S. "From Tarkovski to Woody Allen". In: NYKVIST, S.; FORSLUND, B. *Vördnad för ljuset [In Reverence of Light]*. Albert Bonniers, 1997. pp. 181-188.
- OMAR, A. "Foto-Gnose". In: _____ *A antropologia da face gloriosa*. Cosac Naify, 1997.
- PAÏNI, D. *Le cinéma, un art plastique*. Liège: Yellow now/Morceaux choisis, 2013.
- PAVIS, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- PETRIC, V. Dziga "Vertov as Theorist". *Cinema Journal*, 18, n. 1, 1978. pp. 29-44.
- PETRIC, V. "The Vertov Dilemma: Film-Eye vs. Film-Truth". *Spectator*, 12, n. 1, outono 1991. pp. 06-17.
- PIMENTEL, B. A. F. *Paul Valéry: estudos filosóficos*. [tese]. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- PRODGER, P. *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- PUDOVKIN, V. I. *Film technique and film acting*. Nova York: Grove Press, 1978.
- RAMOS, F. "Mas afinal, o que sobrou do cinema?: a querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim". *Galáxia*, São Paulo, 32, 2016. pp. 38-51.

- RAMPLEY, M. "Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy". *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4, outubro-dezembro, 2001.
- RANCIÈRE, J. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RECLUS, E. "Élisée Reclus: educação e natureza" In: CODELLO, F. *A Boa Educação, experiências libertárias e teorias anarquistas na Europa de Godwin a Neill*. São Paulo: ed. Imaginário, v. I, 2007.
- REINALDO, G. "A paixão segundo A. W. - notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg". *Compós*, 18, n. 3, 2015.
- REJLANDER, O. G. "An Apology for Art-Photography". In: GOLDBERG, V. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: UNM Press, 1981.
- RENAIS, A. "The Elegance of Sasha Vierny". *Criterion*, junho, 2009.
- RENARD, THIERRY; VIEL, SONIA ET ALL. *Kinetica - Lieux d'expérimentations cinématographiques en Europe*. Vénissieux: La passe du vent, 2011.
- RENOIR, J. *Escritos sobre cinema 1926-1971*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- REVAULT D'ALLONNES, F. *La lumière au cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- REY, NICOLAS; DERAÏN, MARTINE. *Digital(e) - l'argentique à l'heure du numérique*. Paris: L'Abominable; Filme flamme; éditions Commune, 2013?.
- ROCHE, D. *La disparition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- ROUCH, J. "On the vicissitudes of the Self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer". In: FELD S. *Ciné-Ethnography. Jean 126 Rouch*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003a. pp. 87-101.
- ROUCH, J. "The camera and man". In: FELD, S. *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003b, pp. 29-46.
- ROUCH, J.; BRAULT, M. *Techniques corporelles du tournage a la main*. Nanterre: Université Paris X - Nanterre, 1980.
- ROUCH, J.; YAKIR, D. "Cine-Trance: the vision of Jean Rouch". *Film Quaterly*, Oakland, XXI, n. n. 3, primavera 1978.
- ROUSSELOT, P. *La sagesse du Chef opérateur*. Paris: Editions Jean-Claude Béhar, 2013.
- ROY, P. "Le geste". *Appareil*, n.8, 02 novembro 2011.
- SAMAIN, E. [org.]. *Como Pensam as Imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- SAMAIN, E. "Por uma antropologia da comunicação: Gregory Bateson". In: Anais do 28º Encontro da Associação nacional de pós-graduação e pesquisa em Ciências Sociais. Caxambu: ANPOCS, 2004.
- SAMAIN, E. "As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte". *Poiésis*, n.17, Rio de Janeiro: UFF, julho 2011, pp. 29-51.
- SANTOS, M. "Modo de produção técnico-científico e diferenciação espacial". *Território*, São Paulo, ano IV, n. 6, janeiro/junho 1999, pp. 05-20.
- SCANSANI, A.C. *Dois ou um: um ensaio cinematográfico sobre as conexões recíprocas do entorno da lagoa do Macacu em Garopaba, Santa Catarina [dissertação]*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- SCANSANI, A.C. "Eu fiz parte desse território filmando". In: *Catálogo Forumdoc 2013*. Belo Horizonte, 2013, pp. 133-134.

- SCANSANI, A. C. "A dança dos fotogramas: o corpo da imagem em Decasia". *Imagofagia*, Buenos Aires: Asaeca, n. 14, outubro 2016.
- SCHAEFER, D.; SALVATO, L. *Masters of light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- SCHAEFFER, J.-M. *A Imagem Precária*. Campinas: Editora Papirus, 1996.
- SCHAEFFER, J.-M. "La chair est image". In: _____ *Qu'este-ce qu'un corps?* Paris: Musée Quai Branly/Flammarion, 2006a, pp. 58-81.
- SCHAEFFER, J.-M. "Le corps est image". *Image & Narrative*, n.15, novembro 2006b.
- SCHEFER, J. L. *Du monde du mouvement des images*. Paris: Édition de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1997.
- SCHEFER, J. L. *Cinématographies: objets périphériques et mouvements annexes*. Paris: P.O.L., 1998.
- SCHEFER, J. L. *Images mobiles*. Paris: P.O.L., 1999.
- SCHISLER, M. W. L. *Revelação em Preto e Branco: a imagem com qualidade*. São Paulo: Martins Fontes/Editora SENAC, 1995.
- SCHNITZLER, A. *Breve romance de sonho*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- SCHONIG, J. "Seeing Aspects of the Moving Camera: On the Twofoldness of the Mobile Frame". *Synoptique*, Montréal, Vol. 5, n. 2, inverno 2017, pp. 58-78.
- SCHWAB, P.-A. *Henri Alekan: L'enfant des lumières*. Paris: Hermann, 2012.
- SCHWARTZ, E. "L'Expression de passions: Duchenne de Boulogne, héritier de la doctrine académique". In: MATHON, C. *Duchenne de Boulogne*. Paris: École nationale supérieur des Beaux Arts, 1999.
- SEMON, Richard. *The Mneme*. Nova York: The Macmillan Company, 1921.
- SEVERI, C. "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie - De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire". *L'Homme*, Paris, n. 165, janeiro 2003. pp. 77-128.
- SHAVIRO, S. *Post Cinematic Affect*. Washington: O-Books, 2010.
- SHAVIRO, S. *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- SHAVIRO, S. *Without criteria - Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics*. Cambridge: The MIT Press, 2012.
- SHAVIRO, S. *O corpo cinemático*. São Paulo: Paulus editora, 2015.
- SICARD, M. "Duchenne de Boulogne, médecin-photographe (1806 – 1875)". In: CHAZAL, G. [org.] *Valeurs des sciences*. Dijon: Université de Dijon, 2008.
- SIETY, E. *Fictions d'images: essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.
- SIETY, E. *De la matière*. Sessão apresentada por Emmanuel Siety em 3 de abril de 2017, L'Espace en cours, organização Braquage, 2017.
- SILVA, C. V. D. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- SIMONDON, G. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses universitaires de France, 1964.
- SIMONDON, G. *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Ontario: University of Western Ontario, 1980.
- SIMONDON, G. *Du mode d'existence de objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.
- SIMONDON, G. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

- SIMONDON, G. *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- SIMONDON, G. *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- SIMONDON, G. *Sur la technique*. Paris: Press Universitaires de France, 2014.
- SIMÕES, T.C.A. *Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923*, [dissertação], Programa em História Social da Cultura, PUC - Rio, 2010.
- SLOCK, K. *Corps et machine: cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*. Paris: Éditions mimésis/Images, médiums, 2016.
- SLOVIN, F. C. *Obsessed by Art: Aby Warburg His Life and His Legacy*. Bloomington: Xlibris Corporation.
- SOBCHACK, V. *The addresses of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- SOBCHACK, V. *Carnal Thoughts*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- SONTAG, S. *Against Interpretation*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- SONTAG, S. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.
- STEWART, G. *Between Film and Screen: modernism's photo synthesis*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- TAMM, M. *After-life of events: Perspectives on Mnemohistory*. Londres: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2015.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- THOUVENEL, É. "Jean Epstein et le "temps des instruments"- Microscopie, télescopie, kaléidoscopie". In: GAUDREAU, A.; LEFEBVRE, M. [org.] *Techniques et technologies du cinéma: modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2015, pp. 81-92.
- TOLAND, G. "Realism for Citizen Kane". *American Cinematographer*, fevereiro 1941, pp. 04-55 e 80. [Republicada em abril 1975, vol. 56, n. 4]
- TOURETTE, G. G. D. L. "L'Attitude et la marche dans l'hémiplégie hystérique". *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1888, pp. 01-12.
- TRACHTENBERG, A. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- TRACHTENBERG, A. *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa : Orfeu Negro, 2013.
- TRIGO, T. *Equipamento fotográfico: teoria e prática*. São Paulo: SENAC, 2005.
- TUCHERMAN, I. "Do modo de existência do universo maquínico". In: Anais do 27º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre: Intercom, 2004.
- ULM, H.; MARTONI, A. "O Gesto de Ouvir Música em Vilém Flusser: tecnologias de áudio e os rituais da percepção". *ECO Pós*, 19, n. 1, 2016. pp. 170-189. Dossiê Flusser.
- URLUS, E. *Re: inventing the pioneers: film experiments on handmade silver gelatin emulsion and color methods*. Roterdã, 2013.
- VALÉRY, P. "L'âme et la danse". *La revue musicale* [número especial: *Le Ballet au XIX^e siècle*], Paris: Nouvelle revue française, dezembro 1921. [republicada em *Œuvres*, t. II, Paris: Gallimard, 1960, pp. 148-176].
- VALÉRY, P. *Eupalinos - L'âme et la danse - Dialogue de l'arbre*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- VALÉRY, P. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VALÉRY, P. *Philosophie de la danse*. Paris: Éditions Allia, 2015.

- VARGAS, M. S. "Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin". *Veritas*, n. 38, dezembro 2017, pp. 35-50.
- VIDAL, S. P. "Rethinking the Warburgian tradition in the 21st century". *Journal of Art Historiography*, n. 1, dezembro 2009.
- WACHTEL, E. "The First Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art". *Leonardo*, São Francisco, vol. 26, n. 2, 1993.
- WALUSINSKI, O. "Albert Londe (1858-1917) - Photographe à la Salpêtrière à l'époque de Jean-Martin Charcot". *Le bâillement*, 2018.
- WARBURG. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, A. "From the Arsenal to the Laboratory (1928) by Aby Warburg". *West 86th*, 9, n. 1, 14 março 2012.
- WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARE, M. A "Bridge for Two Cultures". *Inscape*, n.5, 1993.
- WARREN, L. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Londres - Nova York: Routledge, v. 3, 2006.
- WEIGEL, S. "Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy: The system figuré in Warburg's Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopaedic knowledge". *Images Re-vues Histoire: anthropologie et théorie de l'art*, n. 4, 2013.
- WERTHEIMER, M. "Experimental Studies on Seeing of Motion". In: _____ *On Perceived Motion and Figural Organization*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- XAVIER, I. *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.