

o cinema e a linguagem fotográfica



Fernando Braune

o cinema e a linguagem fotográfica



Ibis Libris

Copyright © 2011 Fernando Braune

Editores: **Thereza Christina Rocque da Motta** e **João José de Melo Franco**

Edição de texto: **Lucia Koury**

Revisão: **Graça Ramos**

Capa e projeto gráfico: **Alexandre Brum**

1ª edição em maio de 2011

Braune, Fernando.

O cinema e a linguagem fotográfica | Fernando Braune. – Rio de Janeiro:
Ibis Libris, 2011.

110p., 21cm.

ISBN 978-85-7823-078-4

Impresso no Brasil

2011

Todos os direitos reservados ao autor

E-mail do autor: fernando.braune@veirano.com.br

Ibis Libris

Av. N. S. Copacabana, 897 | sala 803

Copacabana | 22060-001 | Rio de Janeiro | RJ

Tel.: (21) 3546-1007

www.ibislibris.net

ibislibris@ibislibris.com.br

Associada à LIBRE.

www.libre.org.br

Para minha mãe, *Sandra Braune*

Agradeço a generosidade de
Adriana Bittencourt Guedes





INTRODUÇÃO	11
O MOVIMENTO	13
Peter Greenaway	17
A IMAGEM SOLTA E A IMAGEM CINEMATOGRAFICA	21
Robert Bresson	25
Yasugiro Ozu	26
FRAGMENTAÇÃO E AUSÊNCIA EM FOTOGRAFIA – PERDA EM CINEMA	29
MEMÓRIA FOTOGRÁFICA E MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA	33
Memória em Marcelo Masagão	33
Memória em Alain Resnais	34
MONTAGENS	41
As montagens em Sergei Eisenstein	42
As montagens em Jean-Luc Godard, Peter Greenaway	45
O ESPAÇO OFF	49
A CONDIÇÃO SOCIAL	55
O TEMPO	59
A temporalidade em Sergei Eisenstein	60
O tempo de Abbas Kiarostami	62
O TREMIDO	67
A VERTENTE SONORA	73
VIDA (CINEMATOGRAFICA), MORTE (FOTOGRAFICA)	79
O CINEMA NOVO	85
Krzysztof Kieslowski	94
Pedro Almodóvar	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107



NOTA DO AUTOR

As imagens usadas neste livro foram fotografadas de filmes, alguns dos quais estão citados aqui. As imagens foram impressas em preto e branco, em papel cartão, trabalhadas à mão com lápis pastel seco e tinta acrílica, sendo, em seguida digitalizadas e reforçadas em computador. Finalizadas, as imagens foram impressas em telas de lona, onde uma série de elementos, relacionados de alguma forma à transmissão de energia (capacitores, resistores, diodos, metais) foram bordados sobre as telas, alinhavados pela paixão desmedida da cor vermelha, em equilíbrio com o violeta.



INTRODUÇÃO

“Deus e o diabo na terra do sol” (Glauber Rocha) foi, sem dúvida, um filme que muito me impressionou. Após assisti-lo algumas vezes, resolvi fotografá-lo. Em meio às sessões fotográficas, me dei conta de que estava fotografando o fotografado, pois que cinema é fotografia. Mais do que ratificar o gesto do cineasta, eu estava a desdobrá-lo, propondo uma releitura de sua narrativa. O ato de recortar algo do filme em forma de imagens fixas já implicava, não apenas em uma alteração no “objeto fílmico”, mas, sobretudo, em uma insubordinação à característica fundamental do cinema, que é o movimento.

Assim nascia este ensaio, em meio a indagações e elucubrações que me levaram a surpreendentes constatações de imbricação entre as linguagens fotográfica e cinematográfica.

A sucessão das imagens cinematográficas alterou para sempre a postura do nosso olhar, pois, mesmo diante de imagens fixas, passamos a ser ainda mais estimulados ao deslocamento. Isso porque o deslocamento já é algo pressuposto ao espectador de fotografia. Afinal, o fato de a fotografia lidar com cada imagem separadamente e não com a relação entre as imagens, conforme o fluxo cinematográfico, acaba exigindo de seus espectadores a dinâmica de percorrer a imagem, levando, assim, ao acionamento do mecanismo de memória da acumulação do passado no presente, em contrapartida à memória ágil, de imediata articulação entre as imagens cinematográficas. Desdobra-se também daí a temporalidade, inerente à narrativa do cinema, enquanto a fotografia se desenrola espacialmente, onde cada imagem fotografada é deslocada a outro espaço, sofrendo a sua total descontextualização.

Já o ritual cinematográfico, permeado pelo constante movimento, fortifica seu profundo índice com a dinâmica da realidade da vida, enquanto a fixidez fotográfica aponta para o congelamento mortuário. Fisicamente, esse estatuto só é quebrado diante do tremido na imagem fotográfica, quando a fotografia tangencia o movimento fílmico.

As montagens, os espaços *off*, as condições sociais, dentre tantos outros, são pontos de contato e de ressonância entre as linguagens fotográfica e cinematográfica, com os quais me deparei.

No entanto, a despeito de qualquer articulação que possa existir entre a fotografia e o cinema, cada uma das duas linguagens preserva a sua integridade e autonomia, buscando, dentro de seus próprios axiomas, o ferramental necessário para a comunicação com o espectador.

O MOVIMENTO

Muitas têm sido as investigações a respeito da relação entre as linguagens artísticas e aqui venho propor algumas deambulações focadas na relação entre as linguagens fotográfica e cinematográfica, tendo como ponto de partida a questão do “movimento”.

Achei que seria interessante iniciar as reflexões pelo “movimento”, pois foi esta a questão colocada pelo cinema e que, desde então, nunca mais passamos a olhar as imagens da mesma forma, a não ser, tendo, pelo menos como pano de fundo, o imaginário do movimento na imagem. Foi o cinema que nos introduziu na relação tempo/espço da imagem, que nos incitou, via montagens, a pensarmos a respeito das relações diretas entre imagens sucessivas, que nos projetou em relação ao deslocamento do olhar.

Embora tivesse sua gênese ligada à fotografia, por lançar mão de fotogramas, que nos ilude em relação ao movimento, o cinema experimentou por um longo período de tempo sua solidão, vivendo meio que isolado das outras atividades artísticas, permanecendo confinado em isoladas salas, vivenciando relações sociais diferenciadas das outras práticas artísticas.

Não tardou a acontecer, no entanto, a quebra desse estatuto. Foi quando os museus passaram a incorporar o cinema em seus espaços, realizando sucessivas mostras de filmes relacionadas às exposições em curso (MoMA, Georges Pompidou, Louvre, entre vários outros). A relação extrapolou o nível institucional, desdobrando-se na imbricação entre as linguagens, onde filmes, fotos, pinturas, esculturas, instalações, projeções mesclaram-se de tal forma que não há como se referir atualmente a artes plásticas isoladamente e sim a artes visuais.

A questão do movimento passou a se incorporar em todas as linguagens artísticas, embora frequentemente tratado de forma extremamente simplista: de um lado as imagens “fixas”, compostas por tudo o que vinha antes do cinema

(pintura, desenho, escultura, fotografia...) e de outro o cinema e tudo o que vinha a partir daí (vídeo, televisão...). No entanto, nada é mais incerto e instável do que tais classificações, quando consideramos que tudo no universo se apresenta em constante inter-relação, que o movimento é parte inerente de tudo o que há no mundo. Há de se ter cuidado em tratar o movimento de maneira imediatista; as suas fronteiras são vastas. O que falar da autonomia interna de cada imagem que fixa aos nossos olhos, do diálogo entre imagens fixas, da inter-relação com o seu espaço *off* e com os interstícios entre as imagens? São muitas as veredas a serem percorridas.

Na realidade, tudo é movimento, a começar por aquilo que dá crédito, tanto à fotografia, quanto ao cinema: a luz, que por si só, já se constitui movimento, pois “é de sua natureza projetar-se”. Ver já é um movimento, mesmo que não especificamente dos olhos, mas do pensamento, da racionalização, da decodificação, da memória, pois todos esses mecanismos são imediatamente acionados no ato de ver, num turbilhão de intercâmbios, conexões, dinâmicas essas atreladas mais ao pensamento do que à própria visão.

Enquanto passado e futuro estão incorporados na eterna imobilidade, obrigados a permanecerem no que já passou e no que ainda está por vir, o presente é movimento por estar ainda em andamento, em curso, pertencendo à transformação, àquilo que diante do exato momento em que eu olho, decodifico, transformo em algo particularmente meu. Tudo o que acontece na vida está, de alguma forma, relacionado à dinâmica. Por isso, atrelar-se o cinema, como movimento, à vida, à presença do objeto, contrário ao passado fixo fotográfico. O “ver” já se configura como movimento e, mesmo que psicologicamente, não há o que duvidar da realidade de algo que esteja em movimento. O critério de análise da realidade de algo está mais próximo do movimento do que da questão tátil, uma vez que o movimento, imaterial, é oferecido à visão, não ao tato.

Christian Metz, que muito se debruçou sobre a questão do movimento em cinema, formulou os seguintes critérios:

- “O movimento dá aos objetos uma corporalidade...”
- “...Destaca-os da superfície plana a que estavam confinados”.
- “O movimento traz o relevo e o relevo traz a vida”.

Tais elucubrações atestam, de maneira evidente, por que o cinema possui um índice de realidade tão mais acentuado que a fotografia. Há mais credibilidade ao que é real quando o movimento se instala porque o que está sendo visto é percebido como algo “atual”, não importando a que tempo é remetido.

Mas esse índice de realidade tão acentuado do cinema – movimento – provém da fixidez da fotografia; ela é que será a base para que o cinema venha ratificar contundentemente a sua proximidade com a realidade. O olho humano é que, por uma questão de incapacidade, não tem condições de distinguir a “simulação” de movimento que o cinema impõe, nos colocando, assim, diante do mais puro movimento da realidade. De fato, deveríamos falar de “movimento da realidade”, pois o que o cinema carrega de realidade é a duração dos fatos. Um objeto que afunda em um lago pode ter a sua duração real reproduzida em um filme.

Quando nos referimos ao movimento em cinema, deveríamos estar a pensar, na verdade, não nos movimentos propriamente ditos, mas sim nos intervalos entre as imagens, nas passagens de uma imagem a outra, nas suas transições, onde cada fotograma preenchido em suas significações dá lugar a outro, que prepara o momento do fotograma seguinte, e assim por diante. Diferentemente, em fotografia, o fotograma, matriz da imagem fotográfica isolada, cai em um profundo vácuo solitário, cujo intervalo só é preenchido pelo espectador, o que, em hipótese alguma, afasta as duas linguagens. Muito pelo contrário.

A filosofia da linguagem fotográfica é tão presente no cinema que uma das tarefas mais sutis de um cineasta é conseguir a maior tensão possível entre um momento (fotográfico) e o momento que o sucede; criar a expectativa, o vácuo, fazer com que um momento se esvazie até onde for possível, para a entrada de um momento seguinte.

A fotografia solta, isolada, deve perfazer o mesmo caminho, só que dentro da própria imagem. O drama do fotógrafo e do cineasta recai sobre a mesma raiz de criar um magnetismo entre as imagens e o espectador; o cineasta, através da cadência e do entrelaçamento (decupagem) entre as imagens, propondo uma relação dinâmica ao fluxo de imagens, à simultaneidade das imagens; o fotógrafo com a sua capacidade de, em um único instante, conseguir a máxima tensão entre o momento que está deixando de acontecer e o que está aparecendo. Aí, entra em cena o espectador, para agir como participante efetivo, como coautor da imagem, criando o percurso, manufaturando

a sua própria relação com a imagem, tecendo as suas próprias redes, em substituição à sequência de fotogramas proposta pelo cineasta, no cinema.

Uma imagem fotográfica deve possuir a capacidade de substituir páginas e páginas de um roteiro. Em relação ao cinema, a fotografia é apenas traço de algo, é indução, haikai; é recolhimento, não é expansão; é parte, não é o todo; é ausência/desaparição, não é perda. Se considerada no universo da física, a fotografia estaria vinculada à força centrífuga (de dentro para fora, onde o seu conteúdo, totalmente estratificado num único espaço, deverá expandir-se para além dele, deverá extrapolar a imagem captada em direção ao seu ausente, ao seu espaço *off* para maior compreensão), enquanto o cinema, com a sucessão de imagens como fato estruturador da linguagem cinematográfica, com a amarração sequencial entre os fotogramas, estaria atrelado à força centrípeta (de fora para dentro, onde o todo das imagens remeteria a uma síntese interna do seu conteúdo).

A força de tais linguagens é de tal maneira poderosa que diversas civilizações antigas prodigiosas foram construídas a partir de seus conceitos. Enquanto nas linguagens ocidentais os conceitos abstratos são designados objetivamente por palavras, na língua chinesa chega-se a tais conceitos através de combinações de sinais pictóricos, utilizando-se a relação entre os sinais para designar o todo (cão + mão direita = amizade).

Isto faz com que a relação do espectador frente a uma fotografia ou um filme assuma comportamentos diferentes. Diante de um filme, o tempo dado ao espectador para que ele consiga extrapolar o que está se desenrolando (literalmente, desenrolando-se) na tela é sacrificado. As articulações por parte do espectador em um filme, as reformulações de acordo com a sua capacidade vêm, em tese, de forma mais aprofundada, a posteriori, quando o filme já é memória, quando nada mais resta do objeto fílmico em sua frente, mesmo que ainda o filme esteja em projeção. O espectador acaba tendo uma relação mais estreita com o diretor de cinema, sendo mais cúmplice de suas ideias do que de um fotógrafo, uma vez que diante de uma imagem fotográfica, frente ao objeto fotografado, todo o tempo do mundo lhe é permitido, além da escassa quantidade de informações fornecidas em uma única imagem fotográfica.

Há cineastas que utilizam, justamente, esse imenso recurso, típico da linguagem cinematográfica, de fornecer um turbilhão de imagens a um só tempo ao espectador acreditando na melhor decodificação de suas ideias, na riqueza

de desdobramentos do objeto fílmico por parte do espectador e contando com a característica do homem ocidental de lidar a todo instante com o bombardeio simultâneo de imagens.

Nesse contexto, não poderíamos deixar de citar o cineasta Peter Greenaway com a sua constante simultaneidade de imagens no mesmo espaço da tela, rompendo, de certa forma, com a estética cinematográfica.

Peter Greenaway

Em seus filmes, Peter Greenaway privilegia, acima de tudo, a imagem. Há, de fato, em seu cinema, um profundo investimento na imagem visual, mais especificamente, na relação entre elas, onde as diversas cenas simultâneas na tela passam a dialogar entre si. Ao maxivalorizar as imagens, Greenaway acaba por resgatar o cinema mudo, onde a imagem era o todo do filme.

Embora o som interfira constantemente em suas imagens, seus filmes não seguem o caminho da harmonia som/imagem convencionalmente pressuposto pelo cinema, não há o esperado diálogo entre som e imagem em seus filmes. Há, ao contrário, certo deslocamento entre eles, como se os diálogos entre os personagens não encontrassem as suas respectivas ressonâncias nas imagens geradas, criando, dessa forma, um desconforto no espectador. Afinal de contas, na prática cinematográfica, o som encontra-se em linearidade com as imagens; uma vez quebrado esse estatuto, há de se esperar, de fato, um mal estar no espectador.

Assim, Greenaway lida com dois aspectos de uma só vez: a dicotomia som/imagem e a própria relação entre as imagens através da superposição entre elas. Nesse contexto, vem à tona uma das marcas de Greenaway: o barroco. Não o barroco fechado em suas especificidades do movimento artístico típico do século XVII, mas dilatando-o através do aspecto multifacetado de suas imagens, criando um polo de opostos entre elas, que compreendem excessos e exageros nos contrastes claro-escuro, alternância de espaços sem centros fixos, na criação de bordas como se fossem molduras, remetendo a galerias de arte, museus e salas de exposição.

A referência pictórica de Greenaway avança o barroco em direção às colagens/montagens surrealistas, principalmente em relação a Max Ernest, o qual estabeleceu relações entre imagens diferentes das habitualmente conhecidas, tirando-as de suas identidades pré-fixadas, indo ao encontro das relações inesperadas. A mesma ligação poderíamos estabelecer com Marcel Duchamp, através de seus *ready-made*, além de muitas outras referências artísticas de estreita relação com a obra de Greenaway, uma vez que ele utiliza vários códigos visuais na composição de seu discurso imagético.

O olhar fotográfico, da mesma forma, se faz presente nos filmes de Greenaway. Ao mesmo tempo em que ele utiliza a profusão de imagens, até mesmo confundindo o espectador menos atento, Greenaway explora constantemente o detalhe, o fragmento da imagem, fazendo com que o pormenor, a parte, fale como metonímia, surja como estopim para que o espectador possa, ele próprio, desdobrar os seus significados – é a linguagem fotográfica incorporada no interior do objeto fílmico, promovendo a verdadeira imbricação entre as linguagens.

Na realidade, a profusão de imagens em um mesmo espaço, característica marcante do cinema de Greenaway, surge em total consonância com a natureza da sociedade contemporânea. Vivemos em uma civilização que privilegia o olhar, a visualidade acima de todos os outros sentidos, razão pela qual temos sido abarrotados de tantas imagens. No entanto, é interessante observar que, normalmente, essas imagens nunca nos aparecem sozinhas, autônomas, livres de algum tipo de acompanhamento, qualquer que seja ele. As fotos jornalísticas, sempre com suas legendas, os outdoors, acompanhados o máximo possível de suas mensagens, e mesmo os filmes, que acabaram se tornando o grande ícone do imaginário do século XX, acompanham, via de regra, uma continuidade, uma lógica de raciocínio, onde o encadeamento é normalmente previsto, como uma sucessão do pensamento lógico; não é à toa que o cinema americano no final do século XX soterrou o cinema do resto do mundo em termos de espectadores. Eles ofereceram o que o público queria. O cinema experimental e heterodoxo do início e meados do século XX de Eisenstein, Godard e tantos outros sucumbiu frente à racionalidade previsível da maioria dos filmes norte-americanos.



A partir do filme "O livro de cabeça" de Peter Greenaway



A IMAGEM SOLTA E A IMAGEM CINEMATOGRAFICA

A imagem solta, sem contorno indicial, acabou sendo preterida pela cultura de massas; há um medo, certa insegurança pelo que pode vir a significar. Quantos desdobramentos nos possibilitam uma imagem sozinha, livre de qualquer tipo de contorno significativo objetivo e racional.

A plurissemia de uma imagem solta, principalmente se vier de uma fotografia, pode nos conduzir a caminhos tortuosos, a verdadeiros labirintos, pois, elas, além de tudo, compreendem uma condição indiciária com a realidade, que, de alguma maneira, nos relaciona verdadeiramente com o nosso mundo.

O homem é ávido pela imagem, até porque procura nela o seu lugar no mundo, mas não deseja correr qualquer perigo frente a ela; ele clama pela imagem, mas que ela lhe forneça também um caminho, uma direção; daí o cinema vir como o seu grande ícone e seu diretor, seu guia. Não é por acaso que a figura do diretor de cinema veio aos poucos ganhando terreno no mundo dos espectadores. Mesmo os espectadores menos informados já passam a saber quem eles querem para seu guia. Os diretores/guias fornecem as chaves para que os espectadores adentrem seus próprios mundos; os diretores determinam as sequências de imagens que deverão estar juntas para darem o sentido que eles desejam. Através de suas concepções (através de suas montagens, planos, sequências...) os diretores vão guiando os passos dos espectadores que, presos em suas poltronas, nada têm a fazer, a não ser por eles serem guiados; Eisenstein, Godard, Truffaut, Greenaway, além de tantos outros, sem dúvida, tentaram e/ou tentam quebrar tal estatuto, mas a resistência desse poder é simplesmente avassaladora.

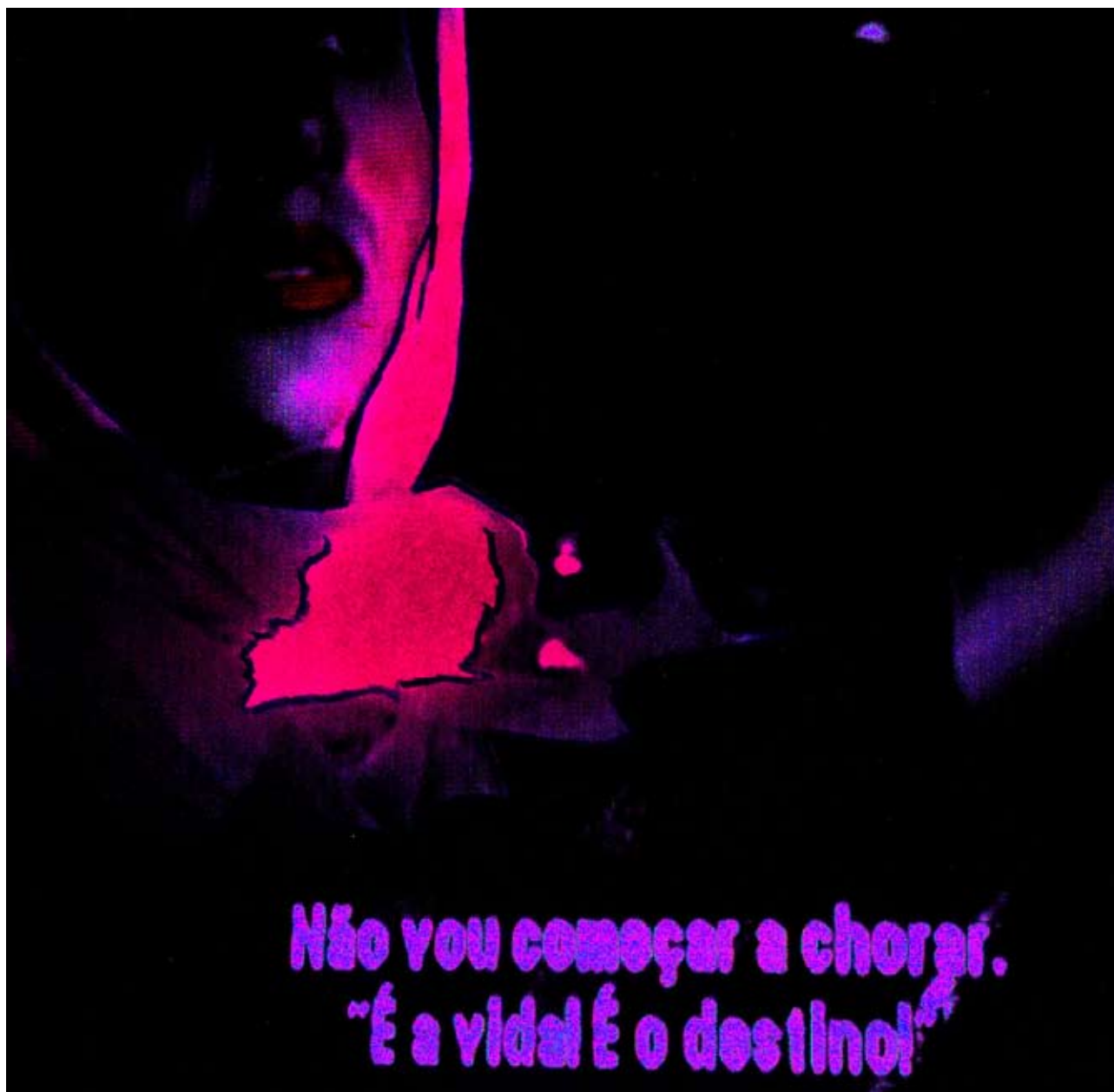
Nesse aspecto, as fotos, quando desgarradas do aspecto documental, tentam furar o bloqueio em vão, pois jamais farão parte da cultura de massa. Talvez sabedoras desse processo, mesmo que inconscientemente, as fotografias acabaram adentrando o mundo fechado e elitizado dos grandes salões de artes, de maneira geral (os eventos artísticos estão cada vez mais povoados de fotografias). Talvez a fotografia tenha finalmente encontrado, surpreendentemente,

o seu grande espaço. Rechaçada da massa pela falta do entorno compreensível, por sua plurissemia que tanto assusta o espectador, ela se contenta em participar da cultura de massa apenas em seu aspecto amador, onde, assim como o cinema, ela encontra o seu entorno, a sua moldura de compreensão, limitando, dessa forma, o imaginário do espectador. Nas fotos de viagens, de acontecimentos sociais, ou mesmo nas fotos documentais, há sempre um continente que lhes dá uma compreensão limitada; elas sempre “contam uma história”, o espectador não corre o risco de ser levado a questionamentos internos mais profundos. Assim como no cinema, as fotos nesses casos nos são dadas sempre em série, numa sucessão, num encadeamento de ideias, e por mais que nos debrucemos sobre elas, há a limitação dada a priori pelo próprio tema. Acaba que, em fotos de acontecimentos sociais, somos como os próprios diretores das “imagens”; contamos uma história aos espectadores de como as cenas aconteceram, ou melhor, de como nós percebemos, vivenciamos as “cenas” em tais acontecimentos.

As imagens, portanto, se colocadas aos nossos olhos de forma sucessiva poderão induzir nossas elucubrações, dependendo da maneira como elas estarão encadeadas, de como elas estarão articuladas entre si, o que, na realidade, compreende toda a função do diretor de cinema: articular os sucessivos fotogramas no intuito de se expressar, esperando, desse jeito, estar seduzindo o espectador a seguir seu caminho. Uma das experiências mais conhecidas dessa característica cinematográfica é o conhecido efeito Kulechov: projetada uma mesma imagem de um ator, precedida de um prato de sopa, em seguida de uma jovem morta em um caixão e, finalmente, antecedida por uma criança brincando com um ursinho, o ator dava a impressão de olhar o prato de forma pensativa, a jovem com tristeza e a criança com um sorriso. O que parecia uma variedade de expressões do ator nada mais era do que a mesma “tomada” colocada frente a três situações.

A sucessão de imagens não empreende simplesmente adição, mas a criação de uma nova realidade diferente das imagens soltas, isoladas. Sem dúvida, que à sucessão física das imagens incorrem outros fatores que determinarão os seus significados.

A foto isolada que encampa no ato fotográfico o rastro de um momento próximo passado e aponta para um devir futuro, que está na iminência de se presenciar, conecta-se, na realidade, não ao movimento em si do cinema, mas à maneira como a sequência de imagens se dará, de como os interstícios, os vazios entre as imagens se farão.



A partir do filme "Dez" de Abbas Kiarostami

Enquanto a fotografia poderia ser tida como a arte das imagens, o cinema seria a arte da relação entre as imagens, arte cuja função primordial se encontra na inter-relação que se faz entre elas, uma vez que seus significados poderão ter desdobramentos absolutamente diferentes, dependendo dessa relação. Nesse aspecto, o cinema aproxima-se estreitamente da pintura, por esta ser uma atividade eminentemente vinculada à relação entre as cores. Se pegarmos um quadro de Matisse como “La dance”, por exemplo, e alterarmos as suas cores, a relação entre elas dará um quadro cujos significados serão altamente abalados. Isso sem falar em movimentos pictóricos basicamente calcados nas cores, como o “Fauvismo”. No entanto, por outro lado, enquanto o pintor, via de regra, faz vir à tona, faz aparecer, de fato saltar aos nossos olhos tais diferenças, ou seja, faz valer o significado das cores para, a partir daí, expressar-se através de suas diferenças, com o cinema acontece justamente o contrário. Diferentemente da máquina fotográfica, cuja característica consiste em captar e fixar cada momento único isoladamente, a câmera cinematográfica, através de seu aparato específico, engendra uma sucessão de imagens nas quais, embora também captada uma a uma pontualmente, as sutis diferenças entre elas é suprimida pelo aparato da projeção, de forma a nos passar a ideia de uma sucessão contínua. Ou seja, enquanto a câmera cinematográfica vai aos poucos captando em cada fotograma separadamente as mínimas diferenças entre cada imagem, o projetor vai tratando, na tela, de apagá-las, evitando ao máximo que os espectadores percebam tais diferenças existentes. Assim, nesse aspecto, o cinema trabalha, a todo o momento, negando o que foi construído pela fotografia. Enquanto a fotografia mostra a diferença, isto é, expõe ao espectador cada imagem separadamente, o cinema trata de esconder estas imagens separadas, finge que não há fotogramas únicos compondo o movimento, característica esta que fundamenta os seus princípios de tempo, continuidade e ação.

No entanto, ao buscarem as suas expressões, cada cineasta irá tratar as características da linguagem cinematográfica de forma particular, alguns se afastando, outros se aproximando das especificidades da linguagem fotográfica.

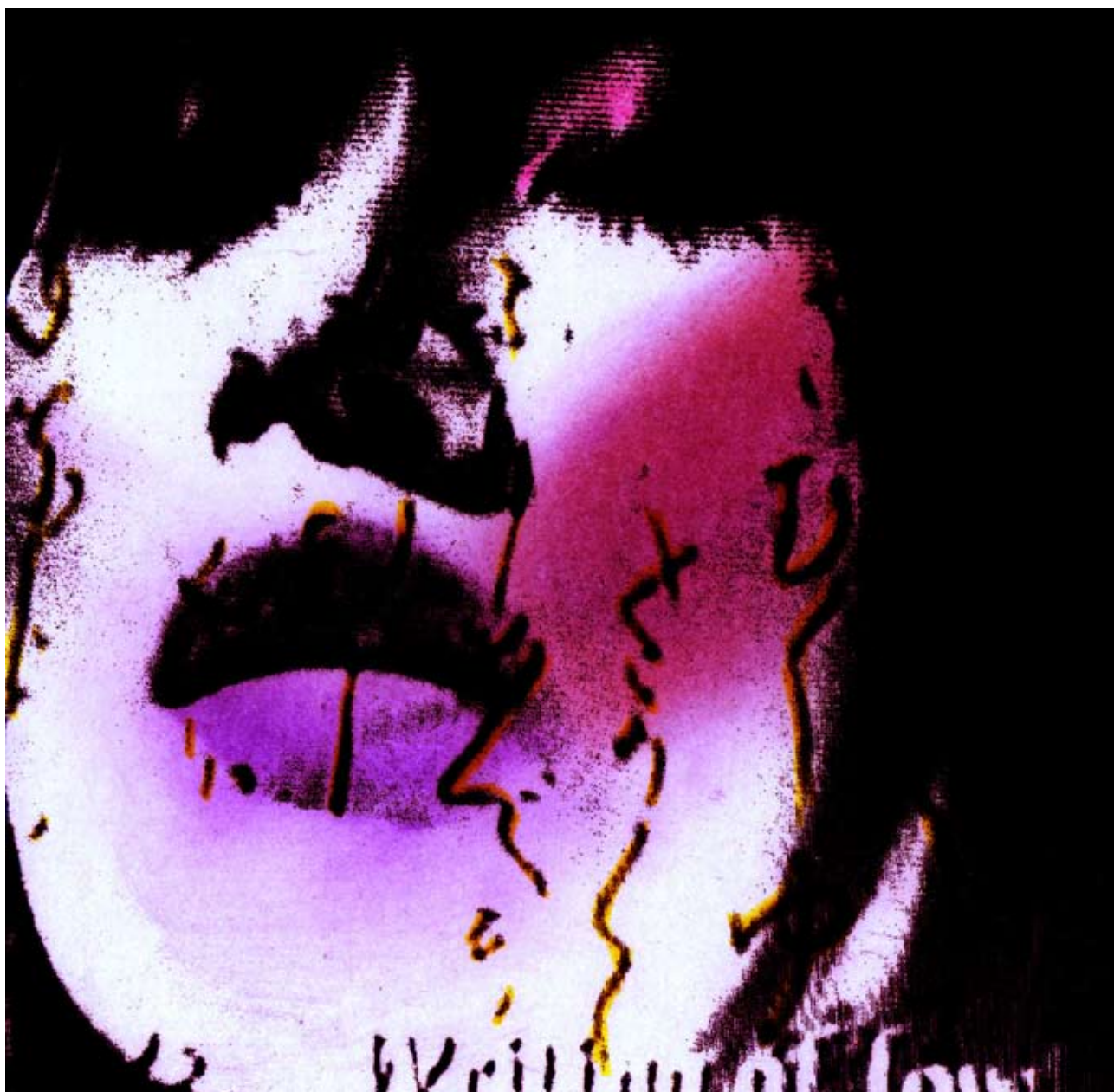
Robert Bresson

Robert Bresson foi um desses cineastas que muito se aproximaram das características típicas da linguagem fotográfica. De imediato, percebe-se que Bresson quebra a típica forma dramática de se expressar cinematograficamente, inclusive, impondo aos seus atores, a quem chamava de “modelos”, uma total rigidez quanto a não dramaticidade de expressão, que as palavras fossem ditas como se eles as tivessem apenas ouvindo, de maneira monocórdia, sem inflexão, como se fossem verdadeiros autômatos. Bresson também elimina de seus filmes qualquer tipo de suspense, apresentando enredos conhecidos, pré-determinados, sem surpresas ao espectador. No intuito de acentuar tais características, Bresson apresenta os seus “modelos” sempre fragmentados, em planos americanos, onde apenas partes deles são mostradas na tela. Parece que há, de fato, uma intenção em isolar cada tomada, cada plano, como se cada imagem tivesse de sobreviver isoladamente, por si só, independente das outras em sua sucessão. A impressão que temos em um filme de Bresson é que estamos assistindo a uma exposição fotográfica, onde vemos uma série de fotos sendo mostradas juntas. As cenas são curtas, razoavelmente rápidas, com cortes brutos e muitas das vezes apresentando “sangramentos” típicos da linguagem fotográfica. Em “O processo de Joana D’Arc”, por exemplo, os interrogatórios intercalam-se com curtas tomadas em sua cela, como se diversas fotografias “fixas” estivessem sendo mostradas na tela, e o filme percorre o seu fluxo dessa forma até o final. As imagens parecem desgarradas dos textos e dos sons, acentuando, ainda mais, as suas autonomias, como se elas pertencessem a um mundo à parte do desenrolar do filme; tipicamente um rolo de filme com fotos fixas, em meio a uma narrativa cinematográfica, embora, nesse caso, o espectador permaneça amarrado à temporalidade de visão das imagens impostas pelo cineasta. Em alguns de seus filmes, a independência das imagens é de tal forma acentuada que por algumas ocasiões elas desaparecem, dando lugar apenas à tela branca, permanecendo o som e o texto falado. Esta parece ser a síntese total a que chegou Bresson, partindo de pequenas fragmentações, cortes, sangramentos, como se tivesse a intenção de chegar ao fotograma puro, à foto isolada, fixa e, não satisfeito, extrapola, indo a sua eliminação total, restando a tela branca, sem imagem. Nesse momento, Bresson encontra o “silêncio” e a síntese total do branco sobre branco do quadro de Malevitch, que tanto “barulho” criou na linguagem pictórica do início do século XX ou mesmo o silêncio e a tensão dos espaços em branco criados na poesia de Mallarmé.

Yasugiro Ozu

O cineasta japonês Yasugiro Ozu (1903-1963) foi outro idealizador que levou às últimas consequências a desapareção das imagens da tela, dando lugar à escuridão total ou à tela em branco. Típico da arte oriental, Ozu foi aos poucos se abstraindo de tudo o que poderia ser considerado como excesso. Assim como Bresson, Ozu abandonou todo tipo de expressionismo, de ritmos marcados, sendo, no entanto, ainda mais radical, quase que abandonando por completo o movimento da câmera e utilizando, sistematicamente, planos muito longos desprovidos de qualquer imagem. Esse “nada”, esse “vazio” em meio à alucinante sucessão de imagens cinematográficas acaba por criar uma tensão no espectador, não apenas em vista do inusitado, da quebra do estatuto fílmico, mas pelo fato de que, ao retirar toda a imagem do suporte/tela, espaço supostamente existente para abrigar e expor imagens, Ozu vai na contracorrente da multiplicidade de imagens imposta pela cultura ocidental à modernidade. Ao contrário, ele subtrai, retira, minimiza, cria descontinuidades, que são justamente características que dão força, poder, que vão instigar o espectador a articulações, que vão trazer à tona todo o manancial criativo do espectador, características essas muito em sintonia com o que vem acontecendo com a fotografia.

Há algum tempo, fotógrafos vêm tirando partido e mesmo acentuando, muitas das vezes de forma radical, uma das características inerentes à fotografia, que é o fato de ela ser sempre um fragmento, parte de um universo (não há como fotografar o mundo como um todo), pertencente ao mundo fractal, facetado, descontínuo, em relação à dinâmica e ao fluxo das coisas do mundo.



A partir do filme "O livro de cabeceira" de Peter Greenaway



FRAGMENTAÇÃO E AUSÊNCIA EM FOTOGRAFIA – PERDA EM CINEMA

A fragmentação e a subtração têm tido aprofundamentos de tal modo radicais, que uma forte tendência da fotografia tornou-se literalmente iconoclasta, não no sentido da negação com a quebra das imagens como no período bizantino, mas no sentido de criar imagens tão afastadas da realidade de onde vieram, de perderem de tal forma a relação indiciária com a realidade, que praticamente não deixam rastros, nenhum vestígio de sua ex-realidade. Em alguns casos, há verdadeiros aniquilamentos, onde a desapareição da realidade se dá por completo.

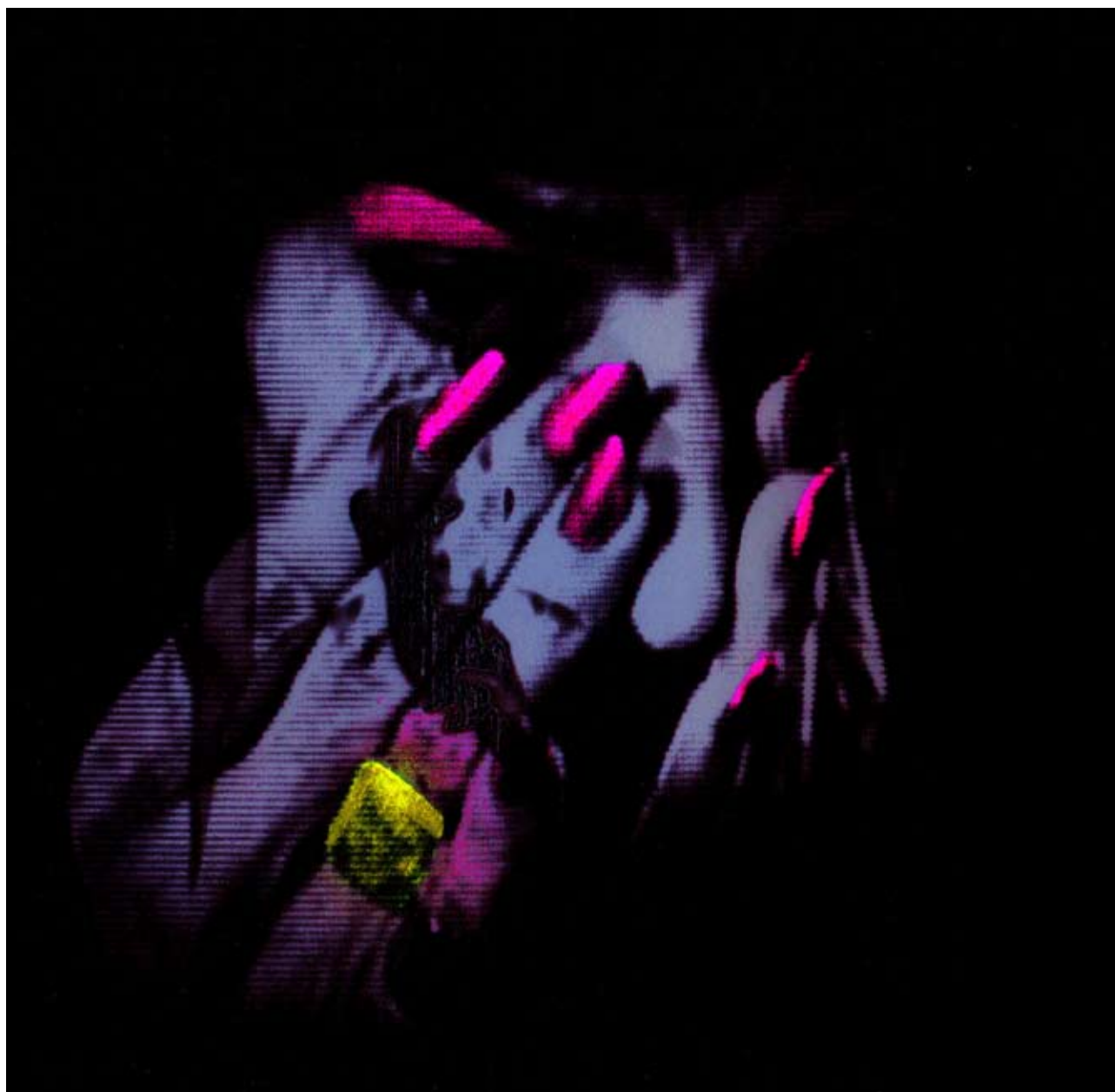
A dramaticidade de uma foto tem muito dessa sua desconexão com o mundo, dessa parcialidade em relação às coisas de onde veio. Enquanto o cinema, através da continuidade, do fluxo, resguarda a totalidade das coisas, as presentificações de como elas são encontradas no mundo, a foto aponta para um outro viés, onde tudo acaba por denegar o real, não importando se sua origem cabe ao sistema químico, com seu índice, com sua referência em relação ao real, ou se pertence ao sistema digital, onde há um total enfraquecimento do referente. O que importa é que a realidade, como a vivenciamos em nosso cotidiano, fica em total abalo diante de uma imagem fotográfica. Ao mesmo tempo em que a fotografia é uma das artes da imagem cuja representação se encontra mais próxima do objeto de onde veio, também é aquela em que a representação guarda igualmente uma imensa distância desse objeto. Por mais semelhante do seu objeto que seja uma representação fotográfica, a imagem ali impressa não passa de algo flutuante entre o que realmente esteve ali no justo momento do ato fotográfico e o que se pode especular em torno daquilo que no espaço se perdeu; não há como se apropriar fisicamente desse objeto, tatear, manipular, tudo não passa da mera imagem de um objeto, agora em bidimensão, totalmente descontextualizado de seu habitat, de seu entorno natural. Ao contrário de nos passar a certeza, a representação fotográfica nos coloca dúvidas sobre o objeto representado, ao invés de ratificar a presença, a fotografia nos ilude sobre ela, nos apontando a sua ausência.

Essa questão da ausência em fotografia, a instabilidade por ela criada em relação ao objeto fotografado, o aspecto da especulação em torno do que, de fato, pertenciam ao universo da realidade ou da ficção quando se fotografou, todo este questionamento foi, de forma bastante interessante, colocada no filme “Blow-up” do cineasta italiano Michelangelo Antonioni.

Um objeto fotografado passa a ter autonomia própria, vida independente, é revivido de outra forma ao ser completamente descontextualizado: outro universo – outro objeto. O profundo silêncio em que o objeto entra quando de sua representação fotográfica somente será quebrado, somente passará a ter ressonância, na medida em que houver a participação de um espectador junto a ela, pois cada espectador fará desse objeto outro objeto, dará a ele nova vida, irá recontextualizá-lo ao seu bel-prazer, de acordo com a sua bagagem cultural, psicológica, social, etc. Em outras palavras, um objeto representado em uma fotografia passa a existir em seu estado puro; ali é a sua gênese, novos mundos o esperam, de cada espectador.

O que se tem em fotografia, portanto, é a ausência do objeto, enquanto que em cinema o que se presencia é a sua perda. A fotografia nos possibilita o resgate do ausente do objeto, uma vez que incorpora a presença de pelo menos parte do que restou de sua imagem na foto. Há o resquício de si na imagem captada que o conduz ao todo, há o traço deixado pela ausência que faz de seu resgate uma possibilidade mais viável. A imagem fotográfica, imutável, nos dá uma espécie de posse do objeto, que pode ser olhado repetidamente, sem limites, o que nos possibilita a reconstituição do objeto a partir do que está representado. O limite está em nós, não no objeto. Em cinema, há, na realidade, perda do objeto, pois ele é no máximo, resgatado através de um grande esforço de montagem psíquica, de uma remontagem. O cinema não deixa margem para que o espectador possa exercer o seu direito de ir e vir na imagem, em vista do inerente fluxo de sua linguagem; o espectador mantém-se como refém da *mise en scène* proposta pelo diretor. O movimento faz com que o cinema seja a arte do efêmero, da transitoriedade, daquilo que não conseguimos deter e essa continuidade promove a constante perda do objeto. Assim, a fotografia transfere potência ao espectador, enquanto que o cinema ao cineasta.

Aqui, cabe apontarmos, portanto, para o questionamento levantado por Roland Barthes em seu livro “A câmara clara”: *“Será que no cinema acrescento à imagem? Acho que não; não há tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem”*.



A partir do filme “Tudo sobre a minha mãe” de Pedro Almodóvar



MEMÓRIA FOTOGRÁFICA E MEMÓRIA CINEMATOGRAFICA

De fato, o cinema e a fotografia compreendem características bastante específicas quanto ao aspecto da memória. Ela é instigada e exercitada de forma distinta em ambas as linguagens. A tela, o suporte do cinema, é desprovida de memória, nada restando em sua superfície quadro a quadro. Da sucessão de imagens geradas, nem mesmo um rastro, um traço do que se viu, tudo se esvai em pensamentos, elucubrações. Para além da memória “pós-filme”, que será acionada no sentido de dar um continente ao conteúdo do filme, quando faremos as diversas conexões para um melhor entendimento do que foi apressadamente visto, haverá o acionamento da memória enquanto o filme ainda está passando, aquela memória que é exigida de forma extremamente ágil, para que as inter-relações elaboradas pelo diretor possam ser melhor aproveitadas e então dar sentido ao que está sendo mostrado.

Memória em Marcelo Masagão

Marcelo Masagão em seu filme “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, trabalha de forma intensa o exercício do que se chamou de “memória ágil”, sem a qual o espectador ficaria desprovido de realizar as diversas conexões por ele propostas. O filme é quase que inteiramente composto de material de arquivo, em que, várias imagens foram extraídas de diferentes filmes e remontadas em contextos outros que nada tinham a ver com os seus respectivos contextos iniciais, promovendo uma verdadeira destruição inicial e posterior construção, sem qualquer preocupação narrativa ou cronológica. Nas montagens, há constantes incrustações de imagens no mesmo espaço da tela principal, remetendo a sequências futuras. Antes da sequência do alfaiate que se joga da Torre Eiffel para voar, havia uma incrustação rápida de um pássaro voando, meio que aprontando o que poderia vir a acontecer com o alfaiate.

Já o próprio alfaiate serve como gancho para a sequência de Bispo do Rosário, que fez uma roupa especial para se encontrar com Deus; a capa de Bispo possui uma imagem de um homem tentando voar com asas artificiais. O filme continua sua trajetória realizando inúmeras conexões com imagens previamente incrustadas, solicitando um espectador ativo, pronto a realizar suas próprias montagens através de uma memória aguçada, no sentido de melhor tirar proveito das inúmeras relações provocadas por Masagão.

Memória em Alain Renais

Outro cineasta que fez da memória o seu grande ponto de reflexão foi Alan Renais. “O ano passado em Mariembad” e “Hiroshima mon amour”, são dois exemplos clássicos de seu tratamento com a memória. Principalmente com esses dois filmes, Renais rompe com a narrativa clássica cinematográfica, construindo um cinema transgressor das normas e padrões usuais.

Em “Mariembad”, o argumento, cujo roteiro foi escrito por Robbe Grillet em parceria com Marguerite Duras e com a colaboração do próprio Renais, centra-se no encontro de uma mulher “A” que, ao estar hospedada em um hotel junto com o seu marido, passa a ter encontros com um estranho “X”. O tal estranho garante que teve um caso com “A” no ano anterior em um resort em Mariembad. Ela nega, alegando ser tudo fruto da imaginação de “X”. Esse roteiro, aparentemente simples, passa a ser o fio para que Renais penetre nos meandros da memória e da imaginação. Assim como Masagão, Renais retira as cenas de suas sequências lógicas, da narrativa clássica, costurando as elucubrações sobre a memória através de elementos pertencentes às suas vidas como vestidos, ternos, joias, bem como utilizando sobreposição de vozes e palavras que cortam diálogos. Na realidade, “Mariembad” é todo construído em conformidade com a estrutura de nosso pensamento: fragmentário, alógico, realizador de conexões inesperadas e surpreendentes. Para isso, Renais utiliza-se de uma câmera ágil, com movimentos inesperados e muitas vezes repetitivos, acentuando alguns gestuais e cenografias relevantes para a instigação do jogo da memória.

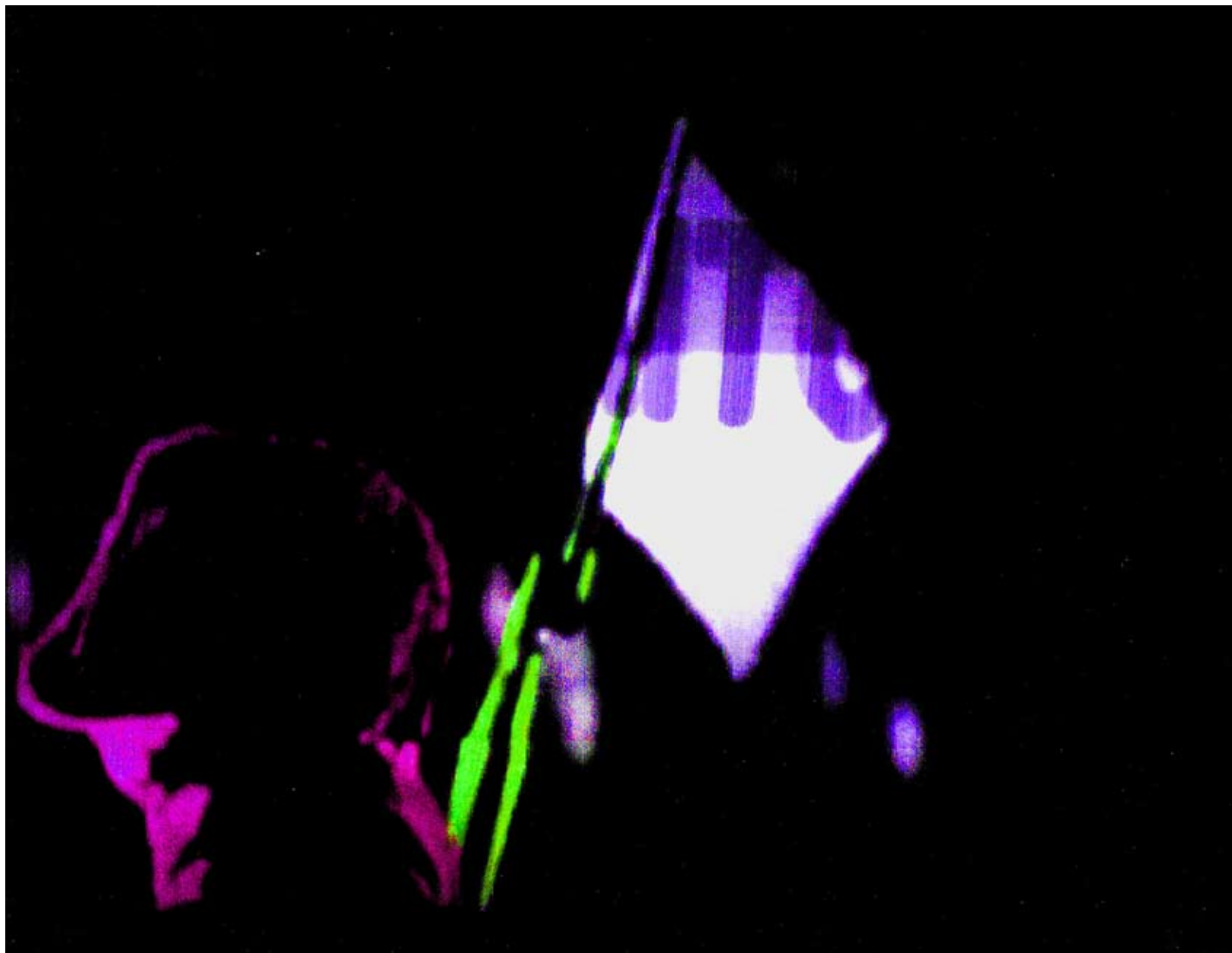
O espectador, dessa forma, é todo o tempo acionado em suas mais profundas e complexas elucubrações, tendo que trabalhar a sua memória de forma ágil e constante, para que sejam feitas as diversas conexões entre os passados dos personagens, reconstruindo os seus universos, realizando uma verdadeira remontagem do filme.

“Hiroshima mon amour”, talvez o filme de Renais mais revolucionário em termos de narrativa, nos conduz a infinitos meandros, múltiplas interpretações, com uma trama que aborda recordações inconscientes de três personagens que participam de um triângulo amoroso na Hiroshima do pós-guerra, ainda envolta nas nuvens da bomba atômica. Aqui, a memória é discutida tendo como fio condutor a relação de passado e presente vividos pela atriz francesa, que, torturada por um passado, o qual tenta desesperadamente esquecer, reinventa um presente apoiada na frágil relação amorosa com um japonês, que, por ser “filho da bomba atômica”, também tenta, a todo custo, negar o seu passado, apagando de sua memória a sua história. Impossibilitados de seus esquecimentos, os conflitos passam a se dar de forma traumática e as suas condenações ao passado se dão através das intermináveis reconstruções levadas pela memória.

A narrativa de “Hiroshima” é entrecortada por *flashbacks* do passado da atriz na França, mas a sustentação para o acionamento da memória se desenvolve, de fato, através do silêncio, não propriamente pela ação. Aqui, diferentemente de “Marienbad”, Resnais utiliza-se do silêncio, da expressão corporal dos atores, com seus movimentos truncados, tensos, reconstruindo o passado mais pelo gestual, pela mimese.

A tragicidade da condição humana diante da impossibilidade da negação do passado e incorporação da dor como marca definitiva de seus passados é o caminho apontado por Resnais para levar seu espectador a reflexões sobre sua identidade pessoal. Na realidade, Resnais chama o espectador à responsabilidade, não o deixa solto, à mercê da mera contemplação de sua obra, como um simples *voyeur*; não, Renais quer o espectador interferindo em sua obra com as suas próprias experiências, interagindo com sua criação através de suas histórias, acrescentando ou refazendo-a, motivo pelo qual Renais nunca entrega tudo ao espectador. Os seus filmes nos levam sempre a algo meio inacabado, há a sensação do não dito, do faltoso, hiato este que só poderá ser preenchido pela experiência pessoal de cada espectador. Ele sim, o espectador, é quem dará rumo ao que o cineasta iniciou, tendo como subsídio todo o seu manancial de memória, a qual deverá estar constantemente em atividade – memória ágil, típica da condição cinematográfica.

Talvez o que leva muitos filmes, como é o caso do cinema de Resnais, a serem de tal forma impactantes ao espectador seja a própria natureza da linguagem cinematográfica, a relação de semelhança que a “condição cinema” guarda com a condição humana, ou seja, como a linguagem cinematográfica se predispõe de forma tão próxima à estrutura de nosso pensamento. O fato é que a nossa imaginação opera de maneira desconexa; o nosso imaginário não é guiado por leis racionais, aristotélicas, o passado e o futuro muitas vezes acabam sendo entrecortados por interferências do presente, as ideias se inter-relacionam e se misturam umas às outras sem qualquer juízo de mérito, sem estarem subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, soltas no ir e vir das associações psicológicas.



A partir do filme "Outubro" de Eisenstein

A linguagem cinematográfica amparada pelo seu aparato técnico se predispõe a agir de forma semelhante ao nosso imaginário. Uma cena com dois personagens dialogando em uma sala fechada pode, de imediato, ser remetida a outra cena em um local aberto absolutamente diferente da cena anterior, que, com um lampejo, leva a outra cena pertencente ao imaginário de um dos personagens, e assim por diante. Uma cena do passado pode desfilar pela tela em questões de segundos e remeter a algo do futuro previsto por um personagem. E mais, a recordação do passado por um personagem, que seria desconhecido pelo espectador, mas que está presente na memória do personagem, pode ser trazida à tona através de diversas outras cenas encadeadas de forma gradual. Uma carta lida por um personagem pode abrir um imenso leque de cenas a serem encadeadas, retornando, posteriormente, à cena da entrega da carta e assim por diante. Ou seja, o aparato cinematográfico permite o entrelaçar de ideias, não estando comprometido com nenhuma regra de ordem racional, funcionando, na realidade, mais próximo às leis da mente do que do mundo exterior, isto é, o cinema se possibilita a exercer, de maneira plena, o livre fluxo de associações, tal qual o nosso inconsciente, bem ao gosto da linguagem do movimento surrealista, motivo pelo qual o cinema sempre esteve, de uma forma ou de outra, andando de mãos dadas com a filosofia surrealista.

A questão da memória em fotografia percorre outros meandros. Uma imagem fotográfica, por estar solta, nos remete a dois tipos de memória: a da conservação e a memória ligada à acumulação do passado no presente, uma vez que uma foto, na realidade, contrai uma multiplicidade de momentos. Qualquer momento representado em uma imagem fotográfica compreende sempre a lembrança do momento que o precedeu, a sombra do momento que passou, os dois momentos se contraindo e se condensando um no outro, pois um não desapareceu ainda, quando o outro momento começa a aparecer. É como se o presente trouxesse um rastro do passado. No exato momento do ato fotográfico, aquela imagem captada arrasta para junto de si, traz consigo, a lembrança do momento que o precedeu, fazendo com que o antes e o depois entrem na própria imagem fotográfica representada.

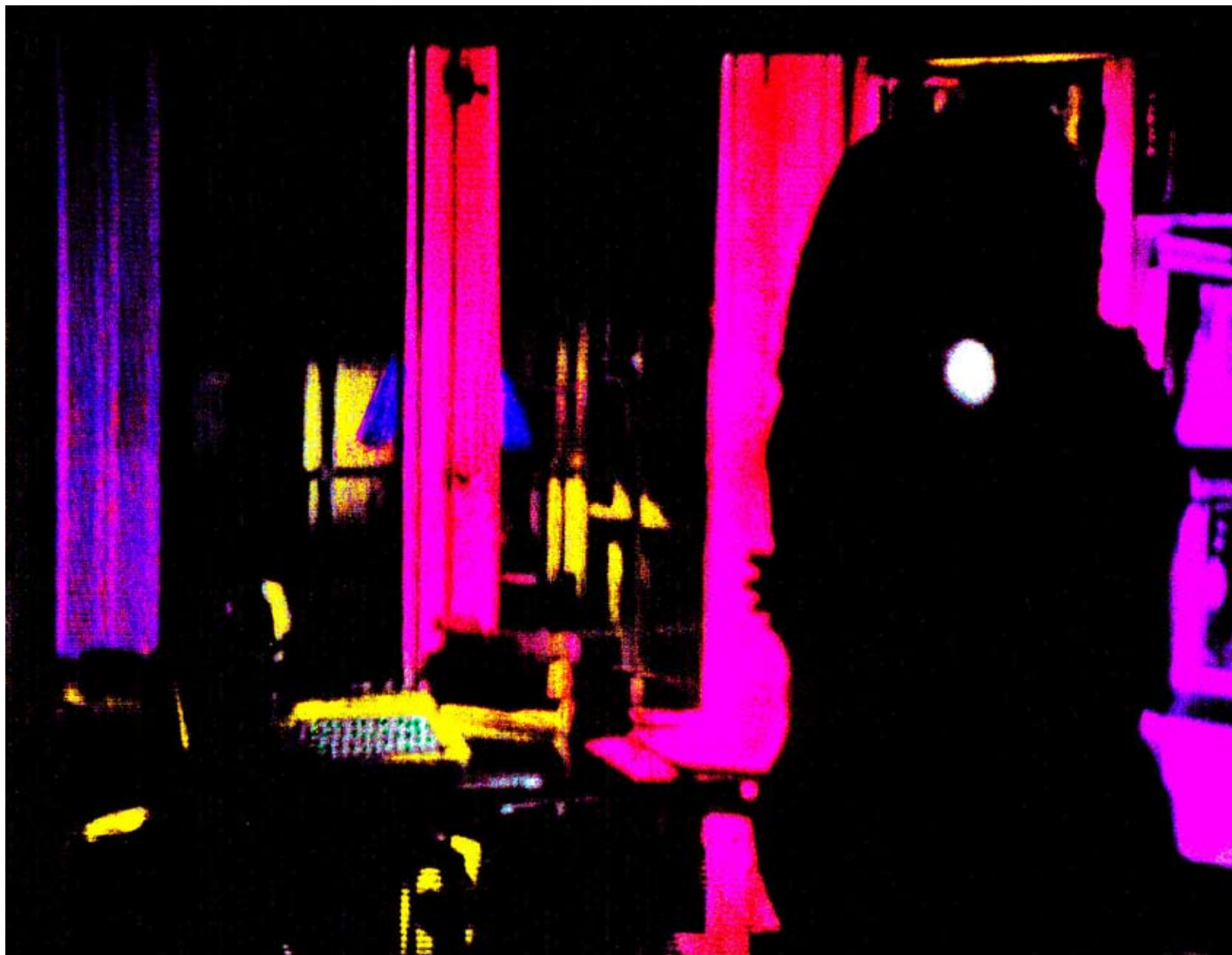
Por isso, entendo que o ato fotográfico em si, aquele momento do acionamento do obturador, não deveria ser encarado como um corte ou cisão das coisas do mundo e sim ligação, totalização. Se entendido como corte, que seja um corte que recolha em si a superfície recortada, carregando consigo o momento que o precedeu.

A memória da conservação relaciona-se a tudo aquilo a que somos remetidos dentro de nós ao estarmos diante de uma imagem fotográfica. Uma vez que partimos de uma imagem fisicamente estática e bidimensional, a relação

espectador/imagem há de ser diferenciada em relação à mesma relação com o cinema. Nesse caso, a construção dos significados ficará bem mais a cargo do espectador, uma vez que o fio narrativo se esvai, o encadeamento das ideias se perde, pois que as relações entre as imagens, como no cinema, deixam de existir. Uma imagem fotográfica compreende a condensação de um instante, e é justamente na concentração deste “corte” pontual onde tudo converge em fotografia. Não há o fazer contínuo, onde passado, presente e futuro podem se dar num fluxo ininterrupto, pois que essas três temporalidades, na fotografia, se dão de uma única vez em um mesmo espaço, conforme vimos anteriormente. Esse momento do acionamento do obturador acaba retirando o sujeito do seu tempo cronológico e levando-o ao seu tempo memorial, cuja realidade torna-se subjetiva, onde “tudo se passa como se essa imagem material tivesse qualidade mental”. A fotografia por representar um espaço fixo, imutável, acaba incorporando a mesma concepção de um relógio parado que, mesmo destituído de sua função primordial de representar o tempo cronológico, leva à memória, remete também as suas próprias lembranças, a sua própria existência.

Isso nos leva ao fato de que, por mais que a figuração de uma imagem fotográfica seja fixa, a sua percepção nunca deixa de ser dinâmica. O nosso cérebro mesmo frente a uma imagem fixa, não para de realizar articulações, de inter-relacionar os diversos tempos incorporados na imagem e assim percebidos por cada espectador de forma particular. Assim, enquanto o espaço relaciona-se à estrutura física de cada objeto, a nossa temporalidade interna está diretamente conectada aos elementos compreendidos na memória.

No cinema, a “mexida” em nosso cérebro, a instigação das articulações são provocadas pela fabricação das sequências proporcionadas artesanalmente pelos diretores que, partindo dos argumentos e roteiros, fabricam as relações entre as imagens através de suas montagens, quaisquer que sejam elas.



A partir do filme "Rouge" de Kieslowsky

MONTAGENS

Interessante observar que a montagem cinematográfica surge como fruto de uma época em total ebulição, quando o Ocidente começava a observar uma frenética alteração de comportamentos, o ritmo das coisas passando a sofrer sérias e rápidas alterações: o estrondoso desenvolvimento tecnológico impondo um novo ritmo de vida, onde tudo passava a se inter-relacionar, a se imbricar. O que era linear passava a sofrer interrupções, interferências. O olhar não se dava mais de uma única forma, sob um único ponto de vista, o absoluto transformava-se em relativo, o todo se fragmentava. Em todas as áreas do saber, começava-se a perceber as investidas na relatividade dos pontos de vista. Já no início do século XX, Freud lançava o seu livro “A interpretação dos sonhos”, abrindo ao mundo um outro olhar sobre o inconsciente humano; Einstein lançava-se em direção à teoria da relatividade, colocando por terra toda a estrutura linear da física newtoniana; Pirandello escrevia “Assim é se lhe parece”, abordando justamente a relatividade de visão que as coisas devem ter em função da visão de cada espectador; Picasso e Braque aprofundavam-se no Cubismo, onde imperava a relatividade dos pontos de vista, juntamente com seus *papier collés*, Apollinaire surgia com os seus *poèmes-conversations*, os surrealistas e dadaístas partiam para as colagens, Duchamp com seus *ready-made*, Rodjenko com as fotomontagens e tantas outras manifestações opostas à linearidade de um mundo monolítico.

Todo o ambiente encontrava-se fértil e cristalizado para que a linguagem cinematográfica investisse na transformação da realidade através dos cortes e justaposições de fotogramas, quebrando a narrativa linear até então utilizada nos planos-sequência. Seguindo uma das diversas definições de Eisenstein sobre a montagem poder-se-ia perceber como ela iria alterar a realidade fílmica: “A justaposição de dois fragmentos de filme assemelha-se mais ao seu produto do que à sua soma. Assemelha-se ao produto e não à soma pelo fato de que a justaposição difere sempre qualitativamente de cada um dos componentes tomados à parte”. Ou seja, Eisenstein partia do princípio de que a junção de dois fragmentos, de acordo com a maneira como eram colocados, poderia alterar por completo o

significado deles, se vistos separadamente. Estava o cinema, a partir daí, colocado diante de todas as possibilidades de manipulação da realidade. O cineasta via-se diante de sua total liberdade de expressão, fazendo da montagem certo jogo lúdico com a realidade, desorganizando-a para reorganizá-la ao seu bel-prazer, levando consigo o espectador, transformando-o por transformar a sua realidade.

Não há como ser de outra forma, as montagens cinematográficas dirigem, invariavelmente, o olhar do espectador, não significando com isso que ele tenha que se portar como seu refém. Acredito em indução, direcionamento, mas não em hipnose ou alienação de liberdade de articulação, como pensam alguns. O cineasta pode trabalhar o espectador através de suas montagens, até mesmo tentando fazer dele sua presa ou cúmplice de suas peripécias, mas, por outro lado, será o espectador em si quem, no final das contas, se tornará o seu próprio montador, cabendo a ele encontrar dentro da trama o seu próprio caminho, mesmo que dentro do universo criado pela montagem proposta pelo cineasta. O espectador, por mais que aceite de imediato a proposta do cineasta, sempre estará pronto a ultrapassar o que lhe é dado, até porque os seus históricos nem sempre se coadunam, o que faz tudo mudar. “Assim é se lhe parece”, senhor Pirandello! O que pode parecer uma grande verdade para um pode não o ser necessariamente para outro.

As montagens em Sergei Eisenstein

O fato é que a montagem pode alterar por completo as imagens de um plano, interferindo na realidade filmada, a qual apresentará uma nova visualidade através do corte. Eisenstein, o grande mito da chamada montagem “intelectual”, trabalhava na tentativa de proporcionar uma nova visualidade à realidade através dos choques entre valores estéticos, através dos conflitos e incoerência na junção dos fotogramas. A ele interessava não a reconstituição de um evento e sim a sua interpretação por parte do espectador; seria ele, o espectador, quem daria direcionamento à cena proposta na tela. Sua proposta era gerar, através da incoerência da montagem, conflitos na realidade racional do espectador, fazer com que as sequências lógicas fossem fragmentadas, tornando-as multifacetadas, onde a oposição entre os planos agiria como verdadeiros catalisadores de provocação no inconsciente do espectador.

Eisenstein perseguiu a todo custo a destruição da realidade racional, na tentativa de deixar a cargo do espectador a sua reconstrução, por isso transgrediu o quanto pôde a representação dos acontecimentos.

Em “O encouraçado Potenkin”, Eisenstein radicaliza as suas transgressões de montagens, propondo absurdas descon-tinuidades ao longo do filme. Os planos da multidão quando vai em direção aos insurretos do Potenkin são constan-temente alterados, ora para a direita, ora à esquerda, os que passam por debaixo da ponte dirigem-se para um lado, enquanto que os que passam por cima dirigem-se ao lado oposto, os barcos que levam mantimentos aos marinheiros amotinados no Potenkin inicialmente direcionam-se na diagonal para a direita, enquanto no plano seguinte os mesmos barcos estão rumando à esquerda. Na cena da multidão nas escadarias de Odessa, talvez uma das mais míticas do cinema, há total desorganização, pessoas desesperadas, sem rumo, não sabendo ao certo aonde ir, tudo acentuado pela montagem desconexa de Eisenstein, nos levando a um desconforto por perdermos, de certa forma, as nossas referências espaciais, jogados que somos para longe de toda a nossa racionalidade ortogonal do espaço.

Essas características das montagens intelectuais de Eisenstein vêm do uso que ele fez dos ideogramas chineses, onde, cada sinal separadamente possui significados diferentes daqueles quando em conjunção com outros. Como vimos anteriormente, o sinal que simboliza um cão quando junto de um sinal que significa uma mão direita, resulta no significado da amizade, e assim por diante. Assim como na escrita chinesa, Eisenstein acreditava em uma nova significação/visualização ao combinar diferentes caracteres, na tentativa de atingir um cinema que não ficasse atrelado à narrativa, mas que falasse diretamente ao inconsciente do espectador, assim como o fizeram Max Ernst, Giorgio De Chirico, Marcel Duchamp e tantos outros surrealistas, quando em suas colagens/montagens estabeleciam relações entre objetos que, separadamente, possuíam significados diferentes daqueles quando juntos. No mesmo rastro, vários foram os fotógrafos que se utilizaram da mesma filosofia para criar outra realidade aos objetos, como é o caso típico de Man Ray que, dentre as suas diversas imagens surrealistas, fotografou um guarda-chuva na pre-sença de uma máquina de costura em cima de uma mesa de dissecação, estabelecendo, assim, uma realidade aos três objetos diferente daquela que cada um possuía quando separadamente.

Não apenas nesse sentido Eisenstein se aproximou da fotografia. No próprio filme “O encouraçado Potenkin”, ele se utiliza diversas vezes do recurso do “sangramento”, típico da linguagem fotográfica. Novamente, na cena dos cossacos descendo a escadaria de Odessa, há cortes profundos, onde a câmera permanece um bom tempo filmando

apenas as botas dos soldados ou as pontas das baionetas ou mesmo rostos na multidão em total “sangramento”, quase imperceptíveis ao reconhecimento.

A montagem acaba por simular a realidade, fazendo dela algo lúdico. Uma vez que há a escolha da combinação dos fotogramas, a montagem subverte o fotográfico, faz desaparecer o sentido do fotograma isolado, cria em cada junção de fotogramas a simulação de uma nova realidade antes não alcançada, implodindo o que é fotográfico. A montagem, em princípio, cria uma desordem naquilo que é o fotográfico, desordem de sentido na imagem pertencente ao fotograma em si, para recriar uma outra realidade através da junção com outros fotogramas, outros “fotográficos”. Isso porque a fotografia solta, por si só, nada mais é do que um simples fragmento, fragmento este que terá o seu desdobramento, as suas significações dependentes de cada contexto que a cerca. É como se a imagem em cada um dos diferentes contextos estivesse sendo montada por um cineasta, uma vez que, recontextualizada, implicará em uma nova visibilidade.

Em paralelo à montagem tradicional típica dos soviéticos, principalmente de Eisenstein, surgiram outras correntes de cineastas pensando um cinema mais pessoal, promovendo uma câmera mais livre, que pudesse ser utilizada com maior simplicidade. André Bazin, que em 1951 fundou a revista de maior prestígio sobre cinema, “Cahiers du cinema” capitaneou, de uma certa forma, o grupo dos novos cineastas que compuseram a *Nouvelle Vague*. A intenção era um cinema que pudesse ser mais espontâneo, direto, de baixos custos, evitando os artificialismos dos estúdios, criando o que eles chamaram de “cinema de autor”. Na realidade, os cineastas da *Nouvelle Vague* não apontaram de forma literal para as teorias extremamente radicais de Bazin contra qualquer tipo de montagem.



A partir do filme “Deus e o diabo na terra do sol” de Glauber Rocha

As montagens em Jean-Luc Godard e Peter Greenaway

A linguagem fotográfica, portanto, encontra ressonância em diversas outras formas de montagem, à parte a montagem dialética proposta por Eisenstein. Independentemente da época ou escola, os cineastas sempre encontraram suas maneiras de expressão lançando mão de algum tipo de montagem, seja ela entre os planos, cortes entre cenas ou entre sequências, fusões, justaposições, sempre promovendo articulações entre os fotogramas ou mesmo arranjos dentro dos próprios fotogramas.

Godard foi um desses cineastas que, embora influenciado por Eisenstein, trabalhou mais com a desmontagem, com a mescla e mixagem de imagens do que com a montagem propriamente dita.

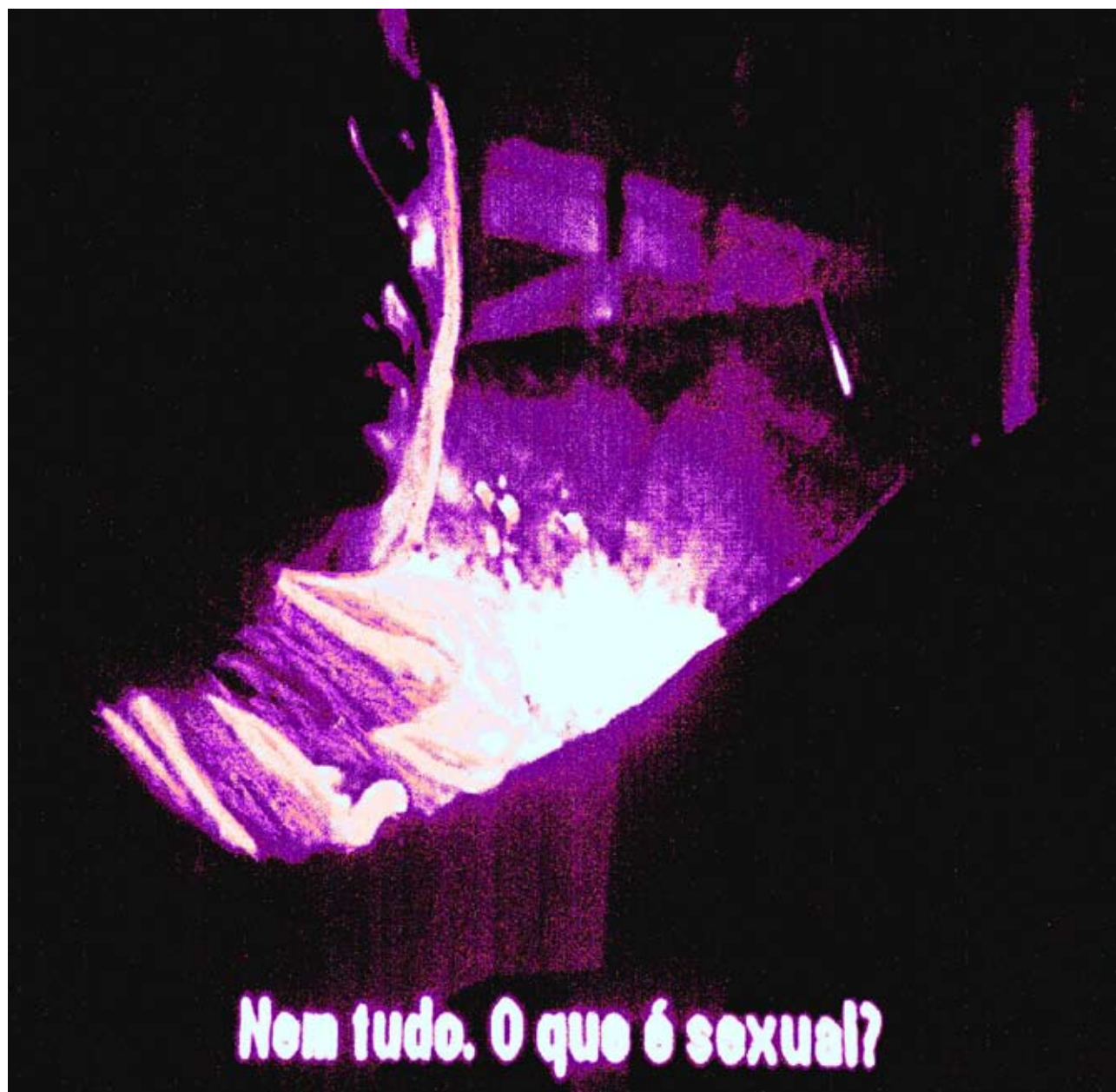
Durante os anos 60, em meio à *Nouvelle Vague*, Godard estabeleceu em seus filmes uma estética bastante próxima à *Pop Art*, mesclando figuras populares, (pessoas míticas da época) com super-heróis de histórias em quadrinhos em meio a palavras manuscritas, de início em torno das imagens e posteriormente sobre as próprias imagens, com um caráter eminentemente político (“O desprezo”, “O demônio das onze horas”, “Tempo de guerra”, “Duas ou três coisas que eu sei dela”, “A chinesa”).

Através de *closes* cada vez mais fechados, Godard nos colocou diante de palavras manuscritas desarticuladas, fragmentadas, entrecortando imagens da mesma forma truncadas, nos propondo verdadeiras montagens/colagens não só dentro do próprio corpo da imagem como nos forçando, muitas vezes, a realizarmos, nós mesmos, as próprias montagens das palavras soltas, vindas de frases desfeitas ao longo de um trecho de filme. É proposta uma desmontagem e uma desarticulação de frases lógicas induzindo o espectador a posterior remontagem das palavras soltas.

A um só tempo, Godard adentra a linguagem fotográfica sob dois aspectos: ao articular montagens dentro do próprio corpo da imagem, ou seja, no próprio espaço de representação, assim como ao desmontar as frases, deixando a cargo do espectador a remontagem (como se imagens soltas fossem rearticuladas em uma mesma unidade em uma exposição fotográfica). Realmente, há filmes de Godard com uma quantidade tão grande de imagens fotográficas fixas ao longo do filme, que parecemos estar diante de um audiovisual fotográfico.

Godard, no entanto, passa a aprofundar, de fato, sua estética de mesclagem de imagens quando, nos anos 70, introduziu a linguagem do vídeo em seu trabalho. De forma recorrente em seus “filmes-ensaio” (“Comment ça va”. “Numéro deux”) utiliza-se dos recursos do vídeo para ampliar seu trabalho de montagem/colagem, lançando mão de sobreimpressões, janelas e incrustações. A partir daí, imagens e palavras encontram-se em total imbricação, em constantes mixagens.

Peter Greenaway é um outro cineasta que, além de se utilizar de janelas abertas e de incrustações nas imagens principais, estabelece um emaranhado tão vasto de elementos em suas imagens, que acaba por proporcionar códigos de inter-relação próximos às montagens/mixagens elaboradas por Godard. Embora lançando mão de diferentes artifícios, Greenaway, ao elaborar tamanha rede de conexões entre o excesso de signos dentro de uma mesma imagem, provê, tal qual Godard, uma verdadeira montagem vertical.



A partir do filme “Dez” de Abbas Kiarostami



O ESPAÇO OFF

O vídeo que passou a ser parte permanente do trabalho de Godard, não apenas de seus “ensaios”, acabou não só por quebrar o estatuto lógico da montagem típica cinematográfica, como abriu brechas para uma reflexão a respeito das relações de espaço *off* em cinema, vídeo e fotografia.

Por compreenderem linguagens diferentes, cada um deles estruturou o seu espaço *off* de forma específica.

O cinema, por ter o “movimento dos fotogramas” como fundamento, estabelecendo a narração como seu princípio básico, estruturou um “espaço fora de campo” marcado pela dinâmica, pela atividade e expectativa do olhar que extrapola geralmente as bordas laterais do quadro do filme em função da sensação de movimento 24 vezes por segundo.

Uma das formas mais frequentes de definição de espaço *off* em cinema é através das entradas e saídas de personagens do quadro. Isto implica em que, por momentos, a tela esteja vazia antes ou depois de cada plano, gerando uma expectativa no espectador em relação a um espaço que ele desconhece, que está fora do alcance de sua visão, porém compreendendo parte do espaço frequentado pelos personagens.

Uma tela vazia, principalmente se constituída por um plano fixo, leva a nossa atenção para o seu exterior, pois ficamos na espreita do que virá de fora da tela. Afinal, isso nos possibilita o cinema, essa é a sua característica. Por outro lado, personagens que deixam o espaço da tela tornando-a vazia, nos levam da mesma forma, juntos com eles, para além do prolongamento do quadro do filme.

Inúmeras são as situações em que o espaço *off* é utilizado no sentido de criar a tensão desejada, de deixar a cargo do espectador a imaginação e articulação da cena. Nessas situações é como se o diretor saísse de “cena”, abrindo

espaço para o espectador interagir efetivamente com o filme, sendo trazido para dentro dele. Muitas vezes não representar, não mostrar, impõe à cena uma densidade que ela jamais possuiria se estivesse representada. São casos típicos em que a ausência ganha status real de presença, talvez pelo fato de o cineasta ir à busca de uma comunhão com o espectador, chamando-o à responsabilidade, trazendo-o para perto de si. Cenas de ação que poderiam ser tidas como de extrema obviedade, muitas vezes ganham intensidade quando realizadas fora do campo de visão. Algumas cenas, típicas dos filmes de suspense ou de gângster acontecem alternadamente em *off* e no quadro do filme, onde os personagens deixam por um momento a tela vazia, a ela retornando em seguida. Há também os casos em que o personagem se encontra em *off*, mas que, por um instante, parte do seu corpo entra no campo de visão para alguma ação, da mesma forma nos arrastando tela afora.

Não apenas os prolongamentos laterais pelas bordas do campo de projeção são utilizados pela dinâmica cinematográfica, mas, frequentemente, o fundo dos cenários e o espaço atrás das câmeras são também trazidos para dentro da ação do filme, na maioria das vezes pelos olhares dos personagens. Portas, janelas, muros, são recorrentemente utilizados pelos cineastas no intuito de instigar o espectador a algo que está se passando atrás do cenário e que muitas vezes ele jamais terá acesso, mas que, por insistentes olhares dos personagens, podem passar a ter uma função determinante na trama do filme. Já a instigação do espaço *off* atrás da câmera, ou seja, no espaço à frente do plano de projeção, no cinema se dá diferentemente da fotografia. Enquanto nesta o espaço virtual à frente da imagem é provocado pelo olhar direto do sujeito para dentro da câmera, marcando, assim, a presença explícita do fotógrafo, em cinema esta atitude é quase sempre rechaçada, evitando que se quebre o universo de ficção, típico do cinema. O fato é que, quando o sujeito olha direto para a lente da câmera, por ela também está sendo olhado e este cruzamento de olhares marca a presença do enunciador, traz à tona a figura de um sujeito que ali está, presente, porém não envolvido diretamente com a ficção do filme. Isto nos faz lembrar que existe a figura de um operador, nos retirando do aspecto ficcional, próprio do cinema. É da natureza do cinema a ficção.

Por isso, esse tipo de prolongamento ao espaço *off* atrás das câmeras se dá, em cinema, normalmente em diagonal à câmera, não diretamente voltada para a sua lente como em fotografia.



A partir do filme "Outubro" de Eisenstein

De tudo o que foi dito até aqui a respeito do espaço *off* em cinema, o que se percebe como característica fundamentalmente diferente em relação à fotografia é o aspecto sempre provisório e flutuante dos personagens no campo de representação. Este constante fluxo proporcionado pelo estatuto do movimento cinematográfico nos deixa permanentemente na expectativa do que está por vir. Há sempre algo fora do quadro de filmagem que a qualquer momento poderá entrar em cena. O espectador de cinema vive sob a sombra daquilo que ainda não existe e que muitas vezes jamais existirá aos seus olhos; quem sabe não seja esse um dos grandes trunfos que nos atrai permanentemente ao mundo ficcional do cinema.

Portanto, em função da própria estrutura de sua linguagem o cinema vive, a todo o momento, sob a sombra de um “fora” daquilo que não está representado no plano da tela. Ao contrário, o recurso da montagem vertical (mixagem no próprio corpo da imagem), patrocinada pelo vídeo faz, de imediato, com que haja a diluição do fundamento do plano, alterando, conseqüentemente, o princípio da montagem exercida pelo cinema, bem como minimizando a importância e o significado do espaço *off*. Como em vídeo se tem a possibilidade de gerar uma multiplicidade de imagens sob e/ou sobre a imagem principal, acaba se tendo uma concentração de imagens, tudo podendo estar contraído e integrado na mesma imagem, ocasionando uma imensa diluição da expectativa daquilo que está fora, do que da imagem está excluído. As inúmeras videomanipulações fazem com que tudo possa entrar na ou sair da própria imagem principal de forma ilimitada, retirando o nosso olhar (e o nosso pensamento) do prolongamento do plano das bordas do quadro, retirando, enfim, a nossa ansiedade em direção ao espaço *off*, pois, em vídeo, tudo pode acontecer a um só tempo, dentro de um mesmo espaço de representação.

Já em fotografia, por ser constitutivamente algo parcial, isolada pelo corte, implicando necessariamente um resíduo, uma seleção, talvez seja a linguagem artística que mais explicitamente impõe um “fora de campo”.

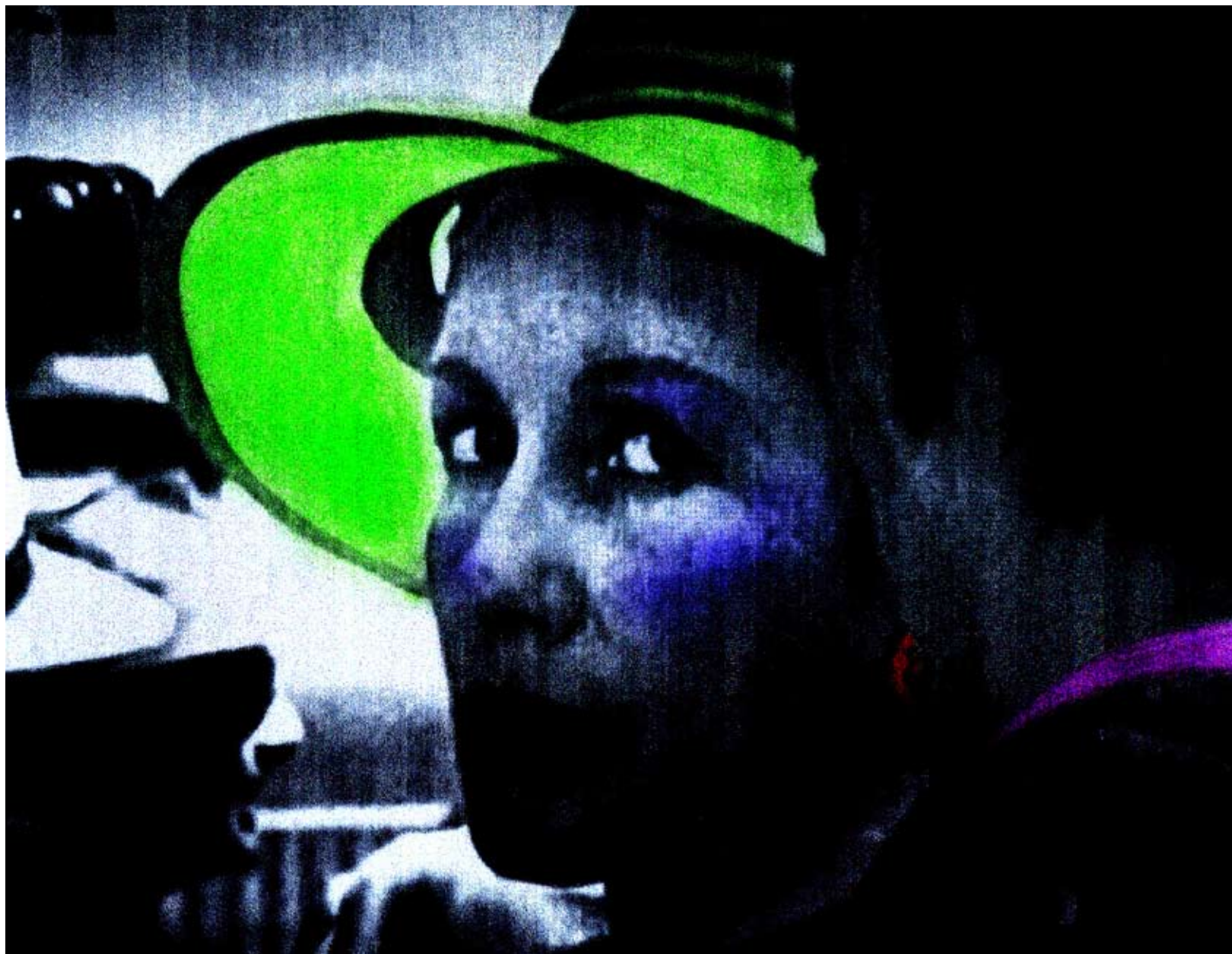
Diferentemente da pintura, aonde a tela vazia vai, passo a passo, sendo preenchida com material, o pintor progressivamente adicionando algo em um espaço determinado a priori, onde nada havia e com total independência do que há fora dele, a fotografia se estabelece justamente pela subtração, pela exclusão de corte de algo que existia dando ao que foi “cortado” uma nova visibilidade, imediata e em bateladas. Em fotografia, para cada coisa que foi incluída no espaço representado, corresponde uma outra que foi excluída, que ficou de fora. Desse modo, a captação de algo do mundo representado em um espaço (fotográfico) limitado, implica necessariamente em uma virtualidade

e essa virtualidade, que é o espaço *off*, por também ser parte daquilo que foi capturado, constitui parte de extrema relevância para o que foi representado como imagem fotográfica.

Portanto, aquilo que não foi dado explicitamente aos nossos olhos em uma imagem fotográfica, estando ausente do espaço de representação, possui íntima e vital relação com o que está fotografado, marcando uma presença verdadeira, porém virtual.

O estatuto fundamental do corte traz à fotografia o espaço *off* compreendendo características muito peculiares, se comparado ao cinema, por ele prover um único momento captado. Uma pessoa possuindo a sua imagem no espaço fotográfico, dele jamais sairá e aquele será o seu instante de representação único, não existindo outros que lhe deem completude, que lhe forneçam uma narrativa através da sequencialidade. Assim, uma fotografia aponta de forma literal para um fora de campo, seja ele pelos bordos laterais ou mesmo pela frente do espaço fotográfico.

O espaço *off* que avança para frente da imagem fotográfica guarda, inicialmente, relação direta fotógrafo/sujeito fotografado. Em fotografia, diferentemente do cinema, o olhar para a câmera (que irá gerar o *off* à frente da imagem) é não apenas “permitido”, como incentivado, como se o fotógrafo estivesse trocando olhares com a pessoa fotografada, fazendo com que ele se torne parte integrante da imagem. O incentivo ao sujeito fotografado de olhar para dentro da lente da câmera induz seu olhar a se projetar para frente da imagem e, assim, o que, a princípio, no ato fotográfico, se constituía como uma relação fotógrafo/sujeito fotografado, ao ser revelada, a imagem fotográfica passa a provocar uma nova relação do fotografado com o espectador, relação essa provida pela indução à virtual presença do espaço *off* frontal. A partir daí, a presença do fotógrafo cede lugar ao espectador, abrindo infinitas possibilidades na relação virtual com o sujeito fotografado.



A partir do filme "O batedor de carteiras" de Robert Bresson

A CONDIÇÃO SOCIAL

Essas características da fotografia de, a todo instante, ratificar a presença do fotógrafo, de não ter qualquer escrúpulo em evidenciar um enunciador, um operador atuando na imagem captada é tudo o que o cinema não deseja. É interessante pensar que, embora o cinema absorva uma enorme quantidade de profissionais na confecção de um filme (diretores, roteiristas, produtores, cenógrafos, montadores...), uma vez apagadas as luzes e iniciada a projeção, toda essa imensa equipe desaparece como um raio, dando lugar à viagem ao inconsciente. Ao contrário, em uma imagem fotográfica, na maioria das vezes, o fotógrafo é a sua própria equipe. O ato de fotografar é um ato de extrema solidão; o fotógrafo, ao estar exercendo a sua atividade, é um ser só. Ao empunhar a sua câmera nada há além de si, tudo o que carrega é sua bagagem de vida, tudo o que vier a acontecer é de sua única e total responsabilidade, pelo bem ou pelo mal, pelo sucesso ou insucesso, tudo cai em suas costas, não havendo com quem dividir as suas consequências.

Talvez por carregar todo esse fardo em seus ombros é que haja um “empréstimo” seu tão grande à imagem fotografada. Quanto mais caminho fotografia adentro, mais me convenço de que a carga de realidade imposta à fotografia desde os seus primórdios, escorre não de sua característica indiciária, referencial, em relação à realidade fotografada em si, mas na sua profunda relação com a presença do fotógrafo. Não há como descolar o fotógrafo da imagem fotográfica que realizou, a sua presença é tão grande quanto a imagem vista. Ou seja, a “realidade” da fotografia vem, a meu ver, da constatação inequívoca da presença do fotógrafo e não de sua característica indiciária com a realidade de onde veio. A fotografia digital talvez esteja nos apontando para isso. Com a chegada da fotografia digital, a realidade pode ser qualquer uma, faz-se o que se quer com ela, mas a presença do fotógrafo, nem que seja para dar início ao processo fotográfico, não se pode negar – ali alguém esteve presente!

Olhando sob esse prisma, cinema e fotografia operam de formas diametralmente opostas. O caminhar solitário do fotógrafo, por dentro de sua escuridão interior (metaforicamente representada pela câmara escura – o laboratório

fotográfico) – será compartilhado por diversas pessoas em conjunto. Seja numa exposição, reunião de família ou qualquer outro acontecimento social, normalmente as imagens fotográficas são vistas por diversas pessoas em conjunto, comentadas e analisadas de forma compartilhada. Já em cinema, toda uma equipe, em conjunto, partilhando as diversas formas de melhor realizar o filme é entregue ao público que irá assisti-lo em total solidão. O espectador de cinema é meio que empacotado em uma sala escura, em uma cadeira individual, com a menor interferência possível de ruídos externos, conversas paralelas sendo automaticamente reprimidas, tudo isso fazendo parte do imenso arcabouço armado no sentido de fazer com que o espectador se volte o máximo possível para si mesmo – a sua experiência é única, intransferível e inalienável.

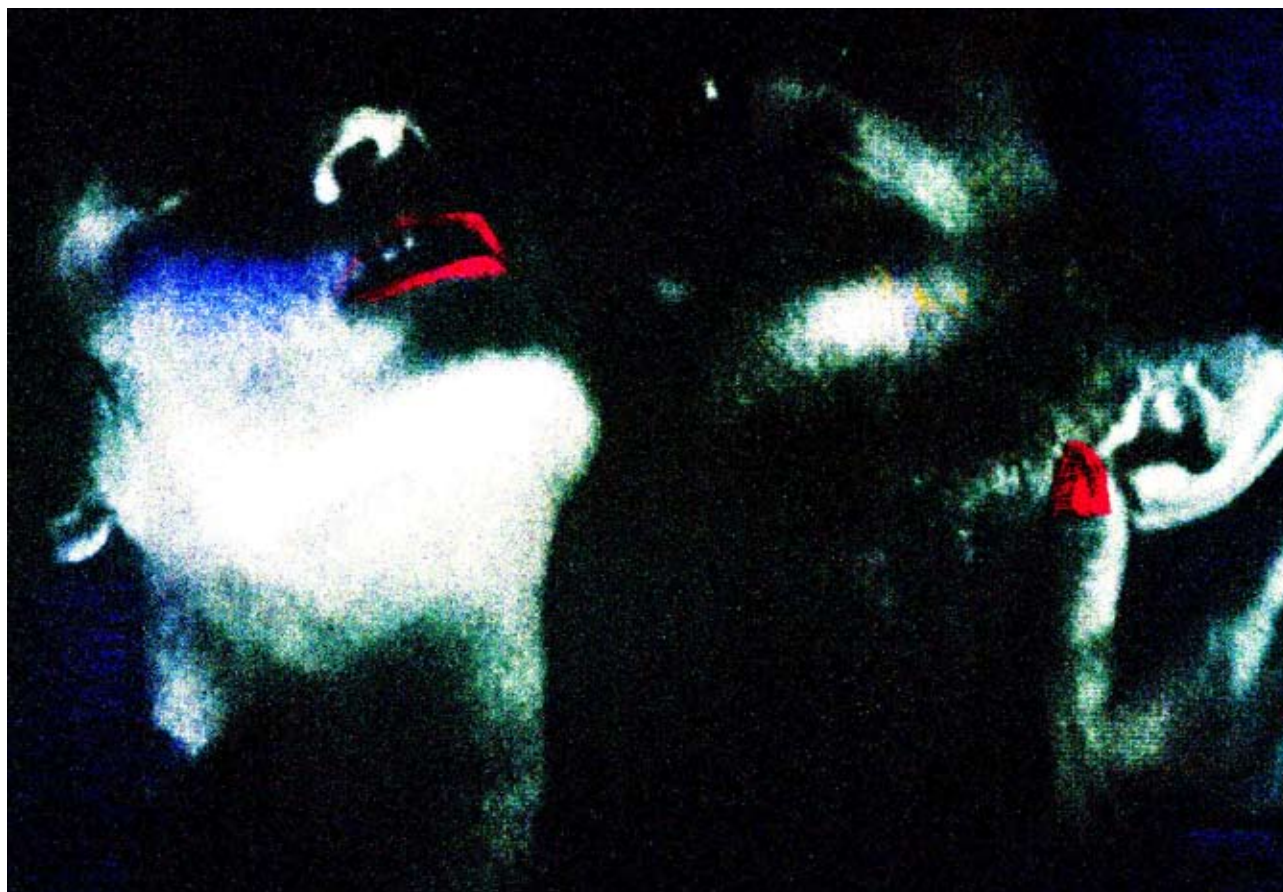
Ao processo de individualidade do espectador de cinema, soma-se a sua total incapacidade de reação efetiva ao que se passa na tela. Assim, uma vez inserido em tal contexto, nada de prático restando a fazer, toda a sua articulação é canalizada para o seu aspecto inconsciente, subjetivo. Diante de sua incapacidade motriz e submerso num universo propício, o espectador de cinema encontra-se “à flor da pele”. Não é por acaso que muitas vezes somos sensibilizados por filmes e histórias um tanto quanto duvidosas quanto à qualidade. A mesma história de um filme, passada a nós através da literatura ou oralmente, pode não produzir qualquer efeito, constituindo uma experiência imensamente tediosa.

Quanto mais propícia a ambientação, mais estaremos sensibilizados à recepção de estímulos. Tem sido cada vez mais frequente, fotógrafos recorrerem a instalações ambientais, no intuito de produzirem o máximo de sensibilização aos seus espectadores. É como se houvesse a necessidade de preparar o espectador, de retirá-lo da realidade racional, do previsível mundo cotidiano, para inseri-lo em um ambiente com a menor interferência possível do mundo exterior, casos típicos de fotógrafos mais conceituais como Rosângela Reno e Miguel Rio Branco. No fundo, é o “efeito cinema” adentrando a linguagem fotográfica.

Não à toa tem sido o cinema a arte de maior penetração em todas as camadas sociais. Não há expressão artística que tenha “tocado” tão profundamente o espectador como o cinema, pois ele fala direto ao inconsciente, independentemente de qualquer juízo de mérito que se faça quanto à qualidade do filme. Uma vez isolado de sua realidade racional o seu estado de consciência se altera, os seus parâmetros e referências se desalinham. Quando imersos em um ambiente escuro a nossa noção de espaço se esvai, se identifica instantaneamente com a nossa realidade

irracional, a percepção do tempo se modifica, percebemos o tempo rolando de forma mais lenta. O tédio de o nada acontecer, o vazio que nos traz a escuridão do ambiente é imediatamente rompido pela fascinação de um mundo novo “cinematográfico” que a nós se descortina, levando-nos não propriamente a um estado de hipnose, mas, certamente, nos proporcionando forte transferência para outra realidade.

Enfim, todo o ambiente em torno da projeção de um filme (a “situação cinema”, como queria Epstein) favorece a ficção cinematográfica, dificilmente alcançada em qualquer outra atividade artístico-cultural.



A partir do filme “Eu sei que vou te amar” de Arnaldo Jabour



O TEMPO

A temporalidade é outra característica que o cinema carrega diferenciadamente da fotografia. O fato é que o cinema tudo pode. A linguagem cinematográfica possibilita qualquer articulação temporal e assim tem sido desde a sua criação. O tempo é elemento intrínseco da linguagem cinematográfica e, cada vez mais, os cineastas têm nos surpreendido com suas temporalidades específicas. O tempo cronológico tem sido constantemente desarticulado, as passagens entre cenas cada vez mais simplificadas.

Interessante observar como todas as manifestações artísticas estão sempre em consonância com a dinâmica da sociedade em cada um de seus momentos. A sociedade contemporânea vive exatamente a mesma desarticulação temporal. O grande drama do homem contemporâneo é justamente o tempo. Cada vez mais nos são oferecidas oportunidades tecnológicas, de forma a simplificar o tempo, a reduzir o nosso tempo de execução de tarefas e, no entanto, percebemos que o tempo nos está cada vez mais escasso. A impressão é de que antes dos *faxes*, *e-mails*, *messengers*, *skypes* e toda a parafernália da informática e das telecomunicações, tínhamos, paradoxalmente, mais tempo para tudo. Hoje nos é exigido um tempo cada vez menor para a execução das tarefas, o que nos força a um acúmulo cada vez maior de coisas a serem feitas. Não há mais tempo hábil de nos debruçarmos sobre uma tarefa como havia anteriormente. A tudo é exigido um tempo cada vez mais curto e com maiores interrupções. Hoje, dificilmente conseguimos executar algo de forma linear, homogênea, sem interrupções. Temos sido, literalmente, atropelados pelo tempo. Tudo o que fazemos sofre algum tipo de interferência.

Ou seja, vivemos momentos de demandas constantes do encurtamento de tempo no que fazemos, aliadas às interferências em suas execuções. Perdemos o controle da homogeneidade temporal, perdemos o “fio da meada” e esta tem sido, muitas vezes, a sensação que temos ao assistirmos a alguns filmes atuais.

Os filmes, seguindo a dinâmica contemporânea, têm nos dado o que estamos nos acostumando. Cenas cada vez mais curtas, temporalmente afritivas, com cortes cada vez maiores sob diversos tipos de interferência, nos demandando, por sua vez, o mesmo tipo de comportamento interno.

Temos sido instigados ao comportamento irrequieto em todas as atividades que participamos, sejam elas de compromisso ou mesmo de lazer, o cinema aí incluído e o que é mais interessante, estranhamos demasiadamente quando não é essa a dinâmica que nos colocam. Basta hoje assistirmos a um filme dito “clássico” para sentirmos algo de estranho em sua dinâmica. O tratamento temporal do filme era outro, o trabalho em cima do “psicológico” dos personagens era outro, pois outra era a dinâmica temporal da sociedade da época.

O cinema hoje nos coloca diante de qualquer situação temporal sem qualquer tipo de constrangimento, pois a ela estamos cotidianamente sujeitos. A temporalidade cinematográfica pode tanto ser evocada ao espectador para que ele a decodifique ao seu bel-prazer ou mesmo ditada pelo filme. Típicas são as cenas de ação em que os cortes conduzem os personagens a momentos diferentes sem que tenhamos visto e que, mesmo assim, não deixamos de entender. Brechas podem ser abertas no tempo, a duração poderá ser encurtada ou dilatada, qualquer jogo temporal é possível, no intuito de passar ao espectador a intenção do cineasta.

A temporalidade em Eisenstein

Eisenstein foi um cineasta que se utilizou muito do recurso da dilatação do tempo em seus filmes. Nas já citadas cenas nas escadarias de Odessa de “O encouraçado Potenkin”, por exemplo, os soldados que descem as escadas fuzilando os manifestantes nunca chegam à fase final das escadas. Ao invés de mostrar como o conflito final se dará, Eisenstein prefere lançar mão da repetição incessante da cena dos soldados descendo, dilatando, multiplicando o tempo da ação, enfatizando o momento da barbárie do acontecimento. As repetições da cena da abertura da ponte em “Outubro”, impedindo que os cossacos atingissem o centro de Petrogrado ou a cena das moedas que caem sobre o monarca na abertura de “Ivan, o terrível” são outros exemplos típicos de dilatação do tempo utilizados por Eisenstein.

Essas são as ocasiões em que se faz presente a marca do diretor que, através dos cortes e da maneira como articula cada plano, transforma o tempo mecânico, do registro natural da câmera em tempos narrativos dramáticos de alta densidade e tensão. O cinema, por estar sempre mostrando algo em sucessão através de imagens, caracteriza, de uma forma ou de outra, o seu aspecto narrativo, e é justamente como essa sucessão de imagens estará sendo articulada que o ritmo do filme será marcado, nada tendo a ver com a velocidade das sequências.

Na realidade, esta sempre foi uma questão crucial para os cineastas: como lidar com a temporalidade fílmica mantendo um diálogo de interesse com o espectador. Juntamente com a preocupação do desenvolvimento da trama e da relação espacial há o cuidado com a construção da temporalidade, com o tamanho dos planos, como os planos estarão articulados entre si e isto tem se delineado cada vez mais claramente nas diferentes culturas.

A dinâmica da sociedade norte-americana, pautada na velocidade e competitividade (*Time is money*) tem cada vez mais apontado para os filmes de ação, com planos cada vez mais curtos, onde tudo se dá de forma rápida, sem grandes aprofundamentos, não nos dando tempo suficiente para penetrarmos no personagem. Muitos cineastas passaram a buscar uma adaptação a essa velocidade, no intuito de manter um diálogo mais próximo com o espectador, aderindo ao chamado “cinema hollywoodiano”, de uma temporalidade mais convencional.

A cultura europeia por seu lado, já preserva outra dinâmica com os cineastas que, mesmo atualmente, apresentam filmes onde os planos são mais longos, impondo um ritmo de articulação mais cadenciado entre eles, onde se pode adentrar com mais cuidado no aspecto psicológico do personagem, o que não implica necessariamente em falta de ritmo. Os filmes de Antonioni, por exemplo, jamais poderiam ser considerados sem ritmo, pois é sua opção trabalhar mais profundamente o personagem, possibilitando ao espectador penetrar ao máximo nas características do personagem.

Já o cinema fora da cultura ocidental propriamente dita, particularmente os iranianos, chineses e japoneses, apresentam, em sua maioria, um ritmo típico de suas culturas, em descompasso com o ritmo convencional da cultura ocidental.

O tempo de Kiarostami

O cineasta iraniano Abbas Kiarostami é exemplar nesse sentido, por nos apresentar filmes cada vez mais incompatíveis com a velocidade e o ritmo ocidental, possibilitando a cada filme uma experiência inusitada ao espectador ocidental, deslocando-o a uma temporalidade à qual ele não está visualmente habituado. Assistir a um filme de Kiarostami exige, primeiramente, abstração da racionalidade cronológica ocidental; há de se imbuir de uma nova experiência, exigindo da percepção e dos sentidos desprendimento da cultura ocidental.

Na realidade, Kiarostami articula a temporalidade em seus filmes não apenas ao trabalhar à exaustão o plano, permitindo ao espectador adentrar profundamente no universo do personagem, mas como também ao provocar a desinformação.

Há, em Kiarostami, o desejo deliberado de informar o mínimo possível ao espectador, de deixar praticamente tudo incompleto, de reduzir o enredo a quase nada. Isto faz com que ele transfira aos espectadores o papel de realizador, deixando-os livres à interpretação de acordo com as suas imaginações.

No filme “O vento nos levará” até minutos antes do seu final não se tem a menor ideia concreta do que o protagonista foi fazer naquela vila perdida no meio do deserto e, mesmo ao seu término, o máximo que se pode fazer são especulações a respeito.

Premeditadamente, o cinema de Kiarostami não segue o fluxo normal de início, meio e fim, uma vez que ele procura, o quanto pode, desamarrar o cinema da narratividade convencional onde, geralmente, tudo é previsível e entregue ao espectador de forma acabada. Para ele a única forma de fazer um novo cinema é através da maior participação e envolvimento do espectador com o filme, valorizando a sua presença, dando-lhe oportunidades para que possa, de fato, experimentar uma nova vivência através do preenchimento dos vazios deixados propositalmente pelo cineasta. Uma das ferramentas utilizadas por Kiarostami para impor tal ritmo em seu cinema é justamente lançando mão da desinformação. Segundo ele, quanto menos informado estiver, mais profundamente o espectador estará envolvido com o filme e Kiarostami leva às últimas consequências o seu empreendimento quando deixa também o elenco todo quase sem informação. Em “O vento nos levará”, até mesmo o protagonista não sabia ao certo qual

seria a sua missão no filme, e questionado sobre tal situação, em uma entrevista, o ator respondeu que só era informado do mínimo necessário para realizar as cenas, desconhecendo tanto o roteiro, quanto as características do personagem, tudo sendo guardado em segredo pelo cineasta.

A subinformação para Kiarostami é uma ferramenta valiosíssima no sentido de dilatar o tempo. Assim, o espectador é afastado da previsibilidade da trama e dos personagens, sendo levado a elucubrações inesperadas, uma vez que será induzido a especular sobre os acontecimentos, a tecer internamente a trama do seu próprio filme, o que o conduz a uma dilatação do seu tempo.

O cinema de Kiarostami e de tantos outros cineastas que trabalham a temporalidade de seus filmes dessa mesma forma encontram grande ressonância na linguagem fotográfica. Por mais detalhada e tecnicamente perfeita que seja, uma imagem fotográfica carrega sempre a subinformação. Por ser parte, recorte de um todo, há sempre algo faltoso, não havendo possibilidade de deixar o espectador em um estado de completude. Assim, em uma imagem fotográfica, o tempo relacionado diretamente ao espectador é sempre dilatado, pois tudo o que vier a partir da imagem dependerá da mobilização do espectador. O fato de ser única, pontual, fará da fotografia uma linguagem diferenciada da característica narrativa cinematográfica. Exatamente por esse motivo, as suas temporalidades apresentam diferentes qualidades.

Como dizia Roland Barthes, o tempo da fotografia não é um “ser-aqui”, mas um “ter-sido-aqui”, ou seja, a fotografia representa um tempo anterior ao que está sendo mostrado, revela algo que aconteceu há algum tempo atrás e isto faz com que ela tenha mais de irrerealidade do que de real.

Irrealidade porque o que ali se encontra na imagem fotografada não mais existe ou nunca existiu; pode até ter sido algo daquela forma, mas certamente não o é mais. A imagem digital veio apenas reforçar este estatuto.

Quando colocamos a fotografia lado a lado com o cinema é que percebemos, com grande clareza, o seu frágil aspecto indiciário em relação à realidade. É importante lembrarmos que toda a característica referencial em relação à realidade que se depositou sobre a fotografia se deu mais profundamente em seu início, quando ainda não existia o cinema.

Obviamente que não se trata de negar o rastro de realidade trazido pela fotografia, mas é admissível pensar quão mais frágeis são os seus indícios de realidade se comparadas ao cinema, a participação de realidade pelo espectador sendo bem maior no cinema. Este é outro aspecto em que o tempo participa de forma contundente na diferenciação entre as linguagens fotográfica e cinematográfica, que está diretamente relacionado à sensação do movimento em cinema.

Tudo isso faz parte do aspecto narrativo do cinema, jamais desgrudado da sequência temporal. Por isso, a “questão” do cinema ser bem mais temporal, enquanto a da imagem fotográfica estar mais diretamente relacionada à característica espacial. Qualquer narração transporta um tempo a um outro tempo, enquanto a imagem fotográfica parte de um espaço, o qual é deslocado a outro espaço (o da imagem).

Sem dúvida alguma que tanto a instância temporal quanto a espacial estão presentes em ambas as linguagens (fotográfica e cinematográfica), até porque a narração (temporal) do cinema se dá através de imagens fotográficas (espacial), no entanto, cada uma delas se insere em sua linguagem específica como parte inerente ao seu vocabulário.

A própria sequência cinematográfica de imagens já implica em uma sequência temporal imposta pela natureza de sua linguagem, a ser percorrida obrigatoriamente pelo observador, o qual, já de antemão, se coloca amarrado, à disposição da narrativa escolhida pelo cineasta. Ou seja, por mais que o espectador de cinema venha a fazer elucubrações sobre o filme visto, ele já parte da temporalidade articulada pelo cineasta.

Ao contrário, o espectador/observador de fotografia parte da espacialidade captada através da imagem. O seu ponto de partida, tudo o que lhe é fornecido é a transposição de uma entidade espacial a outra recontextualizada como imagem fotográfica. É espaço (algo do mundo) sendo lido como outro espaço (imagem). Já a sua temporalidade é tratada de forma específica, pois que, em fotografia, a temporalidade cronológica do observador sobre a imagem não se encontra, como no cinema, amarrada às sequências já impostas pelo cineasta.

Afinal, o dado de ser única, retira a fotografia do aspecto narrativo e a narração, se for buscada pelo observador dentro da imagem fotográfica será através de um percurso absolutamente aleatório, de acordo com o grau de interesse

do observador. Nada lhe será imposto no seu percurso fotografia adentro, sendo, dessa forma, a temporalidade fotográfica questão de “foro íntimo”.

A sucessão cronológica (temporal) do cinema, em função da sensação do movimento, proporciona, portanto, o tempo vivo, o estar aqui agora, enquanto a fotografia explora o tempo vivido, aquele que já existiu anteriormente e sobre o qual cada espectador irá se envolver e se debruçar da maneira que lhe convier.



A partir do filme “Ervas daninhas” de Alain Resnais



O TREMIDO

A fotografia acaba por carregar, por arrastar junto a si, uma duração do tempo típica e única de sua linguagem, característica esta ainda mais acentuada quando passamos a vislumbrar o imenso leque de possibilidades proporcionadas pelo seu aparato técnico. Vimos como um filme pode ser absolutamente alterado através de suas diversas montagens, como pode um cineasta levar ao infinito as suas possibilidades de criação, modificando por completo uma história supostamente banal, principalmente quando ladeado por um editor/montador experiente. Se, como dizia Eisenstein, a mudança de um único fotograma pode alterar o ritmo de um filme, imagine a infinidade de combinações possíveis com que pode contar o cineasta para se expressar? Além da edição propriamente dita, há, da mesma forma modificadora, as alterações de velocidade, podendo estas ser aumentadas ou diminuídas desde a partir de uma sutil alteração até a paralisação total da imagem. No entanto, por mais inventivas que sejam as possibilidades de alteração da imagem, a linguagem cinematográfica se vê diante das modificações entre imagens, ou seja, modificações que não atingem o fotograma em si. Diferentemente do cinema, a linguagem fotográfica permite alterações internas, verticais, por dentro dos próprios negativos, estes podendo sofrer alterações das mais diversas, no interior do seu próprio corpo.

Uma dessas modificações em fotografia diz respeito à utilização do recurso do “tremido”, uma das formas de insubordinação da imagem fotográfica.

De imediato, o que se tem como estatuto fundamental da fotografia é o fato de ela se constituir como imagem fisicamente estática. No entanto, diante do tremido a imagem acaba por ensaiar um certo tipo de movimento, numa aproximação de vida com o cinema, quebrando, assim, um dos seus pilares fundamentais da imagem estática.

O tremido é como se fosse uma fase intermediária entre o movimento e a imobilidade. Ele nos deixa no meio do caminho entre o cinema e a fotografia, pois nos apresenta um pouco de cada. Esse “meio do caminho” nos traz certo desconforto e talvez, por isso mesmo, acabamos por recebê-lo com desconfiança. Onde devemos colocá-lo, de que forma classificá-lo? Que tipo de relação deveremos estabelecer com essa imagem um tanto quanto inclassificável? Ao pisarmos em falso, desestabilizados que estamos, nos resta mesmo o ceticismo, certo descrédito com a imagem tremida. De fato, o tremido não exala muito crédito, logo sendo visto como algo de errado que aconteceu no ato fotográfico, como se o fotógrafo tivesse uma determinada intenção e ao cometer um erro acabou dando numa imagem tremida.

Essa abordagem, no entanto, embora a princípio muito simplista, carrega o seu fundo de verdade, pois o tremido, a sua instância primária, vem, de fato, da falha do racional, quando nos descuidamos do controle técnico, quando nos deixamos levar por algo além daquilo que estamos a perceber visualmente diante dos nossos olhos. Poderíamos dizer que seria mesmo uma “distração”, que, sem percebermos, fomos afastados do plano racional deixando a nossa instância inconsciente tomar conta do nosso ser. Assim, o que de imediato poderia parecer um “desligamento”, configura-se como o oposto. Justamente nesse exato momento do “desligamento” do racional é que mais nos aproximamos de nós mesmos e, consequentemente, daquilo que estamos fotografando. São nesses exatos momentos, infelizmente não muito frequentes, que conseguimos entrar em total harmonia conosco mesmos, quando conseguimos nos desvencilhar de todos os controles e regras que nos deixam, na maioria das vezes, totalmente “engessados” diante da efetiva criação. Aí, se dá a real conexão sujeito-objeto fotografado. Não à toa o tremido, que em seus primórdios era, em muitas situações, a única saída para o fotógrafo, foi posteriormente, numa época de maior recurso técnico, ressuscitado propositalmente pelos surrealistas, que o utilizaram justamente pelo fato de o tremido adentrar uma instância surreal, além da realidade racional.

A foto tremida anda em contracorrente com o seu estatuto inicial de ser a atividade de maior mimetismo com a realidade racional, com a sua grande característica de ser o “espelho da realidade”, consequentemente andando em contracorrente com a própria realidade cotidiana. A falta de nitidez imposta pelo tremido faz com que a realidade racional escorra pelos dedos, diluindo-se em uma artificialidade em muito afastada de sua natureza nítida e de linhas bem definidas pelo olho humano.

O tremido é o nosso “olho falso”, aquele que enxerga onde nossos olhos não alcançam, indo onde fisicamente estamos impossibilitados de habitar, é o nosso olhar de viés, o qual inaugura um novo índice, um novo referencial com a realidade. A partir daí, o “espelho da realidade” se quebra, afastando de cena o aparato fotográfico em si, para dar lugar ao sujeito que fotografa, àquele que irá, de fato, se fazer presente na imagem. Por se constituir, em princípio, como um “incidente”, o tremido atesta a presença irremediável do seu fazedor.

Essa constatação talvez nos leve ao entendimento do motivo pelo qual muitas vezes uma fotografia tremida seja elevada ao status de uma fotografia dita artística. Todo o pesado fardo que a fotografia sempre carregou de não ser uma atividade artística, por não incorporar a interferência direta do sujeito na realização da obra (como na pintura, por exemplo), se dilui, uma vez que o tremido vem justamente ratificando a presença do autor, apontando o sujeito que cometeu tal “erro”.

A participação do fotógrafo aí é literalmente física, o tremido vindo do movimento do corpo do fotógrafo que, acompanhado pela câmera, se inscreve diretamente na imagem. A própria respiração do sujeito ou um movimento involuntário que seja, denuncia o fotógrafo que ali esteve no ato fotográfico. O tremido é questão de vibração corporal, de transmissão de energia cinética corporal à imagem captada. Não à toa, muitos fotógrafos teorizam a respeito da fotografia como um momento de transe: corpo e alma em conjunção se desdobrando e se refazendo em imagem.

Negando, portanto, o fundamento da linguagem fotográfica de imagem fixa, o tremido inscreve-se, assim, como o movimento da fotografia e aí, se aproxima, cola na linguagem cinematográfica.

Assim como a sucessão de fotogramas no cinema, a foto tremida nos coloca diante da duração (como um ruído), diante de uma temporalidade extra, algo de arraste que a nitidez pontual do instantâneo fotográfico esconde, lançando-nos a uma instância memorial. Há como que uma reação em cadeia, onde temos a sensação de que o tempo se transborda no espaço, criando ondas sobre ele mesmo, nos deixando participar do “drama” da imagem, existente em todas as imagens, porém sempre camuflada.

O tremido é uma espécie de animação da fotografia (já que ela não possui o movimento simulado da linguagem cinematográfica), dando a ela um sentido “suprarreal”, não aparente nas fotos, levando-nos a uma excitação incomum, como se a sua energia cinética tivesse sido alterada, como se a imagem estivesse entrado em ebulição e modificado a sua dinâmica (uma foto “fervida”). Isso já seria o suficiente para entendermos o motivo pelo qual esse tipo de fotografia nos mobiliza, pois somos postos diante de uma realidade alterada, esquentada, literalmente agitada pelo tremido.

Realidade em que o ausente se faz presente, pois o tremido fixa o que de ausente existe em nossa realidade racional, nos mostra o inesperado, o que havia de latente nos sendo dado aos nossos olhos “racionais”.

Assim, essa pulsação corporal embutida no tremido apresenta-se como mais um ruído inerente à linguagem fotográfica.



A partir dos filmes "Bleu" e "Blanc" de Kieslowsky



A VERTENTE SONORA

Entendendo o ruído por outro lado, como uma vertente sonora, passamos a mergulhar no universo cinematográfico. Lembremos, no entanto, que o próprio cinema em seu início, mais próximo que se encontrava da fotografia, prescindia do som.

Prescindir do som, entretanto, não pode ser considerado como uma fase menor do cinema, muito pelo contrário, deve ser visto, isto sim, como uma época de extrema importância para a linguagem cinematográfica. Foi durante o cinema mudo (melhor entendido como “não sonoro”) que o extremo de sua expressão visual se desenvolveu. Tendo de suprir a ausência do som, a gramática visual do cinema vai à exaustão em seus experimentos, desenvolvendo todos os recursos imagéticos possíveis, uma vez que a plasticidade através das imagens deveria garantir a eficácia do conteúdo daquilo que se pretendia transmitir.

Como um desenvolvimento natural do cinema o som é introduzido à imagem e esta passa, assim, a adquirir novas características. Novas possibilidades são abertas ao cinema.

A relação espectador/imagem no cinema passa a sofrer profundas transformações quando a ela é introduzido o som. O discurso cinematográfico sai do campo estritamente visual, como a fotografia, para incorporar o componente auditivo, o qual contribuirá para uma modificação de leitura, possibilitando a percepção de algo que a imagem por si só pode não alcançar.

A introdução do som no cinema, embora tenha sido um desdobramento natural de sua linguagem, não ficou isenta de inúmeras conturbações e inseguranças, o que seria previsível, pois que o cinema havia nascido como uma linguagem da imagem, a sua gênese sendo eminentemente imagética, filha que era da fotografia.

Como fazer então com que o som não se tornasse uma redundância da imagem? Na realidade havia, de fato, uma grande preocupação com a preservação da imagem. Ao mesmo tempo em que não se negava o desdobramento natural do cinema sonoro, havia a expectativa de não se restringir o significado das imagens, de não se correr o risco do som poder limitar a leitura das imagens.

Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, a tríade russa, que compunham as maiores expressividades na época do cinema não sonoro, chegaram a formular alguns manifestos em defesa da preservação da imagem como o grande veículo da linguagem cinematográfica.

Uma vez que o cinema russo era basicamente pautado nas montagens, havia o receio de que o som pudesse vir a suprimir as suas utilizações, uma vez que, acrescentando mais um elemento de compreensão, o som poderia libertar a imagem das montagens. Várias foram as proposições de como o som poderia ser incorporado ao cinema, no entanto, sempre dentro de um direcionamento de utilização extremamente racional. Para eles o som deveria ser introduzido como um contraponto à imagem, não sincronizado a ela, o que, segundo a tríade, não apenas preservaria, mas acentuaria a utilização das montagens. Eisenstein, por exemplo, partia da premissa de que por pertencerem a diferentes instâncias, som e imagem poderiam até estar em sincronia, mas não em coincidência. Deveriam manter a total independência um do outro, sem haver a necessidade de uma perfeita união e harmonia entre eles, fato que demonstra a imensa ansiedade do cineasta russo em preservar a imagem como tal, como algo puro, autônomo, apontando, da mesma forma, para o som situado em um extracampo ou em um espaço em *off*.

Longe de levarem o som a uma instância menor, tais discussões abriram caminhos extremamente interessantes sobre o seu potencial no cinema. Afinal, o extracampo é parte essencial da linguagem cinematográfica, prolongamento natural do espaço imagético cinematográfico, como sendo algo tão presente quanto a imagem visível, pois que dele partirão ou seguirão imagens.

Sons incidentais, ruídos, vozes, falas ou músicas no extracampo, em in ou em off passam a fechar um círculo de relacionamento com as imagens, fazendo-as exceder em seus significados e sendo delas inseparável.

Em suas primeiras inserções no cinema, o som, além de não vir diretamente atrelado à narrativa do filme, era utilizado, de maneira geral, na tentativa de reproduzir todos os sons que apareciam em cena, no sentido de dar conta de tudo o que poderia vir como algo sonoro.

Um dos marcos da inserção do som em cinema veio com o filme “M, o vampiro”, de Fritz Lang, quando o som passou a fazer parte diretamente da narrativa (o assobio que identifica o assassino). Em “M, o vampiro”, Fritz Lang, ao contrário da prática até então, utiliza-se do som de forma extremamente seletiva, inserindo-o especificamente nas cenas onde sente necessidade de aprofundamento das suas dramaticidades. Por saber lidar muito engenhosamente com as imagens, Fritz Lang lançava mão do som apenas para pontuar, sugerir, fazendo o extracampo ganhar a visibilidade da imagem.

Dessa maneira, o som passa a figurar não apenas como “perfumaria”, algo secundário ou redundante às cenas, como inicialmente se temia, mas ele passa a fazer parte definitivamente na montagem, alterando a narrativa.

À medida que o potencial e a importância do som ficavam mais evidentes, os cineastas se preocupavam menos com os seus excessos. Passavam a usar o som como um elemento-pista, indicando, atribuindo, isto sim, qualidade às cenas, assim como os fotógrafos que ao passarem de um estágio mais amadorístico a uma situação de maior maturidade tendem a captar imagens mais potentes com menos excessos. Mostrar o mínimo para dizer o máximo, algo próximo à poesia haikai. O som em cinema, como elemento de reforço e indução não compreendido pela fotografia, guarda uma imensa proximidade com esta, quando usado de forma sutil. Assim como o som em cinema, a força de



A partir do filme “Deus e o diabo na terra do sol” de Glauber Rocha

uma imagem fotográfica se estabelece cada vez mais presente, quanto mais ela induz, indica, sugere, quanto mais ela sai do limite do óbvio, mergulhando na nebulosidade. Um verdadeiro artífice do som guarda muita semelhança com aquele fotógrafo da indução, dos detalhes, em que usa a parte para dizer o todo.

O som quando sutil, principalmente ao permanecer no extracampo ou em *off*, acaba por deslocar o foco do espectador, retirando-o da imagem para penetrar na indução do som – o auditivo ganhando forças da visão. Colocando de outra forma, os sons, as vozes, quando fora do campo de visão das imagens, acabam levando para dentro das cenas os seus personagens, ampliando o seu conhecimento, aderindo ao visual. É o ausente que se faz presente, o suposto personagem não visto, mas perfeitamente percebido no contexto da cena. Os sons assim inseridos formam como que planos sobre planos, matéria sobre matéria em pintura, colagens e montagens de planos em fotografia, enfim, verdadeiros palimpsestos de sentidos, que se acumulam em torno da narrativa.

Da mesma forma que um objeto que esteve fora de uma imagem fotografada pode assumir um papel de extrema preponderância àquele fotografado, mudando, inclusive, os rumos de seu entendimento, o som poderá exercer o mesmo à cena em que se insere, proporcionando um verdadeiro desencadeamento de “imagens mentais”, transmutando o ouvinte, no caso o espectador.

Ao escutar algo, diante de uma imagem, o espectador acaba contando com um elemento facilitador, não no sentido meramente adicional, complementar, mas no sentido de um maior trânsito de transformação, de arrebatamento, de saída de sua instância racional, sendo retirado de si. Ou seja, o espectador passa a ter outro tipo de diálogo com a obra, indo de objeto passivo, agente receptor, a sujeito ativo, agente interativo, de maneira mais facilmente indutiva, tornando-se, portanto, sujeito da obra, saindo do ser que escuta para aquele que é escutado, mais comprometido que se encontra com a obra, uma vez que se torna parte e colaborador da criação.

No caso de documentários, onde há a narrativa realizada por uma voz em extracampo (fora do campo de visão das imagens), onde a voz não é de quem aparece no filme, sendo ela emprestada a outro, o cinema se estreita ainda mais em sua relação com a linguagem fotográfica.

Em situações como essa, há a descentralização do sujeito, ele é retirado de sua autoridade como sujeito presente. O personagem visual da cena ao ter a sua voz “roubada” por um outro perde a sua singularidade, transfere a sua personalidade a quem fala fora da cena, ao locutor da voz em *off*, criando um verdadeiro vácuo entre o que se vê e o que se ouve. Nesses casos a voz trabalha em contraponto ao sujeito, não o retirando de cena, mas transmutando a sua personalidade.

Em uma imagem fotográfica algo semelhante acontece. O sujeito ao ser fotografado, retirado que foi do ambiente físico em que se encontrava para entrar na imagem fotográfica, passa, imediatamente, de um universo a outro, que são absolutamente diferenciados. O “universo fotografia” irá arrancar o sujeito de seu mundo, recontextualizando-o em outro radicalmente diferente. Como sujeito fotografado que está na imagem, ele estará totalmente à mercê de seu espectador. Ele, o espectador, será quem irá direcioná-lo a qualquer lugar, que o levará ao seu próprio mundo. Assim como a voz narrativa em *off* no cinema, o espectador de uma foto se veste do poder de transformar o sujeito fotografado, de transmutar a sua personalidade, fazendo dele o que a sua “voz interna” determina. Agora, como imagem fotográfica nada mais resta ao sujeito fotografado do que aguardar o rumo a ser dado à sua personalidade; não há o que questionar, a sua situação de refém uma vez posta jamais se extinguirá.

O fato é que, na realidade, não há grandes diferenciações de comportamento entre o espectador de cinema e o de fotografia; alteram um pouco os meios, mas, em ambas as linguagens há absorção de conhecimento de algo, que é imediatamente decodificado pelo espectador, no cinema através do som e da imagem e na fotografia, via imagem, dando um caminho particular a cada um dos personagens – seja ele fotográfico ou cinematográfico.



A partir do filme "O livro de cabeceira" de Peter Greenaway

VIDA (CINEMATOGRAFICA), MORTE (FOTOGRAFICA)

No escuro da sala de cinema, sentados individualmente em cada cadeira, diante da imensa tela impregnada por todo o recurso filmográfico, nos portamos como se estivéssemos em um barco arrastado por uma forte correnteza, seguindo seu fluxo contínuo, sem mesmo nos darmos conta aonde iremos dar com os costados.

Com o passar do tempo, muito provavelmente, deixamos até mesmo de perceber que em um barco estamos, pois que rio também nos tornamos. Somos água do seu fluxo, protagonistas do continuum filmográfico, até que algo estranho venha a interferir e deslocar todo esse cenário. É quando nos damos conta de que em um barco estamos e espectadores permanecemos; abalados pelo acaso, somos retirados de nossa situação de simbiose com o rio, afastados de nossa imbricação com o filme.

Quando este acaso ao qual nos referimos relaciona-se a uma fotografia congelada em meio a um filme, algo de particular ainda ocorre. O que, a princípio, poderia ser visto como apenas um objeto a mais, como tantos outros objetos fixos encontrados em um filme, passa a ter outras conotações, se estivermos atentos aos seus possíveis desdobramentos.

Havíamos comentado anteriormente a íntima relação do cinema com a vida, esta permeada inelutavelmente pela constante dinâmica. De uma forma ou de outra, tudo o que existe no universo permanece em constante movimento, assim como o ritual cinematográfico, diametralmente oposto à investida fotográfica, ao qual aponta “fisicamente” para a fixidez, para o congelamento mortuário. De fato, a sensação que experimentamos com o súbito aparecimento de uma foto fixa na tela de um cinema, não fica muito longe do “congelamento” mesmo. É como se estivéssemos saídos do fluxo contínuo da vida para adentrarmos ao reino estático dos mortos. Somos pegos de sobressalto, como se algo se partisse, se quebrasse.

Creio que essa vivência de quebra de algo, de partição, tenha muito a ver com o real afastamento que uma fotografia fixa impõe ao ritmo do filme; esse congelamento cria indubitavelmente um brutal distanciamento do fluxo contínuo do filme. Essa distância criada acaba por nos fazer retornar à condição de espectadores novamente, deixando de ser rios para sermos barcos mais uma vez, forçados que estamos a nos distanciar da trama/fluxo do filme. Saímos por uns instantes do torpor para retornarmos à racionalidade; o embricamento se esvai, dando lugar a um espectador racional, o qual diante de uma distância regulamentar, passa a ser provocado em seu mais profundo senso crítico, literalmente saindo de cena, indo ao encontro de si mesmo.

Essa “suposta” parada (mais uma vez o cinema nos ludibriando), principalmente a provocada pela entrada em cena de uma fotografia, ao nos arrancar do fluxo do filme, nos faz pensar no que está sendo visto na tela com maior isenção em função do afastamento causado. Tal distanciamento nos proporciona uma liberdade que antes, inseridos que estávamos no filme, não conseguíamos atingir. Diante de uma trama bem amarrada ou de algo qualquer no filme que nos toque profundamente, passamos a agir como comparsas do diretor, como se junto a ele estivéssemos, construindo em parceria todo aquele universo; o congelamento com uma foto nos desloca dessa condição, nos joga novamente ao nosso próprio caminho, nos força a tecermos a nossa própria trama e, nesse aspecto, sim, é que entendo que no congelamento de uma foto acrescento algo ao filme.

Nada como certo distanciamento para entendermos o que nos acontece, seja temporal ou espacialmente. Precisamos desse deslocamento para vermos as coisas com olhos mais críticos. Um quadro impressionista visto à distância de poucos centímetros não passaria de um monte de borrões coloridos sobrepostos uns aos outros. À medida que dele nos afastamos, passamos a vislumbrar outro universo, novas relações entre os borrões podem ser feitas, o distanciamento nos permitindo outra “visada”, uma outra vivência. O mesmo acontece quando um filme é (supostamente) interrompido por uma foto; a nossa visada sobre ele é outra, a percepção que passamos a ter da trama do filme passa a ter um cunho muito mais particularizado, pois que o olhar sai mais de dentro do que de fora. A sintonia passa a ser de dentro para fora e não o contrário; aí, com certeza, acrescentamos algo ao filme, uma vez que a ele emprestamos a nossa experiência, a ele adicionamos o que somos e o que pensamos, enfim, o olhar, embora impregnado pelo que o diretor nos passou, passa a ter maior imparcialidade ao ato de sua criação.

Não foi à toa que tal procedimento da introdução de fotos em um filme passou a existir através de diretores como Truffaut, Godard, Fritz Lang, Rossellini e tantos outros mestres no ofício. Certamente sabiam do risco que estavam correndo, risco de introduzirem o espectador em seus filmes, fazendo com que sofressem verdadeiras influências, que eles pudessem sair do rumo inicialmente previsto e tramado. Sem dúvida estavam cômicos de que passariam a “provocar” o espectador, que estavam a jogá-lo a uma comunicação consigo próprio, supostamente afastando-o da trama criada, chamando o espectador a construir o seu próprio filme, ou pelo menos acrescentando algo dele ao filme, com maior isenção.

Poderíamos mesmo supor que seriam diretores transgressores. O cinema pensado através da fotografia (me refiro à foto isolada, vindo de um fotograma único) seria, no mínimo, admitir a quebra de estatutos eminentemente contrários à linguagem cinematográfica. Os congelamentos temporais e espaciais deslocam toda a ilusão de vida proposta pela linguagem cinematográfica à perspectiva de morte fotográfica. Nisso, a fotografia e o cinema trabalham em polos opostos, mas, mesmo assim, não deixam de ser linguagens imbricadas por esses diretores/transgressores.

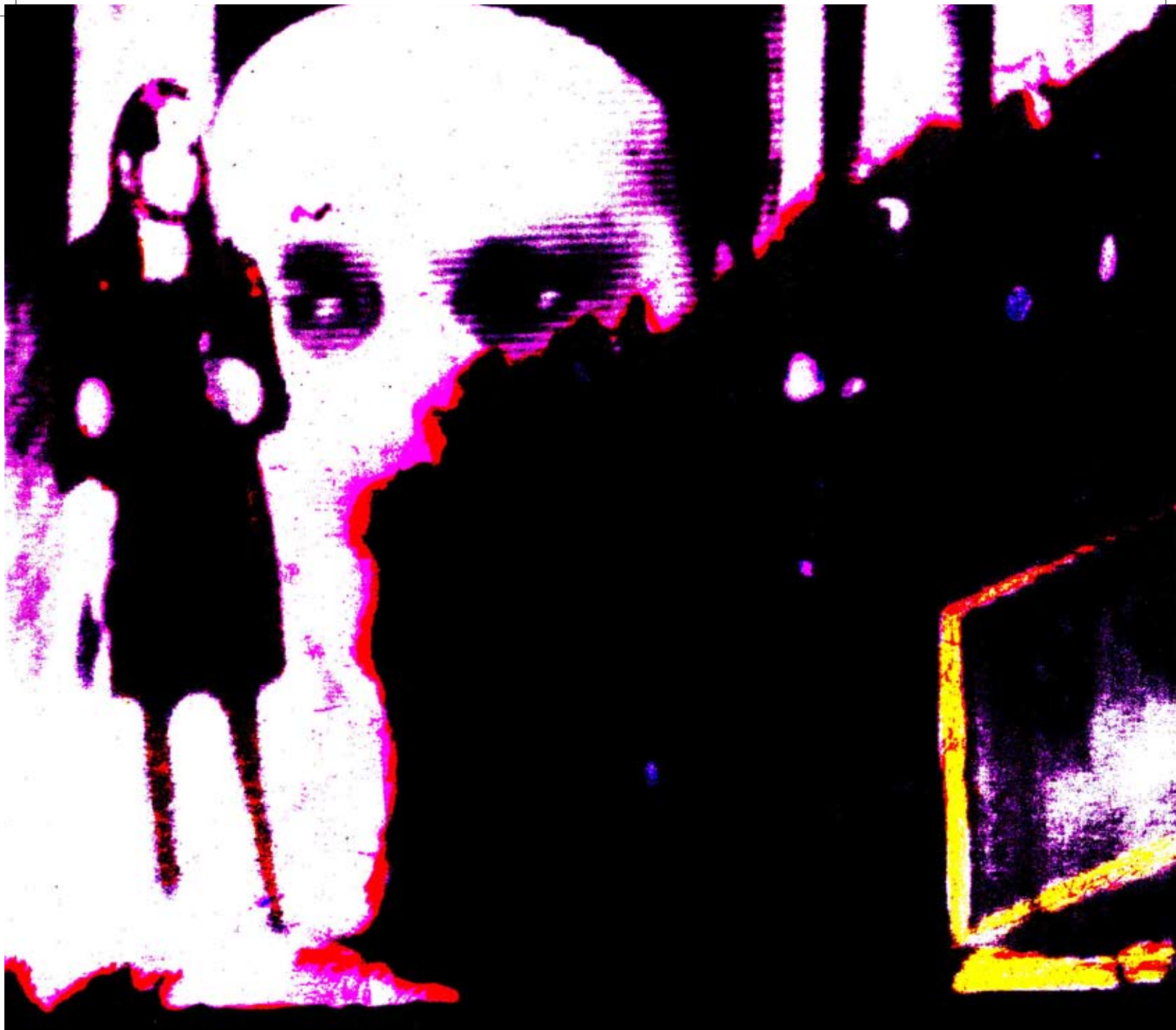
Admitamos que pudesse ser também uma maneira desses diretores nos seduzirem, nos afastando por uns instantes do filme, para em seguida, após uma breve incursão às nossas próprias elucubrações, eles nos fazerem retornar ao seu fluxo, agora com maior possibilidade de acrescentarmos algo a ele.

Por outro lado, poderíamos pensar o congelamento do filme com uma foto como uma maneira de esses diretores, propositalmente, remeterem o cinema à sua forma mais primária. Ao invocar a foto, ao fazer o cinema ser pensado pela fotografia, poderíamos imaginar o retorno do cinema às suas origens, sermos levados à memória da gênese cinematográfica, de onde tudo surgiu, ao fotograma em si, à imagem fotográfica fixa, aquela que se tornou outra arte, com características específicas, agora descolada da linguagem fotográfica, mas que, no fundo, sua geradora.

Na realidade, o cinema sempre viveu esse embate, positivo, sem sombra de dúvida, entre a aproximação e a diferenciação em relação à fotografia. Assim, esses diretores que em seus filmes introduzem a foto em si, congelando o fluxo fílmico, caminham sobre a tênue linha limítrofe entre vida e morte; acabam por cometerem um atentado

de morte contra a vida em movimento no filme. Configura-se o intenso embate entre o “isso foi” com tudo o que a fotografia carrega de memória e de ligação com a morte e o “isso é” cinematográfico, marcado pela forte presença da vida em movimento.

Quando nos referimos a distanciamentos, afastamentos, promovidos pelo congelamento fotográfico em um filme, falamos, de fato, de perdas, de algo do filme que se esvai, há como que a morte do dispositivo-cinema, que seja por pelo menos alguns instantes. Na realidade, não apenas os congelamentos transmitem a sensação do que é fotográfico em cinema; alguns cineastas lançam mão de planos fixos tão longos que, por instantes, frente à imensa fixidez da cena nos deslocamos do “cinema”, saímos do seu frenético ritmo, adentrando outro universo, mais próximo das nossas próprias vivências, de uma forma ou outra atreladas a algo memorial, fazendo presente, assim, o dispositivo-fotográfico. É como se estivéssemos diante de um instantâneo fotográfico, sensação esta que só é quebrada quando algo em movimento atinge a tela e faz retornar a vida – a vida cinematográfica.



A partir do filme "Tudo sobre a minha mãe" de Pedro Almodóvar



O CINEMA NOVO

“Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Assim se articulou o grupo de cineastas que, no início dos anos 60, passava a dar um novo rumo ao cinema nacional. Elaboraram o Cinema Novo.

Se percorrermos a trajetória da sociedade ocidental pós-revolução industrial poderemos perceber que talvez lá estejam as raízes para se chegar a um cinema, cuja característica principal se encontrava na mobilidade total da câmera, com a dinâmica participação dos atores, principalmente se atrelarmos a movimentação da câmera à instabilidade vivenciada pelo mundo ocidental. A vertiginosa industrialização do mundo ocidental com o início da produção em massa passou a alterar radicalmente a dinâmica social.

A estabilidade social se via transgredida e invadida por sucessivos acontecimentos geradores de imensa turbulência que não deixaram imunes os países periféricos como o Brasil.

A primeira metade do século XX foi marcada por inúmeros acontecimentos de grandes proporções, como as duas guerras mundiais, ocasionando insegurança jamais vista, desdobrando-se em uma total mudança de comportamento da sociedade, até mesmo por conta dos constantes desenvolvimentos tecnológicos impostos à época. O mundo encontrava-se em permanente e acelerada dinâmica e instabilidade.

Diante desse caudal não seria de estranhar que as atividades artísticas, como um todo, passassem a se manifestar no mesmo diapasão, principalmente o cinema, uma arte atrelada ao sistema industrial. No entanto, a proposta do Cinema Novo avançava a dinâmica exclusivamente marcada pelo movimento, em contrapartida à câmera fixa. Afinal, no início do século XX os filmes de ação, a vanguarda russa e o realismo francês já incorporavam em sua estética a frenética movimentação do mundo industrializado. Somente a partir do neorrealismo italiano foi

que o cinema passou a incorporar não apenas a mobilidade da câmera, mas a preparar um terreno, até então não explorado, da expressão direta dos conflitos de instabilidade do ser humano, muito em função dos trágicos desdobramentos do pós-guerra. A câmera na mão, fisicamente menos estável, aprofundou a contingência caótica vivida na época.

Em fluxos paralelos, os cineastas engajados no que se chamou de “Cinema Novo” passaram a se expressar da mesma forma, buscando o mesmo tipo de cumplicidade com o universo ficcional cinematográfico.

Glauber Rocha, um dos cineastas que capitaneou o movimento, se expressou da seguinte forma sobre o seu filme, “O pátio”: “Saímos com a câmera, usada como um instrumento, o mais depurado e que sairia do seu estado real para o estado de poeticidade... para causar na sala de montagem o organismo rítmico, o filme em seu estado de cinema como cinema... “O pátio” não quer dizer nada, não busca discorrer ou contar.”

Percebe-se aí o deslocamento de proposta em relação à narrativa clássica. Os cineastas se diziam “o olho da câmera”, e com certa razão, pois passavam a abandonar as gruas e toda a parafernália industrial pesada, das quais mantinham um distanciamento, para interagirem diretamente, para literalmente invadirem o universo ficcional, misturando-se estreitamente com os personagens através de suas câmeras na mão.

É possível, em muitos filmes do Cinema Novo, perceber a presença do esforço humano, o tremor da câmera na mão seguindo diretamente os personagens, humanizando a narrativa, através de um discurso mais direto, mais próximo daquilo que estava sendo filmado. A câmera, dessa forma autônoma, participava também como personagem e, nessa “perseguição”, acabava proporcionando uma das características mais interessantes da narrativa do Cinema Novo, que é a multiplicidade dos pontos de vista. Esta, sem dúvida, se configurou como uma grande alteração na linguagem cinematográfica. Afinal, a ciência com Einstein e seus seguidores, a psicologia com Freud, as artes plásticas com Picasso, Braque e tantos outros, a estética fotográfica com Rauschemberg, Warhol e vários outros, já haviam quebrado o estigma do ponto de vista único, partindo para experimentações, onde a multiplicidade dos pontos de vista, a relatividade entre as coisas do universo passavam a ser seus pontos de discussão, em total conformidade com a dinâmica contemporânea. Agora era o cinema, com a sua “câmera na mão”, que experimentava a imensa diversidade de pontos de vista do universo, criando a sua própria instabilidade.

Os cineastas do Cinema Novo, portanto, utilizaram, de forma recorrente, a câmera na mão, promovendo interações cada vez mais intensas com os personagens, e incontáveis são as situações em que nos percebemos participando de maneira mais ativa da narrativa fílmica, como se nós fôssemos os olhos da câmera.

Em “Deus e o diabo na terra do sol” há situações emblemáticas de câmera na mão, seja na subida do beato à igreja, ou nas cenas de beijo de Dadá e Virgulino ou na morte de Virgulino, onde a câmera envolve os personagens em verdadeiras volutas, como se nós estivéssemos rodopiando em torno dos personagens.

Incontáveis são as situações onde a câmera se passa como um dos personagens, de forma arrebatadora, porque plenamente interativa. Em “Menino de engenho” (1965 – Walter Lima Júnior) os planos rápidos e cortados mostram em câmera na mão o alvoroço da criançada dentro da igreja. As fragmentações e “sangramentos” dos corpos quase que irreconhecíveis no filme “O padre e a moça” (1966 – Joaquim Pedro de Andrade) quando do desespero da população após a cena de Mariana com o padre, através de uma câmera frenética, bem como a histérica câmera ao perseguir os dois em suas fugas; as inúmeras cenas de “Terra em transe” (1967 – Glauber Rocha) nas cenas de orgia ou nos relacionamentos dos políticos nos palácios.

Ao contrário da narrativa clássica, no Cinema Novo o narrador se assume como presença na trama, justo o que o cinema, arte da ficção, nega o que a fotografia tenta, a todo o momento, afirmar.



A partir do filme “Eu sei que vou te amar” de Arnaldo Jabour

Assim como a câmera do Cinema Novo foi em direção ao público, se socializando, misturando-se à trama, a fotografia já nascia com essa vocação. Na realidade, nas duas ou três primeiras décadas de seu início, entre 1840 e 1860, a fotografia, com suas câmeras feitas à mão, em pequena escala, não passava de uma atitude exótica fadada a uma pequena classe de aficionados. A partir da industrialização das câmeras, a atividade fotográfica passou a se democratizar e a sua consequente popularização acabou levando a fotografia a se tornar um verdadeiro rito social, onde praticamente todas as camadas sociais passaram a assimilar as suas imagens. Sair às ruas à procura de fragmentos do cotidiano, captando atrações e detalhes da sociedade, até então perdidos no tempo, passava a se tornar uma constante. Ao ir para as ruas, ao encontro do povo, a fotografia participou, de forma intensa, da socialização urbana, até mesmo no sentido de entender, de maneira mais profunda, os seus contrastes, os seus meandros.

Uma vez a atividade fotográfica popularizada, verdadeiras “escolas” de fotógrafos das mais diversas passaram a ser formadas, em sua grande maioria ligadas, de alguma maneira, à realidade urbana. O fotógrafo passou a empunhar a sua câmera e sair às ruas à busca de uma realidade oculta aos olhos dos mais desavisados. A classe média criava o *flâneur*, típico caminhante solitário que, sem rumo específico, saía às ruas, becos escuros, regiões menos favorecidas, ao encontro do que estava por trás da vida burguesa, à captura de uma sociedade crepuscular.

A fotografia, assim, se tornou um documento social por se tratar de um instrumento extremamente valioso na revelação do cotidiano das ruas, independentemente das camadas de classes; fossem elas da burguesia ou das classes menos favorecidas, estavam lá fotógrafos marcando suas presenças e interagindo de forma intensa. Ir de uma realidade a outra, sem o menor escrúpulo, fazia parte do universo do fotógrafo, como nos mostram as obras exemplares de Henry Cartier Bresson e Richard Avedon, por exemplo, que percorreram infinitos universos heterogêneos, além da obra de August Sander, que talvez tenha sido a que mais amplamente evidenciou universos tão díspares uns dos outros.

A cultura de massas passou a ter, assim, a fotografia como o seu grande ícone, uma vez que tudo podia ser traduzido em imagens, abrindo-se com ela uma total democratização das experiências sociais.

A câmera do Cinema Novo por seu lado socializada, participativa, envolta com o público nas ruas, sinalizava sua interação com as fontes da linguagem fotográfica, de onde bebia.

O Cinema Novo aprofundou o olhar particular de cada autor. Houve um deslocamento da estética tradicional atrelada aos moldes industriais para uma roupagem mais despojada, onde a marca do autor se fazia presente de uma forma bem mais intensa, uma vez que a filmagem era realizada com maior liberdade, o cineasta se dando o direito de se expressar de maneira mais pessoal, de se colocar através de um ponto de vista mais particular. Guardadas as devidas proporções da produção que envolve a confecção de um filme, o cineasta do Cinema Novo agiu como um fotógrafo (*voyeur*) que saía às ruas e junto ao povo ia à procura do inusitado, daquilo que os olhos menos atentos não viam.

A própria falta de recurso dos meios utilizados no Cinema Novo influenciou uma maior proximidade com a linguagem fotográfica. Por não contarem com grandes aparatos técnicos, a criatividade passou a ter maior relevância, promovendo, assim, uma postura mais enfática do cineasta, que agora assumia para si maior responsabilidade na criação do filme. Não há como ser diferente; quando a carência de recursos aparece, surge também a criatividade e por isso o Cinema Novo ficou conhecido como “cinema de autor”. Porque é justamente isso, o autor como protagonista do evento, deixando o seu rastro de forma inconfundível. Na realidade, o mesmo ocorre na fotografia: fotógrafos que mais contribuíram e ainda contribuem com imagens inovadoras e surpreendentes, produzindo novas leituras do mundo de maneira marcante, foram e são aqueles, cuja prioridade, sem dúvida alguma, não se encontra no aparato técnico. Quando a personalidade do fotógrafo se impõe à máquina, a criatividade é a florada e daí surgem, possivelmente, novas visadas criativas do universo. Obviamente que cada indivíduo é diferente um do outro, mas quando os recursos são parcos, a diferença fica ainda mais nítida, isto apenas porque o indivíduo, aí, se coloca de forma mais contundente. Quer queira ou não o seu trabalho acaba por se tornar mais exposto.

Esse modelo cabe em qualquer situação; independentemente do tipo de fotografia que se está realizando, seja ela documental, jornalística ou ensaística, é inerente à fotografia a manifestação individual do ser, sempre se sobrepondo ao aparato técnico, e tal manifestação é tão mais evidente, quanto menor é a dependência da aparelhagem utilizada, o que demonstra, de forma bastante nítida, a relação da fotografia com a linguagem do Cinema Novo.

Quando os fotógrafos passaram a sair às ruas, estavam indo em busca de uma nova realidade, ampliando-a e fazendo surgir novas possibilidades, diferentes tensões, fazendo vir à tona um universo até então mascarado, bem ao

gosto do cineasta do Cinema Novo, que, ao empunhar a sua câmera, deixava os estúdios, em direção à realidade cotidiana, explorando-a com toda a subjetividade pessoal.

A saída dos estúdios dos cineastas do Cinema Novo encontrou ressonância na rejeição dos fotógrafos à fotografia pré-visualizada, pré-concebida e “armada” e pensada concretamente a priori. Paralelamente ao Cinema Novo, fortalecia-se o movimento de fotógrafos que se debruçavam sobre a fotografia de forma extremamente intuitiva e pessoal, libertos das amarras teóricas a que a fotografia convencional se encontrava enredada.

Assim como o fotógrafo *flâneur* sai às ruas em busca da realidade cotidiana, com o seu foco nos personagens anônimos que habitavam as cidades, o Cinema Novo recorrentemente lançava mão de atores não profissionais ou mesmo de não atores, integrando em suas narrativas personagens das próprias regiões, indivíduos anônimos aos espectadores, tão parte quanto um sujeito das ruas flagrado em um “instantâneo” fotográfico por um *flâneur*.

Interessante observar que ao lançar mão de não atores, esses personagens acabavam por quebrar um estatuto do cinema de se evitar a todo custo o olhar direto para a câmera. O olhar direto e ingênuo para dentro da câmera instaura a presença do sujeito que filma, a presença do cineasta elaborador de toda a trama, retirando, assim, o aspecto ficcional do cinema, justamente em contraste com a linguagem fotográfica, onde há o incentivo ao olhar para dentro da câmera. Enquanto o sujeito que fotografa tenta, o quanto pode, ser percebido como tal, o cineasta permanece na tentativa de se esconder enquanto sujeito que está realizando a obra, para aparecer apenas como o mentor da trama. Embora pareça contraditório, quanto menos o cineasta se faz lembrar ou faz lembrar aos espectadores que ali está sendo realizado um filme, mais intensamente os espectadores permanecerão mergulhados na trama, absorvendo o que se passa na tela como algo pertencente às suas vidas reais.

Mas os cineastas do Cinema Novo também caminharam nessa contramão. Mesmo quando lançavam mão de artistas profissionais em seus filmes, os realizadores do Cinema Novo propositalmente se remeteram à tradição brechtiana do olhar direto para a câmera, falando diretamente ao espectador. Há meio que uma provação do cineasta contra os fundamentos da linguagem cinematográfica, rompendo a relação por muito já estabelecida entre o espectador e a narrativa fílmica, como se tivesse havido uma contaminação dessa relação.

No Cinema Novo, a contaminação também acontece na ordem fílmica, em que a fruição unidirecional da narrativa clássica é desorganizada pela inserção de diferentes sequências que se entrelaçam e se interagem como se fossem verdadeiras colagens ou montagens fotográficas, onde o cineasta do Cinema Novo, intencionalmente, explicita, deixa transparecer a fragmentação tanto temporal quanto espacial dessas passagens.

É típico do Cinema Novo o corte seco dos planos, havendo a tentativa de se evitar, sempre que possível, a passagem de um plano a outro com a continuidade ilusória do cinema clássico. Todos os tipos de recursos como os “fades”, as “fusões”, as “cortinas” e tantos outros, para a passagem de um plano a outro são evitados. As fraturas entre os planos acontecem de forma radical, objetiva, sem nada escamotear. Afinal, assim se comporta o cotidiano de nossas vidas, com cortes, interferências, alterações de rumo de forma brusca, e é exatamente essa empatia com o espectador que espera alcançar o cineasta do Cinema Novo. Tudo o que possa evitar distanciamento, separação da realidade cotidiana do espectador, será evitado no Cinema Novo.

Glauber Rocha foi, sem dúvida, um dos cineastas do Cinema Novo que mais utilizou esses tipos de cortes, inclusive, inserindo elementos até mesmo estilisticamente desconexos, o que muito contribuiu para o seu rótulo de cineasta barroco, em função das instabilidades e dos desequilíbrios criados por tais fragmentações.

Sempre quando há descontinuidade brusca, fragmentação radical entre as sequências cinematográficas, surge, mesmo que sub-repticiamente, o fundamento inerente à fotografia de se constituir de cortes da realidade, de individualidades dentro de um determinado universo.

Portanto, o Cinema Novo, em meio à revolução criada na estética cinematográfica, acabou incorporando inúmeras características de fundamento da fotografia, absorvendo elementos da linguagem fotográfica como poucas “escolas” do universo cinematográfico.



A partir do filme “Nós que aqui estamos por vós esperamos” de Marcelo Masagão

Krzysztof Kieslowski

Kieslowski talvez seja o cineasta que mais profunda e diretamente tenha trazido características inerentemente fotográficas à criação cinematográfica. Grande parte do típico “arsenal” fotográfico pode ser vislumbrado em seus filmes.

Memórias, fragmentos, ausências, descentralizações, acasos, temporalidades não cronológicas, são algumas das características específicas da linguagem fotográfica recorrentemente percebidas na cinematografia de Kieslowski.

Teríamos dificuldade em apontar uma característica que se sobreponha nitidamente em relação a outras, até porque quase todas se fazem presentes na narrativa de Kieslowski de forma paralela, meio que em blocos simultâneos, mas, sem dúvida, o detalhe e a fragmentação pontuam o seu olhar.

Talvez a quase obsessão de Kieslowski pelos detalhes seja mais uma de suas metáforas, uma vez que nada em seus filmes é dado por inteiro; tudo fica sob suspeita, lançam-se hipóteses sobre o que é narrado, o que se constrói aqui pode ser arrematado apenas em outra temporalidade longe dali, ou mesmo, não ter nenhum tipo de continuidade. Os três filmes de sua trilogia (“Bleu”, “Blanc”, “Rouge”) já iniciam dando esse tom; com planos fechados e em detalhes, seja na roda do carro em “Bleu”, na mala em “Blanc” ou em “Rouge” através dos fios e cabos telefônicos. Mas Kieslowski explora justamente essas minúsculas partes, essas tomadas fechadas sobre os detalhes dos objetos do cotidiano para falar dos personagens.

Na realidade, a psicologia dos personagens é trabalhada por ele através de seus objetos do dia a dia, mais do que pelas suas próprias características internas, por isso seus personagens dificilmente apresentarem biografias muito profundas ou sedimentadas. Não há heróis irreparáveis, nem mesmo vilões irrecuperáveis, todos são apresentados como “ordinariamente” humanos, com suas fraquezas, embates e sucessos. As primeiras cenas de “Blanc” já mostram o protagonista/herói, Karol, extremamente inseguro, indo participar da audiência de sua separação com Dominique e muito desse “desconforto” nos é passado através de detalhes e cortes, como as tomadas feitas no tremor do papel de convocação para a audiência, nos seus passos desajeitados ou mesmo nas fezes do pombo que caem sobre o seu ombro. Os detalhes do olhar e da respiração alterada de Valentine (“Rouge”) quando ela vai pela primeira vez ao encontro do juiz é outra forma de falar do personagem através dos detalhes, ou mesmo a tomada

em detalhe do maço de cigarros “Marlboro” do advogado em um boliche (“Rouge”), remetendo a um recomeço e mudança de vida, diante de suas agruras.

O próprio Kieslowski deixou explícito o seu desejo de captar a alma das pessoas, mas, na sua impossibilidade, ele o fazia através de detalhes, fragmentos e reflexos, muitas vezes quase que impossíveis de serem identificados com clareza. Muitos de seus “fragmentos” saem completamente do controle racional de identificação, sendo disformes, sem um contorno definido, velados por interseções e interferências externas, quem sabe reflexos ou rastros por trás de algo aparente. Rastros porque nos seus fragmentos minuciosos, nos seus mínimos detalhes sobre as coisas e sobre os corpos emergem vibrações em suas superfícies que acabam por multiplicar os seus sentidos, que escapam a um olhar unidirecional, criando dobras, aproximando-se do “tremido” fotográfico.

A pouca definição dos limites, as velações das imagens fragmentadas de Kieslowski, sejam elas estéticas ou metafóricas, encontram o “tremido” fotográfico através da diluição da realidade, por estarem vestidas do tal “olho falso” mencionado anteriormente, aquele que nos mostra outra realidade, com referenciais alterados, onde o que existe de ausente em nossa realidade racional, se faz presente de forma inusitada, inesperada, que nos leva, como no tremido fotográfico, a uma outra duração, onde o tempo cronológico se dilui, abrindo espaço para uma aproximação com a nossa instância memorial.

No entanto, a memória de que falam tais objetos não nos leva à memória, “conservação”, típica do aspecto mais convencional da fotografia, uma vez que ela não está atrelada diretamente a algo específico e único de nossas lembranças. A memória tratada por Kieslowski é expandida, abrangente, pode nos revelar inúmeras situações, vivenciadas no passado por cada objeto, por isso mesmo tais objetos apresentados nas respectivas cenas trazem sempre o rastro de um de seus passados, carregam consigo sempre um traço de um momento vivenciado, como se sombras anteriores perpassassem os objetos se acumulando como palimpsestos sobre eles. Interessante observar que tais objetos possuem diversos valores afetivos, como se fossem camadas afetivas, umas sobre as outras, tênues e fugidias, como suas próprias sombras.

O passado e o presente em Kieslowski partilham do mesmo “rastro” do ato fotográfico, quando o presente fotográfico traz junto consigo parte do que não foi representado como imagem, que esteve ali, participando da cena, mas que, apesar de não ter sido inserida explicitamente na imagem fotografada teve algo seu arrastado junto a ela.

Da mesma forma, os objetos em Kieslowski parecem reter grãos de momentos antepassados. Neles, o passado coexiste com o presente.

Assim como nas imagens fotográficas, nos objetos em Kieslowski passado e presente passam a coexistir em uma mesma temporalidade. O passado insiste em se fazer presente, nos apontando o que foge, o que nos escapa, como o busto (“Blanc”), a moeda (“Rouge”) e o lustre (“Bleu”).

Todo esse aspecto “memorial” vem a reboque da maneira como Kieslowski trabalha o tempo, utilizando de forma recorrente elipses temporais (moeda de dois francos), não permitindo uma cronologia linear, trabalhando, enfim, temporalidades paralelas que se interceptam, promovendo o surgimento de um espaço virtual coexistente com a imagem mostrada.

Kieslowski trabalha meio que em camadas, onde sempre se encontra algo por debaixo de cada imagem, sempre havendo alguma coisa a se descortinar. Por mais simples que possa ser cada cena de seus filmes, ficamos com a impressão de algo latente, pulsante, que a qualquer momento pode servir de estopim, de gancho para alguma conexão, como se, propositalmente, Kieslowski estivesse nos dando apenas parte do que desejasse, nos mostrando somente o fio da meada, deixando um rastro a ser desvendado pelo espectador. Como ele mesmo diz, há sempre o que “não se vê”, aquilo que fica impossibilitado de se delimitar pela imagem explícita, que é o que faz parte de um universo de exploração, verdadeiro sítio arqueológico urbano-social.

Essas “escavações” a que ficamos sujeitos são provocadas por Kieslowski, quando ele arma deliberadamente narrativas frouxas, sem grandes consistências, sem uma amarração rígida entre elas, aonde os acontecimentos vão se dando de forma irregular, nos dando a sensação de não estarem previamente determinados. Há, de fato, uma grande habilidade do Kieslowski em tentar nos deixar o mais solto e livre possível em seus filmes, pois que, ao assistir a algumas de suas entrevistas, ficou claro o seu total controle diante e uma enorme carga de determinação em cada cena.

O cinema de Kieslowski é isso, aberto e ambíguo, mosaico de situações a serem organizadas por cada espectador, realizando de maneira narrativa o que uma fotografia pontua em cada imagem fixa e isolada, parte de algo, que, por isso mesmo, estará aberta a qualquer elucubração. É da natureza da fotografia a ambiguidade, visto que, de imediato, o que pertence ao mundo real e tridimensional se descontextualiza, migrando, espacial e temporalmente

para outro universo, exigindo, assim, um exercício do espectador, o qual deverá, da mesma forma, abstrair-se do mundo real e adentrar uma outra instância, em consonância com a imagem fotografada.

Kieslowski traz para sua narrativa o que se encontra por trás da filosofia da linguagem fotográfica; um universo a ser desvendado para cada espectador em cada cena: em “Blanc” o que acontecerá a Karol ao encontrar Dominique na prisão? Eles ficarão juntos na Polônia ou Dominique fará o mesmo jogo feito por Karol? Dominique realmente ama Karol? Como Karol enriquece? Em “Rouge” começará um romance entre Veronique e o novo advogado após a sobrevivência do naufrágio? O que sabemos sobre o namorado de Veronique? E o seu irmão? O juiz, afinal, sabia, tinha controle sobre o que aconteceria na travessia da balsa? Há sempre questões sem respostas definidas em seus filmes, as cenas servindo apenas de matérias-primas, irmãs que são das imagens fotográficas.

O fato é que os sucessivos acasos que vão ocorrendo e se desdobrando ininterruptamente nos filmes do Kieslowski parecem, a princípio, situações sem suporte, deslocadas de qualquer vínculo. No entanto, atentos, passamos a perceber uma imensa teia de causalidades, cujas origens, na maioria das vezes, devemos buscá-las fora das cenas, através, de um deslocamento da encenação fílmica, onde Kieslowski nada nos mostrou, mas que nos induziu a ver; buscar as causas para os efeitos mostrados em cena, fora delas. Como se fôssemos obrigados a buscar no ausente, naquilo que não foi encenado, as nossas respostas ao que vemos.

Mais uma vez Kieslowski se aproxima de forma estreita da linguagem fotográfica, onde, na maioria das vezes, encontramos no ausente, naquilo que ficou de fora, respostas para o que visualizamos na imagem fotográfica representada. Como vimos anteriormente, o ausente fotográfico muitas das vezes carrega um peso de igual importância que o representado fotograficamente.

Enfim, a constante duplicidade do que é colocado nos filmes de Kieslowski, o entrecruzamento dos acontecimentos, onde o que é representado em uma cena é constantemente questionado a seguir, tempos e espaços misturando-se em aparentes caos e a total fragmentação das cenas promovem a sua típica narrativa frouxa, onde ficamos sempre com a sensação de frustração por sermos apresentados a menos do que gostaríamos, tudo muito rarefeito e tênue, apontando para a forte relação do cinema de Kieslowski com a linguagem fotográfica.



A partir do filme “Tudo sobre a minha mãe” de Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar

Tecer qualquer comentário a respeito da cinematografia de Pedro Almodóvar exige, antes de tudo, voltarmos nosso olhar para Madri. Mas não a Madri capital que muitos conhecem, passagem de tantos turistas.

Importante lembrar, primeiramente, que a Madri de que trata Almodóvar é a Madri pós-franquista, vinda de muitos anos de total repressão e cerceamento, iniciando-se em um período de liberdade, onde a *movida madrileña* surge como reflexo dessa passagem; passagem em que a sexualidade e a religião encontram-se no epicentro do turbilhão repressor, como não poderia deixar de ser, em uma sociedade ocidental – corpo e espiritualidade fomentando, como matéria-prima, todo o embate do cineasta manchego.

Justamente nesse viés surge Madri na cinematografia de Almodóvar.

Pode-se dizer que Madri se descontextualiza, sai do âmbito de uma cidade, de um local em si, para se tornar um espaço obrigatório de transição, signo de passagem onde a tudo remete.

Almodóvar faz de Madri um símbolo de seus personagens, onde as ruas, becos escuros, vielas desertas, ambientes abandonados, tornam-se arquétipos dos personagens que irão abrigar, nos dando verdadeiras “pistas” do que iremos encontrar, de com quem iremos conviver nas próximas horas.

Madri, portanto, passa a ser o primeiro signo fotográfico almodovariano. Tal como uma fotografia que nos fornece apenas pistas, cortes fragmentados de um todo, que nos lança em direção a um universo a ser decifrado, mas que já iniciado e sentenciado pela imagem fixa captada. A Madri que nos passa Almodóvar já prenuncia, nos deixa o rastro dos personagens que a habitarão.

A partir das imagens de Madri, há como que um apronto da trama e de seus personagens, pois que, aos poucos, a cidade vai se transmutando, se delineando, literalmente tomando o corpo dos personagens, personificando-se nas marginais criaturas que darão vida à trama.

A dramaticidade dos personagens encontra total ressonância, tanto nos pequenos becos escuros, quanto na urdidura das imensas artérias do tecido urbano madrilenho, onde os corpos, sombras e místicas da cidade e dos personagens não mais se distinguem um do outro, imiscuídos que passam a estar.

A marca indiciária de Madri nos personagens almodovarianos em nada se afasta do rastro de uma imagem fotográfica em seus personagens captados.

Poderíamos, de outra forma, remeter a Madri de Almodóvar a uma estreita relação com outro traço fundamental da linguagem fotográfica, pelo viés da descontextualização.

Sabemos ser inerentes à imagem fotográfica o deslocamento, a descontextualização do objeto, quando captado pelo clique fotográfico.

No exato momento do ato fotográfico em si, quando o obturador é acionado, o objeto captado irrefutavelmente se transmuta, deixa o contexto de origem, para mergulhar em outro ambiente bidimensionalizado da imagem, cujo universo a ser percorrido dependerá de como cada espectador irá dar rumo a ele.

Assim como o objeto captado em uma imagem fotográfica, a Madri dos filmes de Almodóvar deixa o seu contexto meramente urbano para se transformar em outra coisa, tomando tamanhos desvios que o seu corpo se mescla ao corpo de seus “malditos” personagens, ocorrendo como que uma simbiose entre eles, a cidade mergulhando em nebulosidade, estranhamento, ambiguidade, enfim objeto captado pela câmera e transubstanciado em algo que a ela não mais pertence.

Em meio a esse universo labiríntico transcorre o cinema de Almodóvar, multifacetado, nos colocando de uma só vez uma imensa gama de situações ambíguas, contraditórias, exigindo do espectador mais do que uma simples participação no segmento normal narrativo do filme.

O cinema de Almodóvar demanda, de fato, uma postura de comprometimento do espectador, muito próxima do que se espera de um espectador diante de uma fotografia. Em ambos, não há como se adentrar com aprofundamento apenas com “visadas” superficiais, como um simples *voyeur*.

A fotografia por ser, por si só, fragmentária, pedaços de algo, exige extrapolação do que está na imagem fixa captada, demandando do espectador o percorrer em diversas direções, fazendo dele um verdadeiro Minotauro em busca de seu fio perdido de Ariadne, ligando, conectando, mesmo que seja através de sombras, de relações entre contrastes, cores ou formas e, sempre que possível, nunca negligenciando o espaço não representado na imagem, aquele espaço que não aparece explicitamente, mas que se constitui como fundamental ao que está representado.

Sempre o que não é dado de pronto, que permanece sob os escombros, precisa ser resgatado; há de se revolver para encontrar. Não à toa, o ouro de aluvião, superficial, tem menor valor que o ouro encontrado nas profundezas, este que precisa de garimpo cuidadoso, meticuloso.

O ouro de uma fotografia não se encontra na aluvião, há de se garimpar para além da superfície bidimensional mostrada, há de se resgatar parte do que foi perdido, daquilo que ficou literalmente de fora para, aí sim, reconstruir seu universo, agora sob novas perspectivas.

Juntar escombros tal qual um mosaico de memórias é parte do ofício de um espectador fotográfico comprometido.

Esse é justamente o ponto nevrálgico do espectador dos filmes de Almodóvar; não se pode perder o foco um instante sequer, no risco de nos perdermos no “labirinto de paixões”.

Almodóvar desconstrói a linearidade narrativa convencional ao realizar um imenso emaranhado de situações através de entrelaçamentos de formas paralelas e vivenciadas por personagens sempre dúbios, possuindo personalidades duvidosas, por isso tão reais, dificilmente reconhecíveis com exatidão se são protagonistas do bem ou do mal. De maneira geral, os seus personagens têm um pouco de tudo.

Uma mesma situação posta por normalmente compreender ambiguidades, diferenças acentuadas de visões do mundo, acabam por exigir forçosamente um posicionamento do espectador, o induz a uma identificação com um dos diversos pontos de vista colocados em uma mesma situação. Aí, vai o espectador a praticar o seu “garimpo” interno, a buscar dentro de si o seu pedaço de identificação com a situação ou com as posturas dos personagens.

O fato é que Almodóvar lida com aspectos muito delicados do ser humano, principalmente se pensarmos sobre a cultura judaico-cristã herdada pela sociedade ocidental, enraizada de tal forma nos indivíduos, que pouco espaço deixou para o questionamento aberto e franco em relação a determinados assuntos, principalmente aos que dizem respeito à religião e à sexualidade. E é justamente por esse veio que trabalha o cineasta manchego. Somos pegos de frente, sem disfarces ou meias palavras sobre assuntos ditos e havidos como de grande dificuldade para uma abordagem tranquila e isenta.

Não são, porém, apenas os assuntos em si que nos mobilizam, mas a forma como são tratados por Almodóvar que nos tocam, que nos fazem rever determinados posicionamentos, que nos levam a percorrer caminhos por nós mesmos deixados adormecidos, escamoteados, que ficaram, de fato, dentro de nós, meio que atrofiados por falta de uso. E o interessante é que, diante de tamanha “atrofia” não recuperamos de forma lenta e gradual o que estava atrofiado e sim somos expostos a ele de forma imediata, quase que brutal.

O cinema, de fato, tem essa capacidade e quando utilizado por mãos fortes, quando tratado por diretores com grande poder de articulação, nos leva às nossas entranhas.

Há no cinema uma característica única, que o diferencia profundamente das demais atividades artístico-culturais e que, por isso, acredito poder exercer tamanha influência sobre o espectador, que é a sua forma de apresentação ao público.

Uma exposição fotográfica, por exemplo, quando levada a público é vista, normalmente, por várias pessoas que se comunicam, comentam, fazem críticas de maneira aberta umas com as outras no próprio local de exposição, havendo quase que uma “imposição” ao comentário, tudo isso em espaços, de maneira geral, sem quaisquer barreiras entre os espectadores e em espaços geralmente bem iluminados. Ou seja, há exposição tanto das imagens fotográficas quanto dos espectadores, ambos comungando da mesma “exposição”. Tudo isso faz com que haja um limite imposto; só o fato de existir “um outro” partilhando da mesma situação, comungando de forma tão interativa diante do mesmo fato colocado, já há uma delimitação de fronteiras, um certo recuo de investimento interno.

Diferentemente, o cinema, embora seja apresentado a um público que assiste ao filme partilhando o mesmo espaço físico da sala, os espectadores são posicionados de forma individual, cada um em sua própria cadeira, em total escuridão, onde a intercomunicação entre eles é peremptoriamente reprimida.

Diante desse cenário “situação cinema”, tudo muda. Isolados que permanecemos, grudados ao que se passa na tela, sem ao menos vermos o espectador ao lado, estamos livres para qualquer coisa, não há limites para as nossas elucubrações. Não há como negar, portanto, que o espectador de cinema encontra-se mais propício à estimulação, que ele seja colocado muito mais à mercê daquilo que o diretor tem a dizer, de ser mais induzido a uma internalização do que em outra situação como, por exemplo, em uma exposição fotográfica.

Nada mais compreensivo, portanto, do que a tamanha mobilização e impacto a filmes como os de Almodóvar, tratando de temas tão obscuros, principalmente trabalhados por mãos tão poderosas. O investimento e então a participação do espectador terá um peso decisivo para que haja a interação com as propostas do diretor. Sem dúvida que quanto maior o arcabouço cultural, histórico e, principalmente, o desejo do espectador em estar disposto a ser questionado sobre temas tão polêmicos, tanto maior a sua inter-relação e mais abrangentes os seus posicionamentos. Isso porque nos filmes de Almodóvar tudo é possível. Por mais bizarras que possam parecer, as situações são perfeitamente factíveis ao ser humano, basta estarmos dispostos a tais “leituras”.

Ao comentar sobre a grande exigência, ao constante exercício por parte do espectador nos filmes de Almodóvar, me refiro ao verdadeiro labirinto compreendendo a multiplicidade de situações e personagens que se cruzam de forma tão ambígua, mas todas verdadeiramente possíveis de acontecerem a que estamos sendo sujeitos. Desse modo, muitos são os caminhos por onde podemos percorrer, sem regras ou limites, até porque o cinema de Almodóvar resvala sempre na paródia e na constante fantasia.

Embora possa parecer incongruente, talvez o ímpeto à fantasia nos filmes de Almodóvar venha justamente do fato de eles serem tão reais. Em algumas situações, os diálogos são tão diretos, rápidos e com um vocabulário tão próximo ao que vivenciamos em situações corriqueiras, cotidianas, que os espectadores são levados para dentro da cena, como se lá estivessem, partilhando com os atores, tamanha a naturalidade com que situações tão complexas são colocadas.

Na realidade, não apenas os diálogos em si, mas, de maneira geral, as cenas dos filmes de Almodóvar são sempre ágeis, com muitos cortes e colagens de diversos gêneros, intercalados uns aos outros, nos remetendo sempre a uma dúvida sobre a relação ou não entre elas.

Essa constante colagem de diversos fragmentos de diferentes gêneros também faz parte do arsenal de situações que levam à dúvida quanto à veracidade ou farsa do que está sendo mostrado. Ficamos sempre à espreita de uma confirmação na cena seguinte, do que pensamos e articulamos em relação à cena anterior, mas o constante jogo entre realidade e ficção proposto através das colagens não nos deixa nunca uma proximidade maior com a verdade total, até porque ela não existe mesmo.

As colagens apresentadas por Almodóvar dão exatamente a mesma dimensão que as colagens e montagens fotográficas. O intuito é o mesmo, o que sustenta ambas as situações tem a mesma raiz: levar o espectador para dentro de si, retirá-lo da linearidade de pensamentos, de todo o arcabouço racional que lhe é imposto pela sociedade cartesiana ocidental.

Talvez o ponto de maior intersecção entre o “fotográfico” e a cinematografia de Almodóvar esteja justamente aí, onde a colagem se sobrepõe a tudo, local de devaneio, desregrado, em que jamais podemos vislumbrar um chão confiável. A colagem fotográfica por juntar fragmentos pertencentes a universos diferentes, ao coincidir o inconciliável, ao promover a coexistência do imponderável, nos traz a dúvida, e é exatamente a dúvida o fermento a partir do qual Almodóvar molda a sua massa – massa crítica.



A partir do filme "Il Decameron" de Pasolini



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLIEZ, Ériz. *Deleuze Filosofia Virtual*. Editora 34, 1996
- AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Civilização Brasileira, 1973
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Papiros Editora, 2002
- AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*. Editora Rocco, 1995
- AZEREDO, Ely. *Infinito Cinema*, Unilivros, 1988
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*, Papiros Editora, 1997
- BERNARDET, Jean-Claude – Caminhos de Kiarostami, Companhia das Letras, 2004
- BONNAMOUR B.; CARLIER E.; FEYT C.; FLEISCHER A.; GELEYNSE W.; GUESS J.; Hilliard J.; HOLTZ et K-H.; LERCH K; KIEL R.; KUNTZEL T.; LECCIA A.; MITTELSTADY E.; OITICICA H.; RAUSCHER B. *Movimentos Improváveis – O efeito cinema na arte contemporânea*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2003
- BRESSANE, Julio. *Fotodrama*. Imago Editora, 2005
- BRESSANE, Julio. *Alguns*. Imago Editora, 1996
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Editora Perspectiva, 1992
- CANIZAL, Eduardo Peñuela. *Urdidura de sigilos – Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*, Annablume Editora. Eca USP, 1996
- CANUTO, Roberta (org.). *Encontros*. Rogério Sganzerla, 2007
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Editora Globo, 1989
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*, Editora Nova Fronteira, 1995
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Editora Brasiliense, 2005
- DOCTORS, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Jorge Zahar Editor, 2000
- DUBOIS, Philipp. *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac & Naify, 2004
- FRANÇA, Andréa. *Cinema em azul, branco e vermelho – A trilogia de Kieslowski*. Editora Sette Letras, 1996
- GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*, Annablume Editora, 2000
- GÓES, Laércio Torres de. *O mito cristão no cinema*, Edusc/Edufba, 2003
- GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho e GOULART, Sonia. *Cinema Brasileiro – Três olhares*, Eduff, 1997
- GUIMARÃES, Dinara Machado. *Voz na luz-psicanálise & cinema*. Editora Garamond, 2004

LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Imago Editora, 1995

LEONE Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*, Editora Ática, 1993

MACIEL, Kátia (org.). *A arte da desapareição/Jean Baudrillard*, Editora UFRJ, 1997

MACIEL, Kátia. *Poeta, herói, idiota – O pensamento de cinema do Brasil*, Editora Nova Imagem, 2000

MACHADO, Álvaro. *Aleksandr Sokúrov*, Cosac & Naify, 2002

MACHADO, Arlindo. *Eisenstein*. Editora Brasiliense, 1982

MANZANO, Luiz Adelmo F., *Som-imagem no cinema*. Editora Perspectiva, 2003

MARTIN Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Editora Brasiliense, 2003

MARTINS, Renato Luiz. *Conflito e interpretação em Fellini*. Edusp, 1993

METS, Christian. *A significação no cinema*. Editora Perspectiva, 1972

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*. Jorge Zahar Editor, 2004

NAGIB, Lúcia . *Werner Herzog – O cinema como realidade*. Estação Liberdade, 1991

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. *Wim Wenders – Psicanálise e cinema*. Unimarco Editora, 2001

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Editora Campus, 1998

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulaco*, Editora Pazulin, 1998

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Papyrus Editora, 2000

QUEIROZ, André. *Tela atravessada*. Editora Cejup, 2001

REHFELD, Walter I. *Tempo e religião*, Editora Perspectiva/Edusp, 1988

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem cognição, semiótica, mídia*. Iluminuras, 1999

SGANZERLA, Rogério (org.). *O pensamento vivo de Orson Welles*. Martin Claret Editores, 1986

SOCCINE (org.). *Estudos de cinema*, Annablume Editora, 2000

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. L&PM Editores, 1987

XAVIER Ismail e MASSI Augusto (coordenação editorial). *O século do cinema* Glauber Rocha. Cosac & Naify, 2006

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Edições Graal, 1983

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu*, Cosac & Naify, 2003

Acabou-se de imprimir em 30 de maio de 2011,
na cidade do Rio de Janeiro, nas oficinas da Singular Digital,
especialmente para Ibis Libris.
Edição de 300 exemplares.