



Alessandra Gomes

Cinemas

Notas sobre o quadro, suas imagens e seus tempos

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2010

Alessandra Gomes

Cinemas

Notas sobre o quadro, suas imagens e seus tempos

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, especialidade Estudos Fílmicos e da Imagem, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Professor Dr. Fausto Cruchinho Dias Pereira.

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2010

Agradecimentos:

A esta altura, ao final de um processo de trabalho de três anos, me é um pouco difícil enumerar todas as pessoas que foram importantes, de alguma forma, para esta tese. Decidi então, agir com um certo egoísmo e elencar não aqueles que somente foram importantes para este trabalho, mas que são importantes para mim.

Em primeiro lugar, como não poderia deixar de ser, quero agradecer aos meus pais e avós, sem os quais não só este trabalho não teria existido, mas sem os quais eu jamais poderia ser quem eu sou, agradeço por todo o amor, dedicação e confiança que eles sempre me ofereceram e que continuam a me oferecer mesmo com um oceano entre nós.

Agradeço toda a confiança, orientação, paciência e amizade de meu orientador, Dr. Fausto Cruchinho que, em dois anos e meio tem me auxiliado a pensar em cinema e este é o resultado de todo este processo.

Muito obrigada também a minha família e amigos que sempre estiveram presentes, estando eu longe ou perto. Em especial, gostaria de nomear algumas pessoas de um ou outro continente: Eloísa, Mariana, Leninha, Rô, Cadu, Fábio, Raiana e Carlos. Muito obrigada pelo afecto. Agradeço também à Nina e à Margarida pela felicidade que eu encontro no porvir.

E, finalmente, gostaria de agradecer à Maíra, por tudo.

Resumo

O propósito deste trabalho é explorar os tempos do cinema, a partir relação entre o cinema e seu espectador. Esta relação ocorre de um modo singular, muito diferente da relação entre o espectador e outros modelos de arte, como o teatro, a pintura e a fotografia. Nesta pesquisa sobre as causas dessa singularidade, nós comparamos o cinema com estas outras artes, e, também, analisamos as especificidades do quadro e imagens cinematográficos para estabelecer alguns pontos, que podemos somente encontrar no cinema, que atraem e condicionam a atenção do espectador para dentro ou fora da imagem, estes são os centros de acção. E, finalmente, nos pensamos como o espectador pode alcançar um contato mais livre e íntimos com o filme, escapando, assim, das intenções do realizador, através dos centros de afeição.

Palavras-chave: Tempo, cinema, quadro, enquadramento, centro de acção, centro de afeição.

Abstract

The purpose of this work is to explore the times of cinema, from the relationship between the cinema and its spectator. This relationship occurs in a singular way, which is very different of the relations between spectator and others ways of art, like theater, painting and photography. In this research about the causes of that singularity, we compare the cinema and this others arts, we also analyzed the specificities of film's frame and images to establish some points, which we can find only in cinema, that attract and condition the spectator's attention to in or out of the image, this are the center of action. And finally, we think how the spectator may achieve a freer and more personal encounter with the film, escaping, thus, of the director's intentions, through the center of affection.

Key-words: Time, cinema, frame, framing, center of action, center of affection.

Índice

<u>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</u>	<u>7</u>
<u>1. CADRAGE</u>	<u>10</u>
<u>2. ALGUMAS NOTAS PRELIMINARES</u>	<u>22</u>
2.1 – IR AO TEATRO	22
2.2 – APRECIAR IMAGENS	25
2.3 – UM CAMINHO PARA O CENTRO DE ACÇÃO	29
<u>3. O CENTRO DE ACÇÃO</u>	<u>36</u>
3.1 – UM CINEMA ÓBVIO – UM CENTRO DE ACÇÃO ÓBVIO	41
3.2 – UM OUTRO CINEMA	52
• UM ITALIANO	54
• UM FRANCÊS	61
• OUTROS CINEMAS, BREVES EXEMPLOS	65
3.3 A IMAGEM E O TEMPO	71
<u>4. O FORA DE CAMPO</u>	<u>72</u>
<u>5. O CENTRO DE AFEIÇÃO</u>	<u>79</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>90</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>93</u>
<u>FILMOGRAFIA</u>	<u>97</u>

Considerações Iniciais

O que vemos no ecrã já está morto. Só o olhar do espectador é que lhe insufla vida.

Jean-Luc Godard

Este trabalho nasceu de uma paixão pelo cinema, muito provavelmente instigada pelo meu avô, outro apaixonado pela sétima arte. Meu avô, lá pelos finais da década de 40 e início dos anos 50 tinha como seu hobby favorito ir ao cinema, e ele ia, sempre, muitas vezes em dias consecutivos e assistia os mesmos filmes repetidas vezes. A paixão era tanta que acabou por motivar bons e maus hábitos, ele já me contou que, por exemplo, começou a fumar por influência dos filmes do cinema clássico, nos quais os grandes heróis e heroínas, estrelas galanteadoras, possuíam este hábito. Essa sua paixão pelos filmes e por suas estrelas, que “povoou” a minha infância, o levou a fazer um livro de cromos (acredito que em 1954) com actores e atrizes, as estrelas de Hollywood daqueles anos. As imagens originalmente em preto e branco eram posteriormente pintadas a mão, o que causa um efeito fantástico, misto de registo e máscara. Passei toda a minha infância cobiçando este álbum, que estava completo, até que ele finalmente me presenteou com o álbum que hoje, graças a mim, não está mais inteiro, perdi pelo menos dois cromos: o do James Dean e do Elvis. É uma pena.

Após tanta paixão pelo cinema, meu avô, finalmente se apaixonou pela minha avó, a matriarca de nossa família que, como boa matriarca que é, acabou por interferir nas repetidas idas de meu avô ao cinema, afinal, como diz ela, “Para que alguém precisa ver um filme mais de uma vez?”. A partir deste momento a grande Bergman ou Hepburn de meu avô passou a ser a minha avó, e é essa história que me permitiu estar aqui, eu sou filha da filha de meus avós e fui criada junto deles. Herdei, portanto, algum mau humor da minha avó e espero ter herdado ao menos uma parte de sua grandeza de espírito, assim como herdei a paixão pelo cinema de meu avô e espero ter herdado também um pouco de sua bondade.

Outro hábito, agora, muito mais saudável que o de fumar, que meu avô cultivou também graças ao cinema, consiste em se perguntar e me perguntar como as coisas são feitas. Ao visionar um filme, rapidamente meu avô se inquire e inquire a quem estiver ao seu lado, como aquele filme foi feito e, quanto mais efeitos tiver, mais perguntas ele fará, afinal, “como pode ficar tudo tão perfeito?”.

Convivendo com o meu avô, vendo e falando sobre os filmes com ele, passei também a me perguntar como um filme é feito. É certo que fugi um pouco da óptica das perguntas sobre os efeitos e passei a considerar alguns outros pontos e foram justamente estes pontos que levaram ao desenvolvimento deste trabalho: Como é construído um filme, especificamente, o filme *do* realizador; como cada realizador consegue transmitir algo, uma história (comummente), a *sua* história; e, até que ponto os meios que ele utiliza para transmitir a sua história não acabam por minar, de algum modo, nossa liberdade de espectadores ao assistirmos sua obra? Em outras palavras, gostaria de saber se a nossa atenção no cinema é uma atenção condicionada, e, se ela o é, como ocorre este condicionamento?

Todas essas dúvidas ficaram mais claras ao longo destes três anos em Coimbra, três anos que foram trespassados pelo cinema, que estive presente tanto em meus estudos, quanto nos períodos de ócio. Neste período frequentei diversas disciplinas sobre cinema e, com o auxílio do então professor Fausto Cruchinho, hoje o orientador deste trabalho, que forneceu um vasto material que ajudou a resolver muitos dos problemas, ao passo que também levantou novas dúvidas, o resultado deste percurso de três anos e do visionamento de inúmeros filmes - que já não me é possível mais mensurá-los - culmina neste trabalho.

Os objectivos desta tese serão pensar como a atenção do espectador é direccionada durante o visionamento de um filme; passando pelos pontos específicos do quadro, da imagem (e fora dela) e do som; e elevando-se a questões mais subjectivas. Em suma, como somos “conduzidos” pelas mãos do realizador através do labirinto da obra e como ela nos lança em um outro labirinto do tempo. Para isso, criaremos algumas terminologias como os centros de acção da imagem e do tempo. E, pensaremos também sobre onde, em um filme, pode encontrar-se a liberdade do espectador, o ponto onde o espectador escapa do alcance do realizador, centro de afeição.

A metodologia deste trabalho tem uma base fortemente teórica, mas os conceitos definidos foram esboçados, em um primeiro momento, a partir da própria experiência enquanto sujeito espectador. Assim, esse trabalho começa e termina com o cinema, antes de tudo. E, com o seu término, antes de me aventurar pelo doutoramento, pretendo me reservar um breve período de descanso, no qual, invariavelmente, irei “ver um filme”.

1. Cadrage

O importante é o enquadramento. De qualquer coisa. Quando tiro uma fotografia, pergunto-me se irei revelá-la ou não. Normalmente hesito, mas depois acabo por fazê-lo de qualquer modo. No instante preciso em que ponho o instantâneo numa moldura com um pass-partout, de repente ele torna-se mais atractivo, e quando olho para ele através do vidro da moldura acho-o perfeitamente plausível. Portanto, creio que a ideia de enquadrar um objecto numa imagem é tão importante como o conteúdo. Ao escolher enquadrar alguma coisa, dá-se-lhe a dimensão da importância que provém do facto de a ter seleccionado. No momento em que se selecciona algo, confere-se-lhe um valor acrescentado que o separa de toda e qualquer outra coisa.

Abbas Kiarostami ¹

Em um trabalho desenvolvido a partir do quadro e de seus limites é difícil escapar de estudos sobre as artes pictóricas - ao menos naquilo que as aproxima do cinema - e é justamente por aqui que começaremos. Mas, antes de nos aventurarmos pelos campos do cinema e da pintura, se faz necessário deixar claro que cinema não é pintura. E é esta observação que, correndo o risco de parecer tola, será tão fundamental para esta análise. Mas nada tem o cinema contra a pintura e, se ele não é pintura, não será também teatro, literatura, fotografia ou música. Se, nos idos da primeira metade do século XX, o teórico francês André Bazin defendeu a legitimidade artística do cinema justamente por este conseguir abarcar toda a heterogeneidade das outras artes e se isto ajudou, ao menos pela óptica de Bazin e dos teóricos que o seguiram, o cinema a se afirmar como arte, pouca relevância terá aqui.

Partiremos do pressuposto de que o cinema é uma arte, já reconhecida e consagrada, que a pintura é outra arte, tão reconhecida e consagrada quanto, mas que

¹ Entrevista concedida por Abbas Kiarostami. In: CERANTOLA, Neva; FINA, Simona (orgs.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2004. P. 14.

cada qual vale já por si própria, não significando isto que ambas, enquanto artes visuais, fiquem incólumes a contaminações mútuas (o que agradaria Bazin). Portanto, ao longo deste trabalho traçaremos pontos de proximidade e afastamento entre ambas. E a despeito desta introdução cheia de negativas e negações, passemos já a uma análise propriamente dita.

Ao longo de seu trabalho sobre cinema, Bazin desenvolveu muita teoria, talvez nem fosse seu propósito, sobre o tempo. Ele chega a nos falar da conhecida necessidade humana de se defender contra o tempo e sua consequência mais avassaladora – a morte². Tudo aquilo que o tempo arrasta consigo cai, invariavelmente, no esquecimento; e as artes surgem, até o ponto que conhecemos, como tentativas nossas desesperadas de, ora defender-se do tempo, de prosseguir, de preservar-se e continuar, senão *ad eternum*, pelo máximo de tempo possível; ora de uma tentativa de retratar e imortalizar um momento, *aquele* momento. Se a pintura revela o momento da caça ou a figura de um faraó, tudo se resume aos mesmos dois pontos: embalsamar o tempo e fugir da *nadificação*.³

Este procedimento, esta luta, podem ser notados tanto na origem dos modelos artísticos mais antigos, dos quais destacamos aqui a pintura, quanto no aparecimento

² “Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o ‘complexo’ da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida.” BAZIN, André. *O que é Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992. P.12.

³ “Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.

Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada

E com o desconforto da alma mal-entendendo.

Ele morrerá e eu morrerei.

Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.

A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.

Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,

E a língua em que foram escritos os versos.”

(Álvaro de Campos)

PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 76.

das artes mais recentes. Se a fotografia surge da tentativa de, como diz Jacques Aumont, *ser uma impressão do lugar e do momento, de fixar o tempo com o espaço*⁴ e se, mais tarde, com o desenvolvimento do instantâneo ela irá, de facto, paralisar o instante, também é verdade que ela, a fotografia, ressuscita os mortos, as figuras tornam-se imediatamente um espectro do passado. Roland Barthes⁵ afirma, sobre este tópico, que a grande faceta da fotografia é a imortalização, é verdade que os objectos que a fotografia escolhe para imortalizar podem não possuir a mesma importância que os típicos objectos alvos da pintura. A fotografia parece escolher temas um pouco mais banais que reis e cortes, não que esta se negue a fotografar o que comumente chamamos de não banal, não comum, ou que aquela nunca tenha se voltado para o mais simples. Mas com o decorrer do tempo, a fotografia tornou-se popular, mais acessível (por seu aparato técnico), enquanto a pintura ainda carrega consigo um certo *status* de *artesanal*, algo cuja mais valia é alta nestes tempos de larga industrialização e produtos reprodutíveis⁶. O que queremos dizer é que, desde muito cedo, a fotografia volta-se também para o quotidiano, o que lhe reforça aquela “potência” que lhe parecia intrínseca – registar simplesmente a realidade. Mas afora isto, temos novamente os mesmos dois pontos: embalsamar o tempo e fugir da *nadificação*.

E este será o primeiro ponto de confluência entre o cinema e a pintura; entre o cinema e a fotografia: todos são oriundos de uma antiga batalha contra o tempo. E é neste ponto que o cinema vai além, além de embalsamar o tempo e fugir da *nadificação*, o cinema traz o tempo para si: tudo aquilo que a pintura inspira, tudo o que a fotografia apreende, o cinema desenvolve. O cinema demonstra. E desde seus primórdios. O movimento das folhas de *Repas de Bébé* (*Bebé Come a sua Papa*, 1895) dos irmãos Lumière que tanto cativou os espectadores da época (dentre os quais encontrava-se o próprio Georges Méliès) e que, mais tarde, poderá ser lido como distração ou *centro de afeição* (sobre o qual trataremos mais tarde) tornou-se algo único, ao menos naquele momento, e representou tudo aquilo que a pintura buscou fazer por, pelo menos, dois séculos (dos quais as tentativas dos impressionistas serão as mais próximas ao cinema) e a fotografia

⁴ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P.80.

⁵ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

⁶ Para este assunto ver *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, na qual Walter Benjamin demonstra como novas técnicas e novos modelos acabam por modificar aquilo que entendemos por arte e o modo como a apreciamos.

por quase um século, e não conseguiram. Monet poderia sugerir magistralmente a intermitência da presença do objecto, mas é somente no cinema que as folhas se movem, é como se víssemos o vento, o tempo.

Mas a despeito do sucesso do cinema, do visionamento e deslumbre que a nossa realidade representada em um espaço através do tempo tinha, outra coisa faltava. Não afirmamos que os primeiros espectadores se dessem conta desta falta, não nos chegaram depoimentos neste sentido (aliás, no geral, o que nos chega são relatos de deslumbramento que não se importam com a artificialidade ou descompasso das primeiras imagens do cinema, nem com o mundo reduzido à paletas de cinza), nem podemos esperar reacções diferentes do deslumbre daquela época. Mas agora, mais de cem anos depois, notamos que por mais verosímil que o retrato desta realidade e tempo possam parecer, o cinema não concebe todo um universo do tamanho do universo. Aquilo que podemos, se quisermos, chamar de fora de campo (aquilo tudo que estará para além da imagem apresentada pelo cinema):

Mas este mundo tem uma propriedade estranha: trata-se sempre não da realidade completa, mas somente de uma parte dela, talhada com as dimensões do ecran. O mundo objectivo encontra-se aqui dividido em dois domínios: o visível e o invisível, e mal a câmara foca qualquer coisa, imediatamente se impõe a questão de saber, não só o que ela vê, mas também aquilo que, para ela, não existe.⁷

Este fenómeno, se assim lhe podemos chamar, ocorre por uma outra semelhança que o cinema terá ou herdará da pintura e fotografia. Tudo que existe é delimitado por um quadro. Existe ali e somente. O que nos faz contestar o “real”, quando o “real” vemos, o que nos leva a contestar o tempo, enquanto este se desenrola. Aquilo a que chamamos realidade existe em um contínuo para nós. Nos deparamos com quadros e molduras, limitações visuais em nossa vida, mas a imagem que vemos através de uma janela, não termina ali. A realidade, como a vemos, continua para além de qualquer quadro que lhe impusermos, algo que podemos constatar simplesmente alterando nosso ponto de vista, mas no cinema, assim como na pintura ou fotografia, não. A imagem será sempre *a* imagem, independente de onde nos coloquemos para visioná-las.

⁷ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978. P. 45.

O espaço dos quadros, cinematográfico ou pictórico, são delimitados por uma superfície normalmente rectangular mesmo antes de existir a obra. Quando o pintor toma em suas mãos o pincel e dirige-se para a tela em branco, ele já sabe que o que quer que ele construa naquele espaço, a coisa estará sempre confinada aos limites da tela. Quando um realizador olha através da objectiva, ao enquadrar algo, antes mesmo de dizer acção, ele sabe que tudo o que está “criando”, aquela imagem e as outras que virão a compor o seu filme, estarão delimitadas por uma superfície rectangular, ou do visor da objectiva pelo qual ele olha, ou do próprio ecrã. Se o quadro é normalmente rectangular, isto ocorre porque, em algum momento, esta “escolha” foi feita e o cinema acabou “herdando” tal escolha. A própria palavra quadro é oriunda do termo latino *quadratum*, mas ele não precisaria necessariamente o ser e, talvez fosse mais natural que não o fosse, já que a nosso campo de visão não é rectangular. E o cinema parece ter se apercebido disso, ao criar, por exemplo, efeitos como a íris para destacar ou concentrar nossa visão em determinada parcela do grande rectângulo do ecrã, como se a forma mais eficaz de salientar algo fosse uma forma diferente de um recorte quadrangular.

Ou seja, o quadro é aquilo que delimita e define o que é e o que não é imagem, tenha a forma que tiver, ele detém em algum ponto a imagem, não permite que ela se derrame, e este recorte, que pode ser o momento da “invenção” de um fora de campo, é o momento da criação da realidade cinematográfica que, por si só, deve bastar. É claro que a afirmação desses limites pode parecer, em um primeiro momento, banal. Mas o que faz dela tão importante é o próprio modo como visionamos o cinema, aprendemos a ver o cinema a partir do quadro, do *seu* quadro. Ao visionarmos uma pintura, comumente nos damos conta da existência do quadro, dos limites. No cinema, apesar de o quadro sempre estar presente, isso nem sempre acontece. Ao olharmos para o ecrã entramos em uma espécie de realidade paralela que podemos transformar em nossa, ignorando assim o carácter rectangular e limitado do ecrã. Sobre este aspecto dos limites cinematográficos Lotman afirma:

É como se não existisse tudo o que se encontra fora desses limites. O espaço do plano possui toda uma série de propriedades misteriosas. Só o nosso hábito de ver cinema faz com que não notemos como o mundo que vemos habitualmente se

*transforma pelo simples facto de o seu infinito sem limites ser colocado na superfície plana e rectangular do ecran.*⁸

Se na pintura os limites do quadro normalmente são muito claros, no cinema não ocorre exactamente o mesmo. Para a pintura a existência da moldura física em si é algo extremamente importante, ela ajuda a definir seu quadro e chegará até a ser confundida por alguns com o próprio quadro. A moldura não é exactamente o quadro, mas ela o auxilia em seu propósito de tornar-se algo reflexivo, ou, de fazer remeter a si mesmo, ao universo da imagem, separando de forma clara este universo daquele outro, o de fora da imagem, o nosso universo. Com a televisão este mesmo processo parece ocorrer, é como se o televisor também remetesse a si próprio e se separasse daquilo tudo que o rodeia. Se estes modelos conseguem separar de maneira clara sua realidade da nossa, é claro que ficaremos de fora, é claro que tornar-se-á muito mais difícil para o espectador tomar uma realidade pela outra.

Mas, ao analisar a estrutura de um aparelho televisivo, notamos que este objecto também possui um *pass-partout*, muito bem marcado ao redor de todo o seu ecrã, coisa que não ocorre no cinema. Como diz Lotman, *é como se não existisse tudo o que se encontra fora desses limites* (a realidade cinematográfica, por si só, basta). A existência clara dos limites entre quadro e fora do quadro é mais difícil de ser notada no cinema, no qual não encontramos, por exemplo, uma moldura. Se o cinema é luz é porque ele se dá na escuridão. Assim sendo, os limites do quadro se darão justamente pelos limites entre luz e escuridão, uma escuridão que envolve toda a sala de projecção, que nos envolve. Antes da luz ser projectada, não temos nada, não temos limites, não temos o quadro e não temos a imagem que ele abriga.

Mesmo assim, o quadro é o limite tanto da pintura, quanto do cinema. Ele é importante porque é justamente o lugar da pintura (deixamos um pouco de lado os frescos, mas também neste caso, mesmo com a ausência de uma moldura e um *pass-partout* bem definidos, sempre existe algum tipo de delimitação) e do cinema. Tudo o que existe, o que vemos, reconhecemos e apreciamos, só existe na forma de enquadrado, e o próprio visionamento destes objectos só pode ser feito enquanto tal. Entretanto, na pintura a imagem que o quadro comportará é, aos poucos, construída

⁸ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978. P. 51.

pelo artista, os limites são impostos de dentro para fora; enquanto no cinema, o processo de enquadrar passa por um fraccionamento do lugar, algo que também ocorre com a fotografia, de fora para dentro. Ao criar a obra, o espaço preexistente será inevitavelmente fraccionado, cortado, mutilado, fragmentado. Este modelo de criação, antes de qualquer outra coisa, passa por um processo de selecção, a escolha de isso e a exclusão inevitável de aquilo. Por fim, o resultado será ou um fragmento, uma imagem recortada de algo – uma fotografia; ou um filme, que não passa de um enorme amontoado de escolhas, de selecções, de fracções de algo que já fez, ou ainda faz parte de nossa realidade, mas agora, o que vemos são amputações como imagens fílmicas. Mas, se insistimos que o quadro é o lugar da obra e que ele se basta, mesmo essas amputações ou fragmentos têm sua importância como um todo, afinal são um todo, são *uma* imagem com significância plena para o cinema.

Além deste processo de fragmentação, o quadro cinematográfico possui uma característica que lhe é peculiar, ele parece constantemente lutar contra seus limites, ou melhor, a imagem do cinema parece lutar constantemente contra o seu quadro. E é este um dos grandes pontos do cinema. Se os quadros fotográficos, pictóricos ou cinematográficos, não podem, ao menos até os nossos dias, alterar as suas dimensões, o cinema parece ser aquele que menos conforma-se com isto. As proporções de *La Gioconda* ou de *L'Ultima Cena (A Última Ceia)* sempre serão as mesmas. Sabemos disso, nos damos conta disso ao apreciar uma pintura, por maior que ela seja. Ao vermos os frescos da Capela Sistina, nos damos conta de suas dimensões e não esperamos que elas se alterem. Se isso acontecesse, se nos encontrássemos no centro da Capela Sistina e, de repente, a figura de Deus em *Creazione di Adamo (A Criação de Adão)* aumentasse, com certeza nosso conceito de realidade estaria por um fio.

Mas o cinema insiste em tentar fazer isso, ele modifica formas e dimensões em todos os momentos, o que é um grande plano, senão uma brincadeira de mau gosto com nossas percepções sobre a realidade? Se algo se aproxima demasiado do quadro, tem suas partes inevitavelmente recortadas, algo que vai muito para além de nossa percepção de realidade (mas mesmo assim acreditamos no que vemos em uma sala de projecção). O grande plano é também uma brincadeira de mau gosto com o próprio quadro, pois parece tentar quebrar ou alongar os limites do quadro. Mas, por fim,

aquilo que acaba por ser quebrado e amputado é a imagem, que antes víamos inteira e agora fraccionada, que agora é uma outra imagem. O quadro mantém-se intacto.

O grande plano (no qual vemos uma imagem muito aproximada de objectos ou pessoas) prevalece no cinema, já que ele reforça uma função que o enquadramento possui: estabelecer um campo de significâncias. O grande plano é muito significativo para o cinema. Na pintura ou fotografia ele ocorre em menor escala. A própria pintura parece somente ousar criar rostos ou objectos gigantescos e cortados após o cinema. Mas o enquadramento cinematográfico ficaria mais débil sem a possibilidade do grande plano (é claro que encontramos filmes sem o grande plano, o ponto não é exactamente a presença ou não dele, mas as potências que este ou outros tipos de enquadramento possuem), isso porque, como afirma Pascal Bonitzer, o grande plano reforça o problema da distância. Ou melhor, ele reforça o movimento de aproximação e distanciamento que é permitido ao cinema e negado à pintura e fotografia. Mais ainda, ele cria uma linha a não ser transposta que separa a própria beleza da mais horrenda visão.

C'est que le gros plan esta u centre d'une ambiguïté constitutive: l'image s'y presente à son plus haut degré d'ambivalence, attraction et répulsion, séduction et horreur. Le visage le plus auréolé de photogénie est un écran fragile qui dissimule une horreur fondamentale.⁹

É claro que podemos ter ou fazer fotografias ou pinturas gigantescas de coisas ou pessoas. Podemos construir uma espécie de grande plano também nessas artes. Mas o enorme significado deste tipo de fenómeno para o cinema, a nosso ver, não é ele em si, isolado do conjunto restante da obra, mas como parte deste conjunto. Seu significado está no movimento que leva, por exemplo, de um plano geral (o qual, por ser mais afastado, nos permite visualizar todo um conjunto de pessoas, adereços, cenários, paisagens, etc.) para um grande plano, é a *passagem* de uma imagem que é um todo para uma fracção. Ou a contraposição de uma imagem “total” a uma imagem fraccionada. Este movimento ou passagem *impõe* a necessidade de um novo enquadramento, ou de um reenquadramento, o que impõe também a necessidade de

⁹ BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma: Décadrages*. Paris: Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile, 1985. P. 90.

uma passagem de tempo, mesmo que seja um milionésimo de segundo. Tempo é o que o cinema é. É aquilo que ele possui e que está ausente na pintura e na fotografia.

Além disso, como podemos imaginar, o grande plano, especificamente esse reenquadramento que leva ao grande plano, é um dos maiores símbolos da luta constante do cinema contra os limites do quadro¹⁰, que constatamos nas tentativas, desde suas origens, de povoar o fora de campo. Aumont identifica essa característica já em *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*A Chegada de um Comboio à Estação de La Ciotat*, 1896), dos Lumière, e até hoje os filmes constantemente se debatem com os próprios limites. Esta luta contra o espaço convencional, na pintura, encontramos principalmente no Barroco com o desenvolvimento do *trompe-l'oeil*.

Além dos barrocos, encontramos também em pintores, na sua maioria modernos - especialmente Picasso -, alguma tentativa de extrapolar o quadro. No entanto, a obra destes modernos se relaciona com o cinema de uma outra forma: com o movimento. Não uma mera tentativa de reproduzir a acção do tempo no movimento das folhas, como no exemplo que demos acima (neste sentido é o Impressionismo que mais se aproxima do cinema), mas, como afirma Bonitzer, em uma busca por pontos de vista inusitados, ou mesmo em uma tentativa de abolir os pontos de vista, na fragmentação de objectos e corpos, na perversão do quadro ou no desenquadramento:

*Le décadage est une perversion, qui met un point d'ironie sur la fonction du cinéma, de la peinture, voire de la photographie, comme formes d'exercice d'un droit de regard. Il faudrait dire en termes deleuziens que l'art du décadage, le déplacement d'angle, l'excentricité radicale du point de vue qui mutile et vomit les corps hors du cadre et focalise sur les zones mortes, vides, stériles du décor, est ironique-sadique (comme il est clair dans le tableau de Buz̄at).*¹¹

¹⁰ “O ecrã é limitado pelo seu perímetro e pela sua superfície. Para além dos seus limites, o mundo do cinema não existe. Ocupa no entanto a superfície do ecrã de tal modo que se tem constantemente a ilusão de que estes limites podem ser vencidos. O meio fundamental de luta contra o perímetro do ecrã é o grande plano.” BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma: Décadrages*. Paris: Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile, 1985. P. 141.

¹¹ BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma: Décadrages*. Paris: Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile, 1985. P. 83.

Em contraposição a esta relação entre uma pintura “moderna” e o cinema, podemos citar ainda mais uma, baseada nos tratados de Alberti datados do século XV, que elaboram os modelos que conhecemos como perspectiva linear (*perspectiva artificialis* que busca reproduzir a *perspectiva naturalis*) e acabaram por gerar obras nas quais normalmente o ponto de fuga encontra-se no centro do quadro. O cinema muito se valeu, como veremos, destes preceitos de Alberti e de sua “Janela para o Mundo”.

Temos, então, dois domínios. Uma dupla presença da pintura no cinema: uma dada especialmente pela profundidade de campo e centramento da acção, que ainda está sob o domínio da perspectiva, ainda busca seguir a *perspectiva naturalis*, o que acaba por ser determinante naquilo que diz respeito a nós, espectadores, e ao nosso ponto de vista, é o reino do *Quattrocento*; e uma segunda, baseada no desenquadramento, que descentra a acção, e que busca fugir de pontos de vista convencionais, que lançam a acção para as laterais do quadro e, até, para fora dele.

De qualquer modo, é no quadro que tudo se desenvolve e de maneira dupla. É ele que, como já afirmamos, permite o lugar da obra, permite sua construção, seja na pintura ou no cinema. É o acto de enquadrar que eleva qualquer objecto a um novo patamar. E é ele também que permite a apreciação. Se ele é um instrumento para o artista, será o lugar da obra para o espectador. Possibilitará o visionamento, mais ainda, nos ensinará como visionar determinada obra de arte. E este ensinamento é algo mutável na mesma medida em que nossa sociedade se altera e os modelos da própria apreciação se modificam. Ou seja, uma mudança histórico-social das percepções visuais. Estas mudanças ocorrem de maneira dupla: os modelos de apreciação se modificam e nosso modo de apreciá-los também. Ora, se toda esta revolução ocorre, ela ocorre no quadro, ocorre através do enquadramento.

Finalmente chegamos ao enquadramento de facto, se muito falamos de quadro para fotografia, pintura e cinema; o enquadramento, por seu lado, pertence especialmente ao campo cinematográfico. E neste sentido, a teoria do cinema muito já tratou. Gilles Deleuze, por exemplo, nomeará como enquadramento no cinema a determinação de um sistema fechado, composto por tudo que encontra-se presente no que convencionamos chamar de imagem (aponto como convenção pois, mais adiante, nos valeremos daquilo que este autor chamará de “imagem sonora” e “imagem visual”), como personagens, *décors* ou outros acessórios de cena. Tudo isto compondo o quadro,

que possui, portanto, um grande número de elementos que agrupam-se em subconjuntos. Assim, o enquadramento é a imagem de um campo visionado especificamente de um certo ângulo.

Normalmente o enquadramento tende ainda a centralizar o objecto alvo, contando inclusive com técnicas de reenquadramento e sobre-enquadramento. Muitas variações de enquadramento foram desenvolvidas no cinema, temos o enquadramento frontal, aberto, fechado, oblíquo, picado e o contra-picado.

Mas assim como ocorreu, por exemplo, com a montagem na Nouvelle Vague francesa e os *falsos raccords*, em sua ruptura com um cinema de “tradição de qualidade”¹² e montagem transparente, existe também uma outra linha de realizadores e filmes que buscam fugir destes modelos mais convencionais, buscando, propositadamente o descentramento do objecto – o desenquadramento.

Bonitzer nos descreve o desenquadramento partindo novamente de relações com a pintura. Especialmente em artistas como Velásquez, Picasso, Degas e Bacon, que rejeitam o centramento e lançam para os bordos do quadro elementos diegéticos principais, algumas vezes, inclusive, esses elementos são cortados pelos limites do quadro, “lançando-os” assim, para fora dele.

Portanto, assim como na pintura, o cinema buscou e busca ainda, normalmente, o centramento da acção e dos elementos principais desta. Pois bem, aqui o desenquadramento seria o povoamento dos cantos do campo, a transferência da acção para as laterais ou mesmo para fora do quadro, o que levaria consequentemente a um deslocamento do olhar ou do ponto de vista para os confins da tela ou, indo muito além, para os confins do mundo.

Quando falarmos, ao longo deste trabalho, sobre o enquadramento estaremos falando objectivamente de uma acção que visa a composição de *uma* imagem. Imagem que, como afirma Deleuze, cria um sistema, estabelece aquilo que é. Tudo isso, dito de uma outra forma seria que, para este trabalho, entendemos o enquadramento como o

¹² *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*. In: TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos: Escritos sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. P. 257.

acto fundador do quadro, no sentido que é pelo enquadramento, ou pelo desenquadramento, por toda a sua acção de inserção ou de exclusão (por aquilo que ele selecciona ou deixa de fora), que alcançamos o produto final – a imagem fílmica.

Aumont afirma que *os efeitos de quadros pensáveis são os mesmos em pintura e no cinema. O que difere, e isso é capital, são os meios empregados para atingir tais efeitos*¹³, para esta análise o grande meio que o cinema possui para a construção do quadro, de cada um de seus quadros, é o enquadramento, ou sua negação, o desenquadramento. Negação no sentido de que este não pode existir sem aquele, assim como o fora de campo só existe em função da existência de um campo, a existência do desenquadramento prevê que, antes dele, existe ou existiu o enquadramento.

Começamos este capítulo dizendo que o cinema não é pintura e vamos terminá-lo fazendo o mesmo. Muito nos valem da pintura e, mesmo da fotografia, aqui para falar de cinema. Ao longo dos próximos capítulos poderemos também nos valer de outras artes, mas cada qual vale por sua especificidade, assim como o cinema. Não procuramos usar a pintura ou a fotografia como chaves na interpretação dos fenómenos cinematográficos, mas sim salientar ferramentas e artifícios dos quais estas artes em algum momento se valeram, e que hoje o cinema, com todo o direito, utiliza também como se fossem seus. E são. E, se são, nunca deixaram de ser também ferramentas ou artifícios genuinamente pictóricos ou fotográficos. Qualquer comparação feita entre artes deve sempre procurar respeitar a singularidade e legitimidade dos fenómenos que elas podem gerar.

Se, por exemplo, Pascal Bonitzer muito se vale da pintura para seu estudo sobre o cinema, ele também irá afirmar que *O movimento implica que o filme não é uma pintura, que o plano não é uma pintura. Portanto, é a partir da noção de plano (da découpage do tempo e do espaço que esta noção supõe) que os realizadores podem se comparar aos pintores.*¹⁴

¹³ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P.124.

¹⁴ “Le mouvement implique qu’un film n’est pas un tableau, qu’un plan n’est pas un tableau. Pourtant, c’est à partir de la notion de plan (du découpage dans le temps et l’espace que cette notion suppose) que des cinéastes peuvent se comparer à des peintres.” BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma: Décadrages*. Paris: Cahiers du Cinéma / Editions de l’Etoile, 1985. P. 29.

2. Algumas Notas Preliminares

Todos temos consciência de que uma grande parte da vida escapa aos nossos sentidos: as diversas artes lidam com padrões que só apreendemos quando estes se manifestam através de ritmos ou formas. Verificamos que o comportamento das pessoas, das multidões e da história obedece a esses padrões recorrentes. Ouvimos dizer que as muralhas de Jericó foram destruídas por trompetas; sabemos que a uns homens com casacas e laços brancos, que fazem gestos, sopram, arranham e batem nos seus instrumentos para produzirem algo mágico a que chamamos música. Apesar de produzida através de meios absurdos é pela dimensão concreta da música que atingimos a sua dimensão abstracta; percebemos que aqueles homens vulgares, com os seus instrumentos toscos são transformados por uma arte de possessão.

Peter Brook ¹⁵

2.1 – Ir ao teatro

Iniciemos pelo seguinte exercício de imaginação:

Imagine-se em uma sala de espectáculos a espera do início de uma apresentação teatral. Imagine que está, por exemplo, aguardando o início da peça *Á Espera de Godot* ¹⁶. Você escuta os três toques – pam, pam, pam. A plateia começa a silenciar. As cortinas se abrem, aparentemente cedo demais afinal, nesta peça, o Estragon já deveria estar presente, ao menos você, após ter lido o famoso texto de Samuel Beckett em sua adolescência, a imaginava assim. Já que ele não está, você aproveita para ver todo o

¹⁵ BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. P. 57.

¹⁶ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

cenário, todos os acessórios de cena, estuda as dimensões do palco, até que entra o primeiro actor, aí está Estragon que se coloca em seu lugar: pelo que você se lembra, em meio a um caminho, em uma estrada, tentando tirar sua bota. Momentos depois entra aquele que a sua memória julga ser Vladimir. Ele parece se dirigir ao primeiro, os segundos que antecedem a primeira fala cativam a atenção de todos. E então, como um *Deus ex machina*, surge a primeira fala. Estragon diz:

– Nada a ser feito.

Deste *momentum*, marcado pela primeira fala, até o fechar das cortinas é inexorável que a sua atenção esteja ligada à presença dos actores em cena. A própria condição de sujeito espectador de teatro está intimamente relacionada à existência de um sujeito actor. Não estamos negando aqui a importância de qualquer outro *dispositivo*, se é que lhes podemos chamar assim. O facto é que, em teatro, qualquer elemento ganha um certo toque de descartável, quando comparado à figura do sujeito actor. Dando seguimento ao exercício de imaginação, é possível imaginarmos o teatro (o espectáculo em si, e não a categoria de textos dramáticos) sem um trabalho de luz ou de som, sem a presença de elementos de cena, de adereços de qualquer tipo, sem cenários e sem figurinos. Se extremássemos um pouco mais este exercício de imaginação, poderíamos inclusive imaginar a existência de um teatro sem o próprio texto dramático.

Peter Brook, já nas primeiras linhas de *O Espaço Vazio*, aparentemente reproduz esse mesmo exercício imaginativo e demonstra os três elementos indispensáveis e insubstituíveis para a condição de existência da acção teatral. Um espaço vazio, atravessado por uma pessoa, enquanto outra observa. Em poucas linhas Brook elucida e demonstra quais as principais e primeiras condições para a existência do teatro - um espaço, um sujeito que anda, que podemos tratar como o sujeito actor, enquanto outro o observa. Este, a quem chamamos *outro*, é, nada mais, nada menos, o sujeito espectador. Este sujeito observa, e esta acção está ligada à própria existência dos outros dois elementos anteriores, o espectador observa o actor em um espaço dado.

Voltando àquela mesma sala de espectáculos, nosso tempo de liberdade ou devaneio visual esteve ligado ao período do “espaço vazio”. Observamos os aspectos

de cena *antes* da entrada dos actores. No momento em que eles, os actores, estão presentes no palco, nossa atenção já se direcciona a elas e, quando a primeira fala surge, ocorre um “clique”: até o final da peça, salvo os intervalos, estaremos atentos a acção, que é dependente do sujeito actor. Não é irrelevante, portanto, que, desde a origem da palavra actor (*actor, -ōris*), até os dias actuais, o termo esteja tão intimamente ligado à palavra acção.

E nossos momentos de atenção ou distracção, bem como o entendimento geral da peça, estarão também ligados a qualidade dos actores do dito espectáculo. Aliás, na grande maioria dos espectáculos teatrais, o primeiro grau de análise ou julgamento retém-se justamente na análise ou julgamento do desempenho dos actores em seus papéis. Não que, em uma segunda análise, outros factores, como a direcção ou iluminação, não sejam alvos da crítica, mas no instante imediato de uma peça, o carácter mais fundador, primordial e importante se encontra no actor.

Talvez esta diferença do carácter significativo entre os actores e os outros objectos presentes na cena teatral se deva à inerente característica de estaticidade que esses outros elementos, no teatro, têm. Por mais que se invista em uma mudança de cenário, por mais que as vistas de fundo de palco se alterem, por mais que o próprio palco se movimente, é o actor que possui a maior capacidade de movimento. E, quando o restante dos elementos apresentam esta inércia, esta falta de movimento (ao menos, uma capacidade inferior àquela que o cinema delega, ou pode delegar aos seus elementos), cabe ao actor, agente e circulante, dar movimento, seguimento, andamento (todas palavras que são antagónicas à inércia) à acção.¹⁷

¹⁷ Sobre este aspecto, Lotman afirma que: “No teatro, as personagens e o mundo que as rodeia (a decoração, os adereços) constituem dois níveis de comunicação que não têm de modo algum o mesmo grau de convenção nem a mesma carga semântica. As pessoas e as coisas têm em cena uma liberdade de deslocação radicalmente diferente.” In: LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978. P. 148.

2.2 – Apreciar imagens

A apreciação de uma obra pictórica ocorre de maneira um pouco diversa. A diferença que nos importará aqui, quando compararmos a pintura e até mesmo a fotografia ao processo teatral que citamos brevemente acima, é a relação que estes modelos possuem com o tempo. O tempo de um acto teatral é dado, ou previamente dado, independente do sujeito espectador. Como dissemos, a acção teatral, o desenvolvimento de seu *todo*, serão definidos pelo agente actor, e define-se como, mais ou menos, o tempo contido entre a entrada do primeiro actor em cena (ou talvez, a primeira fala) e a saída do último actor (note-se que este tempo é ligeiramente diferente do tempo da abertura e do fechamento do pano).

No processo pictórico e no fotográfico (tratados aqui com igualdade por constituírem-se de caracteres puramente imagéticos) temos, de partida, três tempos distintos: o tempo do artista, no qual a obra é criada, e esse tempo é inexistente para o espectador; o tempo da obra, ou seja, alguma referência temporal que aquela imagem possa sugerir; e, por último, o tempo do espectador, o tempo no qual este sujeito aprecia a obra, absorve-a, interpreta-a e constrói seu próprio imaginário a partir daquilo que vê.

*Esta fotografia não conta uma história, mas deixa-nos a liberdade de a imaginar. Perante uma fotografia o observador pode fazer a sua própria viagem.*¹⁸

Este último tempo envolve um período extremamente íntimo, individual, e, por isso mesmo, altamente variável. E, neste processo de apreciação, no qual pode acontecer o desenvolvimento de uma espécie de narrativa própria, ocorre uma certa errância do olhar. Podemos identificar modelos de apreciação de uma obra como, por exemplo, em nosso contexto ocidental onde, geralmente, o olhar se dirige das extremidades (normalmente partindo da extremidade esquerda) até o ponto de fuga. Mas toda essa experiência de visionamento, se não for orientada, acaba por revelar-se

¹⁸ Declaração de Abbas Kiarostami. In: CERANTOLA, Neva; FINA, Simona (orgs.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2004. P. 22.

extremamente pessoal e, por essa mesma razão, extremamente variável. Não existe uma regra absoluta.

No visionamento de uma cena pictórica, ou mesmo fotográfica, o olho erra e erra com uma liberdade que escapa ao teatro no qual o tempo é marcado por algo, ou alguém, externos ao espectador. Mas, ainda na apreciação da pintura e fotografia, por mais liberdade – uma liberdade de tempo do olhar – que tenhamos, estaremos sempre contidos ao espaço interior do quadro, em uma espécie de experiência libertadora e incontida, desde que o espectador não ultrapasse os limites do quadro. Entretanto, ele acaba por ultrapassar, também de uma forma extremamente íntima e pessoal e, por isso mesmo, subjectiva, mas acaba por ultrapassar. A absorção ou interpretação, ou ainda, a construção de um discurso, acaba por ocorrer no espectador (como ocorre em diversos modelos artísticos). Segundo Rudolf Arnheim, em *A arte do cinema*¹⁹, os diversos e múltiplos pontos que a tela pode possuir podem interagir entre si, mas interagem também, ou especialmente, com o espectador. É o espectador o criador dos sentidos, do seus sentidos, é certo, mas ainda assim, os sentidos. No entanto, quando atribuímos a construção deste sentido (ou discurso) ao espectador, não estamos, de forma alguma, afirmando que a pintura ou a fotografia, enquanto artes, sejam artes narrativas.

Por outro lado Aumont, em *O Olho Interminável*, aponta ser já uma espécie de senso comum, a existência de algum carácter narrativo, que uma imagem pode possuir em si, ou criar. Não negamos isso, muito pelo contrário, do princípio ao fim deste trabalho tratamos de imagens e de histórias. Entretanto reforçamos a ideia de Arnheim de que uma narrativa criada na pintura, antes de tudo, tem um carácter intimamente pessoal. Posso ver um quadro que retrata um campo aberto e criarei uma história particular sobre este campo, algo que terá importantes diferenças em relação à qualquer história que qualquer outro sujeito espectador poderá subentender ao ver o mesmo quadro.

A fotografia também não escapa deste impasse. Ao ver uma fotografia do irmão de Napoleão posso imaginar, como imaginou Roland Barthes, que aqueles foram os olhos que viram o imperador²⁰ ou posso imaginar simplesmente que ele estava com

¹⁹ ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. Lisboa : Aster, 1960.

²⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006. P.11.

fome. Isto ocorre porque o tempo de criação e o tempo de absorção da obra estão muito distantes e, tanto uma fotografia, quanto uma pintura, são muito restritas em termos narrativos. Se o fotógrafo que tirou a foto de Jérôme estivesse ao meu lado, ele poderia me dizer que se tratava do irmão de Napoleão ou que o sujeito retratado já havia almoçado no momento em que foi fotografado. Ele iria impor um certo ritmo, fornecer certas informações impossíveis de se extrair de um instantâneo. Se este processo informativo fosse oferecido a outros sujeitos espectadores, certamente, como resultado, teríamos uma certa confluência, ou mais pontos de encontro entre os imaginários formados a partir de uma imagem.

Ou, em outras palavras, queremos dizer que sim, uma única imagem pode conter algum carácter narrativo, mas que, por sua própria condição de existência – uma única imagem – este carácter é aberto, se desenvolve no espectador, com desenrolares muito diversificados conforme se varia o sujeito.

Se Aumont afirma que uma imagem pode conter um carácter narrativo, ele também afirma que duas ou mais imagens encadeadas, seguidas, possuem já intrinsecamente uma *micro narrativa*, ou, com as suas palavras, *não escapam à engrenagem de uma micro narrativa* ²¹. Ao criar uma sequência o autor da obra, de certa forma, se aproxima do espectador e cria uma espécie de linha, de caminho a ser seguido, o que acaba por, inexoravelmente, sugerir uma história. É certo que, em última instância, de um espectador para outro ainda encontraremos variações, mas agora essas serão menores que aquelas. Por exemplo, se temos duas imagens, a primeira de Cristo carregando a cruz e a segunda da crucificação no calvário, é certo que um espectador (que conheça previamente a história de Cristo), ao ver essas imagens pode pensar em onde estaria Maria Madalena naquele momento; enquanto outro espectador, também a par da história, poderia imaginar o momento em que Cristo recebia a coroa de espinhos; um terceiro espectador que não conhecesse previamente história alguma, poderia criar algo que escaparia a qualquer menção cristã, poderia, por exemplo, pensar que se tratasse de algum assassino de crianças que foi julgado pelos romanos e sentenciado a morte pela crucificação. Mas, neste caso, podemos afirmar sem muito medo de errar que os três criaram uma *micro narrativa* que culminava em uma

²¹ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P.95.

crucificação, ou que pelo menos continha esse elemento. Muito diferente daquele contexto no qual Barthes via o irmão do imperador e eu via um sujeito com fome.

É certo que a criação de uma sequência auxilia no estabelecimento de uma narrativa, que, de alguma forma, escapa ao espectador e é fornecida pelo artista em uma espécie de “siga por este caminho”, da mesma forma como a narrativa no teatro é fornecida pelo actor. Mas algo mais ocorre nesta tentativa de se construir uma linha narrativa através de uma ordenação sequencial de imagens – o intervalo.

O acto de colocar duas imagens, aparentemente consecutivas, uma ao lado da outra, não consegue escapar do facto de que sempre existirá algo entre elas. Ainda me lembro das imagens que, por sinal, correspondiam à vida e morte de Cristo, que existiam e ainda devem existir em uma igreja que eu frequentava na infância (mais por uma obrigação que minha mãe me impunha todos os Domingos, do que por vontade própria). Essas imagens ficavam cada uma em uma coluna, deviam ser dez ao todo, e o espaço entre elas, minha lembrança aponta como sendo de alguns metros. Pois bem, para se visionar todas essas imagens um imenso trajecto (cortado por bancos e, quando havia missa, pessoas) se impunha e, algumas vezes, era impossível chegar ao final deste trajecto sem atrair demasiada atenção e constrangimento (mais para minha mãe que para mim, é claro). O que queremos dizer é que o intervalo, neste caso, é importantíssimo. Sabe-se lá para onde eu olhava entre uma e outra imagem daquela igreja. Sabe-se lá qual o caminho que o olho pode percorrer entre essas imagens. Em última instância, o intervalo entre uma e outra imagem da sequência que compõe esta espécie de narrativa dada pelo artista pode conter o mundo.

2.3 – Um caminho para o centro de acção

O que apresentamos até este momento foi como pode acontecer alguma maneira de entendimento, por parte do espectador, da obra como um todo, seja esta obra uma apresentação teatral, ou algo imagético como uma pintura. Como uma peça ou um quadro conseguem (se é que conseguem) transmitir *uma* mensagem, especificamente a mensagem pretendida pelo autor, para um espectador qualquer. Vimos que no teatro a maior parte desta responsabilidade está nas mãos do actor, enquanto na pintura o pintor cria alguns signos, mais ou menos concretos ou reconhecíveis, ou mais ou menos abstractos e de “absorção” mais aberta, mas que, por fim, se há uma sugestão de narrativa em pintura esta ficaria, muito provavelmente, a cargo da interpretação pessoal desses signos por cada sujeito. Algo que poderia facilitar a criação de uma narrativa, ou *micro narrativa*, em pintura ou fotografia seria a criação das sequências, o que acaba por restringir de algum modo o carácter imaginativo do espectador destes modelos artísticos, além de colocar o problema do intervalo.

Quando falamos na transmissão de uma mensagem por parte de um autor para um espectador, falamos no estabelecimento de uma comunicação. Sobre a teoria da comunicação, Roman Jakobson em seus *Ensaio de Linguística Geral*²² determina um acto de comunicação para a construção de qualquer tipo de discurso. Tal acto pressupõe a existência de quatro elementos indispensáveis à sua existência, seriam eles: o emissor da informação, o receptor da informação, o meio no qual a comunicação é estabelecida e a mensagem em si. Este trabalho não pretende entrar pelos campos da linguística, mas temos dado algum valor a estes quatro elementos, enquanto instrumental de análise.

Neste sentido, autores, actores, pintores e fotógrafos poderiam todos ser enquadrados no campo dos emissores; os vários modelos ou meios da arte seriam os canais de comunicação; cabe ao espectador o papel de receptor; e a mensagem, segundo Lotman, seria o texto, materializado no cinema como narrativa.

O cinema é por natureza discurso, narração. Não era por acaso que nos primórdios do cinema em 1894, a sua função era formulada da seguinte maneira: no

²² JAKOBSON, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

alvará de William Paul e G. Wells: “contar histórias projectando imagens animadas”.²³

A importância do carácter narrativo para o cinema foi amplamente explorada em teoria cinematográfica. Christian Metz, por exemplo, apresenta o cinema como uma técnica do imaginário²⁴ e concorda com Edgar Morin quando este, no terceiro capítulo de *O Cinema ou o Homem Imaginário*²⁵, afirma que seria graças a Méliès e à adopção da narrativa que o cinematógrafo teria finalmente passado a Cinema. Para Deleuze (que parte do próprio discurso de Metz), a narração no cinema *nunca é um dado aparente das imagens*²⁶, mas a consequência destas imagens. Enfim, de uma forma ou de outra e, apesar dos pontos de encontro ou distanciamento que encontramos no discurso destes teóricos, o facto é que nenhum nega que o discurso narrativo é de suma importância para o cinema.

Aumont apresenta a narrativa basicamente como o resultado do emprego de duas noções – *acontecimento e causalidade*. E aproveita para colocar a narrativa como o ponto no qual cinema e pintura acabam por, irremediavelmente, se separarem. Não negamos, ao falarmos da pintura, que esta possa apresentar algum carácter narrativo, assim como Aumont também não nega. No entanto, colocamos esse carácter como algo que ficaria sob a responsabilidade do espectador. E, neste aspecto podemos, novamente, colocar a fotografia lado a lado com a pintura. As duas noções acima, essenciais para a narrativa, exigem um desenrolar, exigem tempo. Algo que uma imagem isolada não consegue pressupor. Um quadro ou uma foto podem se enunciar sim como um discurso, mas esse discurso seria uma espécie de transgressão da própria estrutura destas obras. Falta-lhes o tempo em si, sem necessitar pedir emprestado o tempo ao espectador. Tempo é o que o cinema é.

A narrativa, em termos cinematográficos, ainda de acordo com Aumont, que parte do trabalho que outros teóricos, como Gérard Genette, André Gaudreault, François Jost, Christian Metz e Claude Bremond, desenvolveram sobre este tema,

²³ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978. P.67.

²⁴ METZ, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980. P.09.

²⁵ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

²⁶ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2009. P.39.

ocorre a partir de alguns pressupostos. Uma narrativa contém um início, um meio e um fim (seja esse fim aberto ou fechado). Ou seja, possui um carácter de unidade que se baseia no acontecimento, ela vem demonstrar uma específica sequência de acontecimentos e pode ser desenvolvida de maneira equivalente, mas não necessariamente possuindo resultados similares, através de diversos modelos – oral, escrito, cinematográfico; e, finalmente, ao descrever essa sequência de acontecimentos, ao contar uma história, a narrativa possui o seu próprio tempo, que é o tempo do acto narrativo.

A narrativa aqui é importante pois, a partir do momento em que o cinema assume de alguma forma a responsabilidade de contar histórias, ele vai desenvolver uma série de artifícios, ou, dito de uma maneira um pouco diferente, uma espécie de estrutura própria para contar essas histórias. Este modelo irá se servir de diversos elementos que as outras artes já apresentavam ou utilizavam, mas o todo final se constituirá, indiscutivelmente, em algo novo. Será um outro modelo de contar histórias, que, apesar de todas as similaridades, não poderá nunca ter seu resultado final comparado a outros modelos narrativos como o teatro ou a literatura. Bazin, ao falar justamente deste assunto, irá defender essa apropriação, esse empréstimo que, de certa forma, o cinema faz às artes que o antecederam, e irá também defender o valor individual de cada obra fílmica como algo singular e específico ao cinema, mesmo quando um filme constitui-se como uma adaptação de um texto literário ou dramático.

Falamos então na narrativa por sua extrema importância para o desenvolvimento de mecanismos próprios do cinema com o intuito de contar uma história ao espectador. Como contar então essa história e quais serão esses mecanismos que conseguirão manter a atenção de um espectador em um contexto que rapidamente se transforma? Vale lembrar que o cinema se faz a partir de um quadro que comporta uma imagem e que esta imagem pode ser alterada, seja por uma modificação do enquadramento do campo ou uma mudança de ângulos, por exemplo; seja pela própria substituição de uma imagem por outra, a mudança de planos.

Voltando ao teatro, notamos que aquilo que faz com que a acção aconteça é na maior parte das vezes (não quero generalizar, apesar de me escaparem exemplos

contrários) o actor. Mas o cinema demonstrou que, em sua realidade, outros motores são possíveis. E isso desde seus primórdios. No capítulo anterior demonstramos, por exemplo, o fascínio que atingiu o próprio Méliès quando este viu as folhas das árvores se movendo em um dos filmes dos Lumière. Não negamos a importância do actor para o cinema, apenas dizemos que aqui o humano se encontra, senão em situação de igual, pelo menos muito mais aproximado dos outros elementos que compõem a imagem cinematográfica.

Este facto já foi observado por diversos teóricos em seus trabalhos sobre o cinema. Aumont fala das folhas se movendo em o *Bebé Come a sua Papa*, fala também de outros elementos que exerceram tanto fascínio naqueles primeiros espectadores como a fumaça, a neblina, o vapor, as ondas e os reflexos. Todos estes elementos, assim como os objectos, ganham, de acordo com este autor, uma presença, uma dimensão nova e palpável nas obras filmicas. Lotman fala da distância entre o actor de teatro e os objectos que o rodeiam, demonstra a liberdade de deslocação que os actores possuem, liberdade inexistente para os objectos. Fala ainda de como essa liberdade de movimento dos actores, por não causar nenhuma surpresa, por já ser quotidiana, acabou por ficar, nos mais diversos momentos, em segundo plano frente a liberdade ou movimento que o cinema oferece aos outros elementos enquadrados. A atracção dos espectadores se voltava para justamente aquilo que não podiam encontrar no teatro – um fundo com capacidade de deslocação. Para citar mais um teórico ainda, podemos dizer que, para Edgar Morin, o cinema confere uma nova alma, uma nova vida aos diversos objectos com os quais convivemos ou manuseamos no dia-a-dia, que, por tão casuais, acabam por se tornar banais, mas que, quando são enquadrados, acabam adquirindo uma espécie de fotogenia, o que lhes confere uma dimensão completamente nova.

Sabemos e sentimos que, no teatro, objectos e cenários, por vezes simbolicamente figurados, são acessórios, e acessórios que vão ao ponto de desaparecer. No cinema, pelo contrário, o cenário de modo nenhum tem aparência de cenário; mesmo (sobretudo) quando foi reconstituído num estúdio, é sempre coisa, objecto, natureza.

*Essas coisas, esses objectos, essa natureza ganham não só um corpo que, no estúdio, lhes falta, mais uma “alma”, uma “vida”, ou seja, a presença subjectiva.*²⁷

Kiarostami disse que ao enquadrar qualquer coisa que fosse, essa coisa ganharia um carácter de “algo mais”, a imagem enquadrada de uma cadeira faz com que esta deixe de ser simplesmente uma cadeira. E o facto é justamente esse, o cinema enquadra qualquer coisa. No teatro, além da falta de mobilidade, a dimensão e o destaque dos objectos de cena, mantém-se inalterada. Em nosso quotidiano também. Só que no cinema não é só mobilidade que os objectos adquirem, eles ganham também, nos mais variados momentos, um destaque que o teatro, e mesmo a nossa realidade, não conseguem lhes conferir. Se o cinema confere aos actores e atrizes o direito ao grande plano, ele confere este mesmo direito a um telefone, uma garrafa, ou um outro elemento qualquer. Em suma, todos os elementos que compõem a imagem, sejam eles animados ou não, são o alvo do enquadramento e podem receber um destaque especial. Isto porque, no cinema, todos esses elementos podem ter importância para o desenvolvimento da acção, para o desenrolar da narrativa.

O primeiro ponto que tentamos esclarecer foi que, na obra cinematográfica os diversos elementos que compõem a imagem podem possuir importância para o desenrolar dos acontecimentos deste filme. O segundo ponto diz respeito à rapidez com que as imagens se modificam no cinema. Quando falamos em pintura, dissemos que o espectador possui um tempo para o olhar. Olhar que deambula, com liberdade, circunscrita ao quadro, é certo, mas que não possui hora para terminar. Tempo que pode variar de sujeito para sujeito, olhar que pode ser intermitente.

No cinema vemos um turbilhão de imagens que rapidamente se alteram, se modificam. Se uma pintura, ou ainda uma fotografia, enclausuram o olhar para dentro do quadro; pelo movimento, pelas mudanças do enquadramento, pela sucessão de planos que acontece, muitas vezes, de maneira extremamente brusca, o cinema irá prender ainda mais o olhar e não só para dentro do quadro, mas para pontos específicos do enquadramento. E, dependendo da velocidade com que a imagem se altere, vários outros pontos acabarão por passar completamente despercebidos para o

²⁷ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997. P.86.

espectador. Aliás, esse espectador nem dará falta destes elementos. O cinema acabou, desde muito cedo, por “educar” seu espectador para uma rápida modificação da imagem. Um exemplo deste fenómeno é demonstrado por Aumont, quando relata que as pessoas, ao verem pela segunda, terceira, quarta, décima vez, *La sortie des usines Lumière (A Saída dos Operários da Fábrica, de 1895)*, se encantavam ao descobrirem pormenores que lhes haviam passado completamente despercebidos. Mas o facto é que, em nenhuma das vezes elas lamentavam ter perdido algum pormenor. Elas só se davam conta que havia algo novo em um novo visionamento (o cinema não volta atrás, ao menos não voltava, o que era “perdido” em um visionamento só poderia ser recuperado em uma nova ida à sala de projecções, em um novo visionamento da obra). Por um outro lado, os espectadores, talvez os mesmos que viram *A Saída dos Operários da Fábrica*, ficavam cansados, ou até mesmo entediados, ao verem *Newville-sur-Saône: Débarquement du congrès des photographes à Lyon (O desembarque dos fotógrafos no Congresso de Newville-sur-Saône, 1895)*, isto porque os tais fotógrafos passavam um a um, com certa lentidão, diante da câmara, o que causou uma ideia de repetição e prolongamento demasiados.

Podemos colocar estes aspectos de uma outra forma: o cinema enclausura o olhar para alguns pontos determinados da imagem. Hans Zischler em *Kafka va au Cinéma* relata algumas passagens dos diários e correspondências de Kafka, nos quais ele comenta sobre o cinema. Kafka fala, por exemplo, sobre a importância da imobilidade do olhar²⁸ e diz que, por ele ser muito visual, o cinema não o agradava, visto que este, pela rápida mudança de imagens, obriga a uma visão superficial e contínua, algo entendia como uma perturbação da visão.²⁹ O resultado deste processo visual que Kafka afirma ser *superficial e contínuo* é que, raramente, possuímos a totalidade da imagem, todos os seus elementos.

Além disto existe uma espécie de “ritmo” que acaba por determinar a alteração da imagem e, se não percebemos todos os seus elementos, também não sentimos falta deles, desde que tenhamos uma compreensão de um todo narrativo. Por um outro lado, a falta disto que chamamos de ritmo pode implicar em um certo descontentamento em

²⁸ ZISCHLER, Hans. *Kafka va au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996. P.42.

²⁹ ZISCHLER, Hans. *Kafka va au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996. P.11.

um espectador “comum”, como ocorreu em *O desembarque dos fotógrafos no Congresso de Neuville-sur-Saone*, o que fez com que rapidamente o cinema desenvolvesse toda uma série de instrumentais para manter uma determinada cadência. É certo que esta ideia de ritmo pode se alterar, como de facto se alterou ao longo do tempo, através das obras e de seus realizadores. O ritmo de um filme de Eisenstein é completamente diferente do ritmo de um filme de Rossellini, que também diferem do ritmo que o cinema clássico norte-americano consolidou como padrão. Mas o vital é reconhecer que existe um ritmo pensado para o desenvolvimento da narrativa nestas obras.

E ainda, diferentemente da pintura e da fotografia, ou, mais especificamente, de uma sequência de pinturas ou de fotografias, os intervalos entre uma imagem e outra, intervalos que podiam conter o mundo, serão, no cinema, reduzidos ao mínimo. O cinema tentará, em grande parte, fazer com que estes intervalos desapareçam, ou passem despercebidos para o espectador.

As questões que todos estes factores colocam podem ser resumidas em: como um realizador pode contar uma história a partir de imagens que se modificam constantemente, fazendo com que o espectador olhe para um ponto determinado do quadro, ponto que pode ser uma pessoa ou um objecto qualquer?; ou: como o espectador seguirá esses pontos importantes para a narrativa, pontos que podem ser literalmente qualquer coisa e que se alteram imagem a imagem, em imagens que podem se modificar rapidamente, sem tempo para uma “absorção” daquilo que foi visto (uma vez que o cinema, ou o cinema mais comum que conhecemos, tende a ocultar ao máximo a fractura, o intervalo entre uma imagem e outra)?

A resposta para tudo isto estará naquilo a que demos o nome de *centro de acção*.

3. O Centro de Acção

A atenção se volta para lá e para cá na tentativa de unir as coisas dispersas pelo espaço diante dos nossos olhos. Tudo se regula pela atenção e pela desatenção. Tudo que entra no foco da atenção se destaca e irradia significado no desenrolar dos acontecimentos.

Hugo Munsterberg ³⁰

O centro de acção pode, literalmente, ser qualquer “coisa” dentro do universo fílmico. Pode ser algo concreto ou abstracto, visual ou sonoro. Pode ser ainda uma questão puramente formal. Tentaremos desenvolver essas possibilidades do centro de acção. Mas, para já, basta saber que ele tem dois pontos obrigatórios – ser algo consciente por parte do realizador da obra e possuir uma função muito específica, que será a de conduzir o espectador pelos meandros daquela obra.

Se falamos da narrativa, foi porque é justamente dentro do contexto narrativo que é mais fácil descobrir ou identificar o centro de acção. Neste sentido, ele será o centro narrativo da imagem (visual ou sonora), aquilo que, se passar despercebido, poderá levar o espectador a não ter um entendimento completo da obra, ou a perder-se no filme, o realizador *precisa* que nós atentemos para certos pontos. Em muitos momentos vivenciamos isso em uma sala de cinema, alguns dos diálogos mais comuns que ouvimos podem girar justamente sobre a questão de um centro de acção passar despercebido. Não é raro ver alguém virar-se para o seu vizinho dizendo – O que foi que eu perdi?, ou – O que está acontecendo?, ou ainda – Não estou entendendo nada! Quando o filme é visto em casa, graças aos desenvolvimentos tecnológicos, podemos

³⁰ MUNSTERBERG, Hugo. Film: a Psychological Study. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. P.28. Apesar deste texto se encontrar em uma obra de 1991, vale destacar que a edição original data de 1916.

simplesmente voltar o filme e ver uma cena novamente, e como fazemos isso! Mas é bom lembrar que o cinema não é exactamente pensado para “voltar atrás”, é justamente por esse factor e pela alternância de imagens, que algumas vezes pode se dar de maneira frenética, que alguns realizadores tenderam a fazer coincidir o centro de acção com o centro do enquadramento.

Se o centro de acção for algo concreto e de contexto narrativo ele não será necessariamente uma pessoa. Por este factor insistimos tanto no actor de teatro. Outro factor, que já comentamos, é que o espectador raramente consegue recordar completamente uma imagem fílmica, alguns elementos invariavelmente tendem a ser perdidos. O que ficará mais claro na memória e possibilitará a este espectador ter uma ideia do todo da obra, uma percepção geral do todo da imagem e, especificamente, assimilar o centro de acção. Poderíamos, inclusive, alterar alguns dos elementos que compõem esta imagem, como sugere Gonzalo Anaya³¹, sem isto fazer alguma diferença para o espectador, desde que, é claro, mantenhamos o mesmo centro de acção.

Por outro lado, se a montagem já foi apontada mais de uma vez como a *tiranía do sentido*, este sentido está no centro de acção e a maior parte dos aspectos da montagem, especialmente um esquema de montagem mais clássico, acaba por auxiliar ou, até mesmo, impor a visualização do centro de acção; ou tentar conduzir de centro de acção para centro de acção. Em outros casos, o centro de acção está contido na própria montagem (como em um *falso raccord*, por exemplo). Bazin era um baluarte da defesa do plano sequência, da continuidade e via a montagem como um meio de iludir o espectador. Ele faz uma defesa ferrenha dos realizadores que optaram pela continuidade, especialmente os neo-realistas italianos, e irá afirmar que:

*É apenas preciso que a unidade espacial do acontecimento seja respeitada no momento em que a sua ruptura transformaria a realidade na sua simples representação imaginária.*³²

³¹ ANAYA, Gonzalo. *La Esencia del Cine: Teoría de las Estructuras*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008. P.54.

³² BAZIN, André. *O que é Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992. P. 69

Ou seja, para que a “realidade” fosse retratada e apreciada enquanto tal, os efeitos que ameaçassem esta realidade – nomeadamente a montagem – deveriam ser usados com cuidado, ou, em alguns casos, nem deveriam ser usados, esta seria a *montagem interdita*. Se, por um lado, é extremamente complexo afirmar que um filme, mesmo que não contenha nenhuma montagem, demonstre fielmente *alguma realidade* diversa à realidade própria do filme, afinal, mesmo que conseguíssemos captar absolutamente tudo o que aquela imagem nos apresenta, nosso olho, ou nosso olhar, ficaria restrito ao olhar da câmara, não poderíamos ir, em momento algum, para além daquilo que a câmara captou; por outro lado, também é erróneo pensar que um filme que volta as suas costas para a montagem não contenha um centro de acção e que possa permitir, assim, que a nossa visão vague livremente. É ingénuo pensar que nós, como espectadores, não somos guiados e iludidos pelos caminhos que o realizador pretendeu, só pelo facto deste realizador ter optado por nos apresentar sua obra em poucos planos.

É claro que a montagem ilude. Ela pode chegar a nos apresentar coisas completamente estranhas ao nosso quotidiano, ou a nosso modo de ver o quotidiano, e nos convencer de que aquilo que vemos é verosímil, “faz sentido”. A montagem em si é uma farsa. Entretanto, desde os Lumiére, o cinema não criou nada que não fosse uma visão pré programada de algo, visão pensada por sujeitos, por realizadores e que não pode, portanto, nos devolver a nossa realidade em momento algum, mas sim uma representação dela, uma nova realidade que muitas vezes pode bastar, mas que jamais poderá se afirmar como o mundo tal e qual ele é. E, indo um pouco mais além, pode-se afirmar que um filme, seja este que filme for, apresenta-se sempre como uma criação de um sujeito determinado – o realizador, através de um meio determinado – o cinema. E, a partir disto, sempre somos direccionados para algo, nosso olhar e nossa atenção se voltarão, na maioria das vezes, para o centro de acção.

Um filme, ao menos até os nossos dias, apresenta somente uma ínfima fracção do conjunto (sendo este conjunto o nosso universo, o infinito), e o que vemos é obrigatoriamente o olhar da câmara ou uma ausência de olhar (um momento sem imagens visuais). E este tipo de visão, que nos obriga a observar algo, jamais nos oferece uma ideia de periferia, como nossa visão apresenta. Esta periferia faz parte do nosso modo habitual de ver as coisas, faz parte da nossa percepção de realidade. Uma

vez que não temos essa noção de periferia, estamos em uma outra realidade, que, de partida, não é a nossa, não foi construída ou pensada por nós. Vemos o que nos “obrigam” a ver.

Além disso, se somos obrigados a apreciar algo, temos que cumprir esta obrigação em um determinado tempo. Tempo que também não ditamos. Se, ao visionarmos uma pintura somos nós os donos do tempo da apreciação, no cinema temos que visionar cada imagem no tempo que o realizador estabeleceu para elas. Tempo que pode ser dilatado ou ínfimo, mas que determina a forma de olhar. Em qualquer tipo de filme possuímos um tempo para apreciar a obra, tempo que, longo ou curto, nunca ditamos.

O que vemos então em uma imagem cinematográfica será um algo captado pela câmara, durante um tempo que não sabemos o quanto irá durar. Se acrescentássemos a estes factores os movimentos que a câmara poderá fazer (e que podem alterar a imagem dentro do plano), os cenários, os personagens e diálogos, os ruídos, enfim, todo o dinamismo que pode compor um plano, toda a complexidade que pode estar presente no plano, fica mais fácil de perceber que, tenha a duração que tiver, algum ou alguns destes elementos invariavelmente serão centrais e irão compor os centros de acção, tendendo a chamar mais atenção de um público geral; e, invariavelmente, os outros elementos farão parte da periferia e poderão passar despercebidos.

Aumont já teorizou sobre este assunto³³ e afirmou que, se um plano longo tem algo da realidade é porque existiu, enquanto se fazia o filme, um momento de coincidência entre o tempo da câmara e o tempo da realidade, mas que este tipo de plano acaba por também apreender e dirigir o olhar “sorratamente” através do ritmo e de todo o pensamento e cálculo que existiram durante e depois das filmagens. Aliás, Aumont afirma só identificar um tipo de filme no qual o olho pode de facto errar, o cinema experimental (e não narrativo). Porém, apesar de acreditarmos que no cinema experimental temos mais liberdade que no cinema convencional, acreditamos também que, jamais, no cinema como um todo, conseguiremos alcançar um estado de liberdade de olhar pleno, já que sempre haverá a imposição do factor tempo.

³³ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

*Encontraríamos sempre, para além da diversidade dos enquadramentos, objectos – e às vezes em sua ausência total –, algo que assegura o condicionamento material e psicológico do espectador, sem o qual a obra pictórica não funcionaria nem em termos de perspectiva, nem simbolicamente, ou seja, não existiria. Esse algo é em um sentido forte, um dispositivo.*³⁴

Basicamente, isto a que Aumont chama “dispositivo” da pintura, quando aplicado ao cinema, chamaremos de centro de acção. E, resumidamente, ele é aquele algo que foi pensado para atrair de alguma forma a atenção do espectador e o guiar através da obra. Falamos muito em “olhar” até aqui, mas, neste momento de definição, optamos pela palavra “atenção”, pois esta palavra comporta todas as capacidades que o centro de acção possui, enquanto o termo “olhar” somente pode representar o centro de acção quando este é constituído por imagem visual e nada mais.

Para finalizar esta apresentação mais geral do centro de acção, podemos recorrer a Roland Barthes e a sua *A Câmara Clara*, quando Barthes diz que *reconhecer o “studium” é, fatalmente, descobrir as intenções do fotógrafo*³⁵. Quando falamos em centro de acção e de este ser algo que intencionalmente foi colocado ali pelo realizador, e que, ao apreendê-lo seguimos um caminho para a compreensão do todo da obra, podemos também dizer que no cinema o *studium* é o centro de acção.

³⁴ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P.117.

³⁵ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006. P.36.

3.1 – Um cinema óbvio – um centro de acção óbvio

A partir deste ponto o que faremos será apresentar modelos ou exemplos de como o cinema poderá apresentar o centro de acção. Não tencionamos esgotar todos os exemplos, algo que seria um trabalho sem fim, mas melhor esclarecer a ideia do que é o centro de acção, assim como quais são os seus potenciais.

Neste sentido, este trabalho começa a se desenvolver a partir daquele que ficou conhecido como o cinema clássico norte-americano. Iniciamos aqui por duas razões principais: a primeira diz respeito ao grande destaque e, muitas vezes, obviedade com que o cinema clássico escancara os seus centros de acções, o que acaba por facilitar a própria compreensão dos mesmos; e a segunda é pelo facto de que o modelo criado e estabelecido pelo cinema clássico para apresentar o centro de acção se consolidou como um inegável legado que encontramos em grande parte do cinema contemporâneo.

Chamamos de cinema clássico os filmes produzidos nos Estados Unidos em um período que vai, sensivelmente, da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918)³⁶, até os primeiros anos da década de 1960. É claro que este período possui uma enorme variedade de filmes, mas foi também uma época na qual, de acordo com David Bordwell, encontramos, em grande parte daquilo que foi produzido pelos grandes estúdios, um *estilo distinto e homogêneo, cujos princípios se mantêm bastante constantes ao longo das décadas*.³⁷

³⁶ David Bordwell, para delimitar o período de abrangência do cinema clássico americano, apresenta como data de início o ano de 1917 (ver próxima nota). Contudo, preferimos alargar um pouco esta data, especialmente, pelo facto da produção de D. W. Griffith – realizador cujo estilo acabou por deixar importantes marcas no cinema estadunidense – que, em 1917 completava já quase uma década de *filmmaking*. Com isso, no período da guerra, apesar de o cinema de Griffith não estar totalmente “delineado”, algumas de suas principais e mais influentes marcas (especialmente em relação à montagem e ao enquadramento) já podiam ser observadas.

³⁷ BORDWELL, David. The Classical Hollywood Style, 1917-60. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988. P.03.

O ponto central da questão é que este cinema, apesar de alguma diversidade que produziu, criou uma certa uniformidade estética que nos será útil justamente por ter, até agora, se “perpetuado”. E feito perdurar, inclusive, os aspectos que dizem respeito, especificamente, a forma como os centros de acção aparecerão e serão demonstrados, até os nossos dias, naquele que podemos chamar convencionalmente de “o grande cinema comercial”.

Quando falamos em cinema clássico estamos falando daquilo que Deleuze chamou de o período da *Imagem Movimento*, uma imagem por si só incompleta, que dependeria das imagens seguintes para conseguir transmitir sentido. A esta imagem, Deleuze dá o nome de *imagem pulsão*, terminologia que representa a dependência da próxima imagem para concretizar o sentido de continuidade, sintoma clássico do cinema clássico. Esta dependência acabou por fazer surgir imensas técnicas que pretendiam ocultar o intervalo existente entre uma imagem e outra. Assim, o cinema clássico acaba por perpetuar uma tentativa contínua e quase “desesperada” de esconder ao máximo a fractura de tempo e espaço que existe, inevitavelmente, entre uma imagem cinematográfica e outra.

Seguindo este intuito, o cinema clássico irá consolidar e aperfeiçoar aquilo que talvez seja a maior inovação e, também, imposição que o cinema desenvolveu em relação ao modo de olhar, o *raccord*. Um *raccord* qualquer serve justamente para fazer a ligação entre um plano e aquele que o segue, para criar uma ideia de continuidade entre esses planos. Assim sendo, o *raccord* acaba por melhor unir um plano a aquele que o segue, o que, dito com outras palavras, seria basicamente ocultar o intervalo temporal e espacial entre esses planos. O cinema clássico irá aperfeiçoar com tanto afincio suas técnicas para a criação de *raccords*, até chegar a um ponto no qual a nossa percepção de espectadores acaba por assimilar um *raccord* como se ele fosse algo “natural”.

Nós interiorizamos, entendemos e seguimos a ideia de continuidade que o *raccord* impõe como se visualizássemos a nossa própria realidade assim. Nós adentramos na realidade fílmica e conseguimos segui-la e entendê-la, tal qual entendemos o mundo, como se víssemos nosso quotidiano através de *raccords*. O que obviamente não acontece. Nossa percepção do mundo, mais especificamente, nossa percepção de *continuum* de tempo e espaço, não se dá através de *raccords*. Quando Alberti e seus

contemporâneos desenvolvem a ideia de *janela para o mundo*, a *perspectiva artificialis* que buscava alcançar a *perspectiva naturalis*, eles, provavelmente, não deviam ter noção de quão forte seria a influência que esta ideia viria a ter, no sentido em que ela impôs um determinado tipo de ponto de vista e de “modo de olhar” para a apreciação da obra de arte. E esta repercussão não ficou restrita somente à pintura, tornou-se um grande legado à fotografia e ao cinema, para não citar outros modelos que também foram fortemente influenciados por este conceito de visão perspectivada. A perspectiva “naturalizou” algo que era completamente artificial, ao vermos uma imagem em perspectiva sublimamos, na maioria das vezes, o facto de ela possuir somente duas dimensões e a “recebemos” como se tivesse três. Algo que é, praticamente, ver o que não está lá. Vemos distâncias que não existem, criamos lugares onde há somente espaço.

Esta naturalização de algo artificial ocorrerá no cinema justamente a partir do surgimento e aperfeiçoamento do *raccord*, instrumento da ideia de continuidade que hoje apreciamos sem questionarmos sua estrutura, sem nos darmos conta que lemos o artificial como natural³⁸. Assim, cognitivamente, absorvemos e interiorizamos uma determinada forma de olhar que não é nossa. Se falamos anteriormente da narrativa e do facto que o centro de acção tem também funções narrativas, vale lembrar que o *raccord* é um caminho que nos leva, enquanto sujeitos espectadores, por através dos caminhos da narrativa do filme. Mas vale frisar também que o *raccord*, sendo uma via, é uma via de sentido único e, inevitavelmente, ao seguirmos por esta via, seguimos justamente o centro de acção.

No caso da imagem visual do *raccord* o centro de acção será justamente os dois elementos que nele se repetem, será o elemento que está presente nos dois planos que compõem esta micro célula do filme. Por exemplo, se vemos um caminhão sair do quadro pela direita e entrar no próximo quadro (no plano seguinte) pela esquerda (em um *raccord de direcção*), normalmente este caminhão será o último centro de acção de um plano e o primeiro do plano seguinte. Será a última coisa que atrairá nossa atenção em um plano e a primeira que “veremos” no plano que lhe segue. O mesmo deve ocorrer

³⁸ “Bastaram quatro gerações de espectadores de cinema para que a linguagem ficasse gravada em nossa memória cultural, em nossos reflexos, talvez até em nossos genes.” CARRIÉRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. P.48.

em um *raccord no eixo*, no qual o realizador passa de um todo para uma parte, mais ainda se estivermos falando de cinema clássico, no qual os centros de acção tendem a ser bastante óbvios, e que, se algo é tão importante para ser salientado no plano seguinte, deve ser o centro de acção daquele que o antecede sendo, na maioria das vezes, centralizado através do enquadramento.

Podemos também falar da alternância entre campo e contra-campo, onde, só reconhecemos o segundo - quando ocorre a mudança de planos - em função do primeiro; sempre teremos alguma sombra do plano 1 no plano 2, ou vice-versa, e é a esta presença que devemos nos atentar primeiramente, para que possamos nos situar em “onde estamos e para onde iremos”. De qualquer forma, a noção que devemos ter presente será a de que, se algo servirá para estabelecer uma unidade, para fazer um *raccord*, este algo deve estar saliente em um primeiro momento, claro o suficiente para o apreendermos e conseguirmos assim compreender esta unidade. O realizador, ao criar um *raccord*, chama a nossa atenção para esses elementos, ele deseja e precisa que os vejamos, e esta acção, consciente como já frisamos, acabará por estabelecer inevitavelmente os centros de acção.

Em um dos exemplos citados acima, dissemos que um realizador pode fazer de algo um centro de acção colocando-o no centro do enquadramento. E, neste caso, o cinema clássico fez por regra quase absoluta as centralizações da acção. O que acabou por possibilitar a divisão de seus quadros em centro e periferia e, se a acção aqui se concentrará no centro do quadro, conseqüentemente os centros de acção deverão ser encontrados justamente aí. O resultado deste processo será que, muito provavelmente, perderemos alguns dos pontos que compõem o todo da imagem, sua periferia.

As totalidades serão algo que o cinema explorará de maneira muito peculiar. Nossa compreensão de uma totalidade cinematográfica, graças aos próprios mecanismos que estão sempre ali presentes (como o enquadramento e o movimento constantes), nunca se dará por uma simples soma de todos os pontos que compõem a imagem. Dificilmente conseguiremos absorver todo o conjunto pois, afinal de contas, raramente teremos tempo para essa absorção.

Ao apreciarmos um filme nos encontramos sempre em um lugar de choque entre dois tempos muito distintos: o tempo que cada espectador leva para apreciar algo *versus* o tempo do cinema. Por sua vez, este tempo do cinema pode ser subdividido em, pelo menos, duas categorias: a primeira, com o sentido de duração, a ideia de quanto tempo temos até a troca de um plano por outro? Esta primeira faceta sufoca o espectador transformando-o em um refém que possui sempre pouca ou nenhuma informação sobre “o que” e “quando” algo irá ocorrer. Factor que ainda pode ser agravado pela segunda categoria que o tempo adquire no cinema, que é a do tempo no sentido de movimento, de imagem e movimento. Cada plano é composto por uma infinidade de imagens, cada uma com uma duração de vinte e quatro avos de segundo. Este é o tempo que *uma* imagem possui para existir no cinema e depois desaparecer quase sem deixar rastros de sua existência. O rasto que ela deixa está no facto de ela ser uma das centenas de milhares de partes que nos levarão a acreditar que o que estamos visionando em uma sala de projecções está se movendo. A ilusão do movimento acaba por reforçar o tal “aprisionamento” de um espectador para dentro do quadro cinematográfico, mais especificamente para dentro de cada plano que passará por este quadro, visto que, além de não sabermos de antemão, ao menos em um primeiro visionamento, “quando” um determinado plano será finalizado, não sabemos também quais serão as modificações que irão ocorrer dentro do próprio plano. Estas mudanças, que são intrínsecas à própria ideia de imagem e movimento (se não fossem, acabaríamos por ter algo parecido com uma sucessão de fotogramas – uma apresentação de *slides* deve ser o equivalente ao cinema sem a imagem movimento), podem fazer com que tudo se altere dentro de um só plano onde, por exemplo, podemos terminar um plano em um espaço completamente distinto daquele em que começamos.

Bazin, em *Pintura e Cinema*, aponta para a característica centrífuga que o ecrã teria, em contraposição à moldura da pintura, que teria uma função centrípeta³⁹.

³⁹ “Os limites do ecrã não são, como por vezes o vocabulário técnico daria a entender, a moldura da imagem, mas um *cache* que só pode desvendar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para o interior, enquanto tudo o que o ecrã nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, o ecrã centrífugo. Daí resulta que se inverter o processo pictural e se se inserir o ecrã na moldura, o espaço do quadro perde sua orientação e os seus limites para se impor a nossa imaginação como indefinido. Sem perder os outros caracteres plásticos da arte, o quadro encontra-se

Quando falamos do enquadramento, demarcamos justamente o facto de o ecrã cinematográfico não conter uma moldura muito estabelecida, diferindo da pintura, e ser mais uma contraposição entre luz e escuridão, algo que Bazin já destaca no excerto contido na nota abaixo. Concordamos com essa maior maleabilidade do ecrã que acaba por ter a capacidade de nos inserir no quadro cinematográfico, mas acreditamos também, como foi dito anteriormente, que, em primeiro grau, o quadro cinematográfico, assim como o pictórico, acaba por remeter o espectador para o próprio quadro (Aumont, por exemplo, chega a afirmar que, em última instância, as funções do quadro, no cinema e na pintura, serão as mesmas), e, se ele possui alguma função centrífuga, como quer Bazin, esta só ocorre quando há alguma referência ao fora de campo. A partir do momento em que pensamos em realizadores ou filmes (como, por exemplo, algumas das obras do português João César Monteiro) para os quais o que está fora de campo não existe, onde os filmes têm a sua realidade completa com o que está dentro do quadro e somente, o quadro acaba por remeter a si próprio e, mesmo quando o fora de campo povoa o campo, e nossa atenção é chamada para fora da imagem normalmente estamos ainda com o nosso olhar voltado para ele. Este seria o estabelecimento da condição de reféns a que somos colocados quando assistimos a um filme, além de não sabermos o que ocorre dentro de um plano ou quando este plano terá seu fim - somos reféns do tempo que este filme dita através de seu sucedâneo de imagens em movimento – estamos ainda restritos ao quadro, é ali que a obra acontece e, se pode existir um fora de campo, não podemos pensar na existência de um fora de quadro.

Quando estamos, portanto, dentro de um quadro temos que lidar com estas duas variações do tempo (tempo como duração e tempo como movimento) que compõem o Tempo do cinema e que acabam por ser as duas facetas de uma mesma moeda: não há movimento sem tempo, não há duração sem tempo, não há movimento sem duração, e toda duração, no cinema, só ocorre porque há o movimento. Este Tempo acaba por ditar nosso próprio tempo de espectadores, no mínimo, no sentido em que estabelece uma duração máxima para cada imagem, para cada plano, para cada filme. O que pode reduzir ainda mais todos os “tempos” citados a um só Tempo – o

marcado das propriedades espaciais do cinema, participando de um universo pictural virtual que o excede de todos os lados.” BAZIN, André. *O que é Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992. P. 200.

Tempo que o cinema estabelece e que nos envolve e sucumbe, na medida em que ou paramos de assistir o filme e abandonamos a sala de projecções, ou temos que nos render a este Tempo que o cinema estabelece.

De qualquer forma, somos obrigados a lidar com todo este dinamismo estabelecido pelo Tempo, e é isto que faz com que o conceito de totalidade seja algo peculiar para o cinema. Não teremos, normalmente, uma apreensão de todos os elementos do conjunto que compõem uma imagem em movimento e nem dependemos disso, já que a realidade de um filme não depende (e, normalmente nem pode depender) da captação de todos os seus elementos, especialmente ao falarmos do cinema clássico, um cinema extremamente narrativo. Uma captação do *todo* cinematográfico pode significar, por exemplo, a captação de dez, vinte ou um por cento de toda a *mise en scène* que compõe aquela imagem. Já afirmamos que o “todo” cinematográfico acaba por ser uma ideia de visualização superficial (e abrangente) da imagem, com a atenção dirigida ao centro de acção, algo que pode, perfeitamente, possibilitar uma completa apreensão da narrativa e nos permite entendermos o todo exactamente da maneira que o realizador *quis* que entendêssemos.

A mera percepção das pessoas e do fundo, da profundidade e do movimento, fornece apenas o material de base. A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a acção. ⁴⁰

Este trecho de Munsterberg serve para demonstrar toda a dinâmica que podemos encontrar em um quadro cinematográfico. E, no cinema clássico, aquilo que terá justamente a função de auxiliar-nos a seguir a acção e a captarmos os elementos indispensáveis para a narrativa acabará por ser, na maior parte das vezes, ao menos no interior de cada quadro, o enquadramento. Coube ao enquadramento do cinema

⁴⁰ MUNSTERBERG, Hugo. Film: a Psychological Study. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. P.27.

clássico o trabalho de sempre destacar estes elementos indispensáveis, torná-los o mais claro possível para que prendessem a atenção dos espectadores em um determinado ponto de cada imagem, ou seja, criar centros de acção.

Bordwell, por exemplo, afirma que o cinema clássico irá perpetuar muitos dos preceitos da pós-renascença no que diz respeito à composição do espaço e luz ⁴¹. E que o grande exemplo desta perpetuação estaria justamente no centramento da composição. Fala que, por exemplo, na pintura da pós-renascença os grandes destaques ocupam, normalmente, o centro e a porção superior do quadro, mesmo impulso que pode ser notado no cinema clássico, no qual a acção se concentra, especialmente, no terço horizontal central superior e no terço vertical central do quadro, como um T. As bordas do quadro teriam sido vistas, neste período, quase como um tabu. Aumont ⁴² chega a afirmar que as bordas laterais do quadro serviriam para a entrada e saída, porém já demonstramos como o centro de acção poderá estar nestas bordas através dos *raccords* (exemplo do caminhão). Contudo, normalmente, quando o centro de acção, no cinema clássico, pode ser encontrado nessa região, ele percorre-a de maneira fugaz. Se uma personagem ou coisa que prendiam a nossa atenção se deslocam para as laterais do quadro, possivelmente iremos acompanhá-los, mas será algo temporário, a maior parte da acção no cinema clássico e, conseqüentemente, dos centros de acção, estarão centralizados.

A borda inferior do quadro acaba sendo a mais relegada, ela servirá para estabelecer um primeiro plano, demarcar as distâncias, seguindo as ideias da perspectiva. Quando vemos algum objecto aí, normalmente, ele está mais próximo da câmara e, portanto, maior. Isto fortalece justamente a ideia de tridimensionalidade e reforça a “profundidade” da imagem. Aumont ⁴³ aponta ainda uma outra função desta parte do quadro no cinema clássico: fazer surgir ou desaparecer repentinamente, o que teria um significado de interpretação um pouco diferente das bordas laterais pelas quais *esperamos* que as coisas entrem ou saiam do espaço da imagem. Esta propriedade de

⁴¹ BORDWELL, David. *The Classical Hollywood Style, 1917-60*. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988. P.50.

⁴² AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P.124.

⁴³ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P.124.

surgimento repentino que fazem surgir ou desaparecer um centro de acção subitamente na imagem, ainda segundo Aumont, teria sido muito explorada, por exemplo, na filmografia de Hitchcock.

Além disto, este mesmo cinema clássico, essencialmente narrativo, acaba por girar ao redor da palavra. Em grande parte, onde está estará a acção. O enquadramento do cinema clássico foi extremamente utilizado para destacar a palavra e, por consequência, o centro de acção visual normalmente estará em função também da palavra, que representará, na maioria das vezes, o centro de acção sonoro. Este é um cinema no qual ainda existem os grandes heróis e heroínas, um cinema dependente do actor, algo que pode, neste caso, aproximá-lo do teatro. Um cinema que tentava gerar uma empatia, identificação dos espectadores para com as suas personagens e, também, para com os actores que as representavam. Foi este cinema que desenvolveu o *star system*. Se o cinema moderno representou a morte do herói do cinema clássico, é porque lá este herói estava bem vivo. Assim, o enquadramento do cinema clássico centralizará, normalmente, a palavra. Não que outros pontos necessários para a narrativa não possam também serem destacados, Hitchcock, por exemplo, era mestre em fazer de objectos como garrafas de champanhe ou de animais seus centros de acção. Mas, comumente, onde está a palavra estará o nosso olhar, ela submeterá nossa atenção sonora e visual. A palavra criará centros de acção sonoros ou visuais, o que é algo extremamente importante, visto que todo o destaque acaba por se concentrar em *uma* coisa só. O cinema clássico não é um cinema de ruídos, mas de palavras e, em grande parte, o que vemos é reforçado pelo que ouvimos e o que ouvimos reforça o que vemos. Som e imagem andam juntos ou, como diria Deleuze, a imagem sonora e a imagem visual andam unidas, o que faz com que *nenhuma* possua autonomia. Assim sendo, os centros de acção sonoros e visuais, no cinema clássico, também acabam por, normalmente, reforçar e reiterar um ao outro. Bordwell⁴⁴, ao tratar do espaço do cinema clássico, diz que os técnicos de som daquele cinema desenvolveram algo a que chamavam de *perspectiva sonora*, o que vai ao encontro justamente do que afirmamos até agora, afinal, por esta perspectiva que dizia respeito à combinação dos diálogos e outros

⁴⁴ BORDWELL, David. *The Classical Hollywood Style, 1917-60*. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988. P.53.

sons com a imagem que vemos, notamos o quanto a imagem e o som acabaram por ser desenvolvidos quase como um *mais do mesmo*, um estando, na maior parte das vezes, em função do outro.

Portanto, o cinema clássico ao centralizar a palavra, como já dissemos, centraliza a acção e nos obriga a fixarmos nossa atenção no centro do quadro, pois aí estarão os pontos mais destacados, fazendo com que as bordas se tornem algo periférico. O enquadramento se torna um importante elemento para o destaque dos centros de acção, justamente pela dinâmica que o movimento dá ao quadro do cinema. Neste sentido, técnicas⁴⁵ como o reenquadramento, *zoom*, focagem e desfocagem e a tal *perspectiva sonora*, entre outras, acabaram por cuidar para que os elementos principais - centros de acção - estejam no centro do quadro ou destacados da melhor forma possível. Bordwell aponta para um dado, segundo o qual, após 1929, pelo menos em um de cada seis planos produzidos pelo cinema clássico, seria possível encontrar algum tipo de reenquadramento.

Quando falamos, por exemplo, de focar ou desfocar algo na imagem, isto acaba por ser um escancaramento do centro de acção, como se o realizador chagasse em nossos ouvidos e dissesse “agora você não pode olhar para isso, olhe para o outro lado!”. O que cria uma obrigatoriedade para o olhar, o restante da imagem agora não é importante, por isso está nublado, desfocado. Podemos encontrar ainda uma alternância de foco entre os vários planos de uma mesma imagem. Esta alternância pode ocorrer, por exemplo mudando-se o foco entre um primeiro e um segundo plano, e, em função da importância da palavra e das personagens, como já salientamos, esta alternância ocorre comumente entre dois personagens em um diálogo. Isto reflecte a reiteração sobre reiteração, obviedade sobre obviedade, afinal, a palavra será proferida, muito provavelmente, pela personagem focada. Uma servindo de reforço para outra,

⁴⁵ Um exemplo que Bordwell nos oferece destas “técnicas” é o uso da frontalidade, algo que se voltaria directamente para a câmara. Ele aponta que em *Adam’s Rib* (1949) quando Katharine Hepburn se volta para a câmara, era como se ela dissesse ao público que eles deveriam olhar para ela, ou seja, temos nada mais, nada menos que um centro de acção. BORDWELL, David. *The Classical Hollywood Style, 1917-60*. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988. P. 53.

centro de acção sonora juntamente com centro de acção visual, tudo extremamente claro, óbvio e didáctico.

Já falamos também sobre os grandes planos, e estes estarão muito presentes no cinema clássico e representam claramente o destaque dado a algo de suma importância para a trama, forçando-nos a olhar para determinado lugar ou a nos desviar do filme (o grande plano preenche todo o quadro), um grande plano faz de *toda* a imagem um centro de acção⁴⁶. Bordwell chamou o cinema clássico de extremamente óbvio, salientou as obviedades das tramas, bem como o modelo de montagem, que buscava, através de mecanismos que foram (e ainda são) muito repetidos ao longo de mais de quarenta anos de *filmmaking*, escancarar tudo aquilo que era imprescindível para a trama, os centros de acção. E, se este é um cinema de obviedades, estes centros de acção, como esperamos ter demonstrado, serão também construídos para serem extremamente óbvios, serão muito palpáveis, elementos da imagem visual e sonora do filme. Por isso os nomeamos como *centros de acção da imagem*.

⁴⁶ “O *close up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático.” MUNSTERBERG, Hugo. *Film: a Psychological Study*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.P. 35.

3.2 – Um outro cinema

Tudo o que atrai a atenção (...) fica mais nítido e claro na consciência.

Hugo Munsterberg ⁴⁷

Agora passaremos a um cinema que nos permitirá identificar toda uma outra espécie de centros de acção, os *centros de acção do tempo*. Chamamos de outro cinema para evitarmos os termos “moderno” ou “artístico”, pois, para este trabalho, pouco interessa se algum do cinema que iremos analisar é moderno ou artístico, bem como evitamos entrar em questões sobre o que é ser “artístico” ou “moderno”. No entanto, quando falamos em cinema clássico podemos ter deixado de salientar (talvez por já considerar um lugar comum) o facto de que a filmografia que se desenvolvia nos Estados Unidos naquele período estava, em sua maior parte, submetida aos dizeres dos grandes estúdios. É claro que o nome de grandes realizadores, como Elia Kazan, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, entre outros, ganharam imenso destaque justamente neste modelo clássico de cinema, e, certamente, conquistaram alguma independência em relação aos estúdios que os patrocinava.

Mas esta independência acabou, quase sempre, sendo sinónimo de uma liberdade muito mais temática do que estilística (exceptuando-se talvez nomes como Hitchcock e Welles que também parecem ter desenvolvido preceitos estéticos em seus filmes), afinal a equipe de produção era já previamente fornecida pelo estúdio, cada profissional exercendo sua especialidade, em um modelo *taylorista* de produção de filmes, no qual, caberia ao realizador mais uma função de maestro, de controlador das partes, do que a função de pensador. Essa constatação da liberdade “condicionada” dos

⁴⁷ MUNSTERBERG, Hugo. Film: a Psychological Study. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. P 32.

realizadores do cinema clássico, pode ser ainda mais aclarada, sem qualquer juízo de valor, quando pensamos no porquê fez sentido que os realizadores da nouvelle vague francesa salientassem tão veementemente sua actuação como responsáveis pela ética e estética de seus filmes e, ainda, estamparem os dizeres “um filme de” predizendo seus nomes, ao invés de “realizado por”. Somente fazia sentido dizerem-se responsáveis intelectual e esteticamente por seus filmes, se os realizadores de um modelo antagónico não o fossem. Obviamente o contexto de produção francês era diferente do hollywoodiano, mas a diferença dava-se em escala, o modelo industrial genericamente tinha por base os mesmos preceitos – divisão de tarefas, submetidas à gerência de um realizador.

Muito provavelmente é uma responsabilidade do poder de decisões que os grandes estúdios possuíam (e, boa parte deles, ainda possuem) durante os anos do cinema clássico, o facto de existir tantos pontos de semelhança entre os filmes que foram produzidos naquela época, factor que nos permitiu, inclusive, analisar o aparecimento dos centros de acção no cinema clássico em bloco, assim como outros estudiosos – muito comumente - analisaram estes filmes também como um bloco. Esclarecemos este poder que os grandes estúdios tiveram para o estabelecimento de um padrão clássico e estadunidense, com o intuito de melhor explicar a selecção que faremos a seguir. Se o cinema clássico foi abordado por possuir esta “uniformidade”, agora optaremos pela diferença, falaremos de cinemas que foram criados fora dos grandes estúdios e que acabaram por se afastar, alguns mais, outros menos, daquilo que chamamos de *taylorismo* da produção fílmica. Se, já excluimos os termos “moderno” ou “artístico”, acabamos por optar pelo termo “autoral”.

Este termo vem ao encontro das nossas necessidades pois pode exprimir o grande recorte espaço-temporal que veremos neste capítulo. Outros termos poderiam acabar por fazer ou pretender relações entre a filmografia que usaremos como exemplo, enquanto o termo autoral acaba por as autonomizar. Filmes, ou qualquer outra coisa com uma “marca de autor”, acabam por carregar uma ideia intrínseca de individualidade, um carácter pessoal, o que nos permitiu colocar dentro de um mesmo contexto obras tão diferentes. Outra vantagem do termo autoral é que ele abre portas para uma enorme diversidade, sobre a qual citaremos apenas alguns exemplos, de como os centros de acção aparecem nas obras de alguns realizadores, mas não fechamos as

portas para outros modelos que podem existir dentro de um todo tão diverso como os realizadores que o compõem ou o compuseram. Enfim, veremos exemplos de como a obra de alguns realizadores tratou os centros de acção, mas deixamos claro que estes modelos são apenas modelos, que não proíbem, de maneira alguma, o aparecimento de centros de acção muito semelhantes ou muito diferentes ao longo de toda a filmografia que vimos, vemos ou veremos em nossas vidas, sem a intenção de constituir um cânone sobre o assunto.

Esperamos que, a partir das pistas que estes modelos podem nos dar, fique mais fácil pensar e reconhecer a vastidão de centros de acção que, posteriormente, poderemos encontrar. Pensando justamente nesta vastidão, nos demos o direito de também não examinar toda a obra de um realizador, optamos por ficar em filmes chave para o reconhecimento das diversas possibilidades que podemos encontrar no que diz respeito à forma como os centros de acção nos são demonstrados. Passemos a eles.

• Um italiano

Nunca se faz nada por acaso. Fazemos sempre aquilo que queremos. O acaso nunca intervém nas coisas.

*Roberto Rossellini*⁴⁸

Ao tratarmos do centro de acção é impossível deixar de lado o período que tanto abordou a maior duração dos planos e preferiu planos sequência, mas, para falar do neo-realismo, seleccionamos apenas um realizador do vasto panteão de cineastas italianos daquele período, como Vittorio De Sica e seus *Ladri di Biciclette* (Ladrões de Bicicletas, 1948), Luchino Visconti e seu *Ossessione* (*Obsessão*, 1943) e *Morte a Venezia* (*Morte em Venezia*, 1971), ou Federico Fellini de *8 1/2* (1963), e *La Dolce Vita* (*A Doce*

⁴⁸ Declaração de Roberto Rossellini. In: OLIVEIRA, Luis Miguel; CERANTOLA, Neva (orgs.) *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, 2007. P. 79.

Vida, 1960), para não citar tantos outros italianos, de Antonioni à Pasolini, enfim, aqueles que marcaram tanto o cinema mundial. O facto é que ficamos com somente um, não menor do que estes, Roberto Rossellini.

Só para fazer um adendo antes de explorarmos alguns dos centros de acção em Rossellini, se falamos de um modelo de produção fílmica *taylorista* dos grandes estúdios de Hollywood, vale destacar que os nomes que citamos acima trabalharam de maneira muito diversa, ocuparam vários papéis na produção, não somente de seus filmes, mas também em filmes de outros realizadores, alguns trabalharam como actores, produtores, argumentistas, realizadores, e outros cumpriram várias destas funções. Ao realizar um filme, possuíam e exerciam seu vasto conhecimento sobre a produção em particular e o cinema como um todo. O que acabou por facilitar, por assim dizer, o aparecimento e reconhecimento das tais marcas autorais.

Este cinema, que chamamos de autoral, terá - em grande parte dos exemplos que citaremos - uma especial diferença em relação ao cinema clássico: alguns dos centros de acção não serão visíveis ou audíveis, no entanto estarão sempre ali e serão justamente estes os centros de acção eleitos para análise, enquanto no cinema clássico demonstramos centros de acção muito claros e fáceis de identificar. Cabe ressaltar, no entanto, que não existe regra absoluta, podemos ver um filme extremamente autoral, que demonstre os centros de acção como fazia o cinema clássico e vice-versa. Como dissemos, queremos unicamente identificar ferramentas que nos auxiliem para a definição dos mesmos.

Abrimos este capítulo dizendo que o centro de acção poderia ser qualquer “coisa” dentro do universo fílmico, poderia ser concreto ou abstracto, visual ou sonoro, ou uma questão puramente formal. Dissemos, no entanto que ele, o centro de acção, deveria cumprir dois pontos obrigatórios: ser algo consciente por parte do realizador da obra e possuir uma função muito específica, que será a de conduzir o espectador. Mais do que algo que vemos ou ouvimos, o centro de acção chama a nossa atenção para o *studium*, as intenções dos realizadores. Obriga-nos a dirigir através de algum caminho que não foi, por nós, traçado.

Quando escolhemos Rossellini como um primeiro exemplo de *outros* tipos de centro de acção, não pudemos deixar de lado uma “coisa” que existe em pelo menos parte de seus filmes, algo que foi pensado por este realizador e que nos conduz e trespassa toda a obra, pelo menos a obra produzida entre os anos de 1945 até 1948 – a Guerra. Quando Rossellini cria a sua trilogia da guerra ele, de antemão, desenvolve algo que prenderá a atenção de seus espectadores, ele encaminha seus espectadores e faz com que este centro de acção, que podemos nunca ver ou ouvir, que não é uma imagem, nem um som, esteja sempre presente. Muito mais do que um mero tema, a guerra faz, até hoje, com que apreciemos *Roma, città aperta* (*Roma, cidade aberta*, 1945), *Paisà* (*Libertação*, 1946) e *Germania anno zero* (*Alemanha ano zero*, 1948) de uma determinada forma. Se sentimos esta presença da guerra em pelo menos estes três filmes, e se ela conduz nosso modo de assisti-los (mais de sessenta anos do fim da guerra), o impacto deste centro de acção para os contemporâneos, as pessoas que também viveram a guerra, certamente foi ainda superior. Portanto, negamos que a guerra tenha sido, em Rossellini, um tema simplesmente e atribuímos à função que ela cumpre nestes filmes, o título de centro de acção temático. A diferença entre ambos pode ser muito grande. Um centro de acção temático percorre o filme, é consciente (condição para ser centro de acção) e chama a atenção para si próprio, estando ele aparente (visual ou sonoramente) ou não. Vemos muito poucas cenas de combates na trilogia de Rossellini, só *Paisà* constrói algumas cenas do tipo, mas a guerra está sempre ali, quando citada em palavra ou não.

Para dizermos com outras palavras, se a Guerra foi um dos temas de *Casablanca* (*Casablanca*, 1942), ela será um centro de acção para a trilogia de Rossellini. Assim, o tema de *Roma, città aperta* é a dominação alemã e o centro de acção temático é a guerra, enquanto, por exemplo, o tema coincide com o centro de acção temático – ambos a Segunda Grande Guerra - em *Nuit et Brouillard* (*Noite e Nevoeiro*, 1955), de Alain Resnais.

E certamente é por essa inversão na forma de se abordar um universo discursivo que o neo-realismo italiano pôde, enquanto cinema contemporâneo, construir e divulgar uma imagem redentora da Itália, deslocando a óptica do filme dos actos de guerra para os efeitos da guerra em um dos países derrotados. O discurso da trilogia impressionou desde os críticos franceses (Bazin e os *Cahiers*) até Ingrid Bergman, actriz que embora absorvida pelo universo de Hollywood, curiosamente,

despe-se da personagem heroína de *Casablanca*, abandonando um universo de temas para ir ao encontro de centros de acção temáticos, cruza o Atlântico para vivenciar filmes que não mais “falam sobre”, mas sim falam de muitas coisas mantendo o “sobre” omnipresente. Certamente, o facto da construção técnica de *Roma* ser bastante clássica, “americana”, – desde o argumento à concepção das personagens, passando pela montagem – (pelo contexto de severos delimitadores de produção da época), não impediu que o filme fosse considerado extremamente inovador, justamente no que diz respeito ao ponto de partida discursivo e, podemos afirmar, que a trilogia da guerra não sofreu com marcas profundas de um tempo, que poderiam tornar a obra extremamente datada e afastar o interesse latente para espectadores actuais, justamente pelo fato de ter sido construída com a lógica do centro de acção temático e não simplesmente temas.

E a noção que tem permeado todo o trabalho – os tempos no cinema, também é revolucionada com o surgimento do centro de acção temático: essa nova forma de tocar os assuntos abre as portas para um outro tempo, que é um tempo pano de fundo, ou poderíamos dizer, uma espécie de fora de campo temporal (aquilo que pode não ser apresentado de forma concreta no filme, mas configura-se como essência do mesmo). Este tempo contextual acaba por, ao não se concretizar em imagem ou som ou palavra, ditar o subjectivo, ou seja, se o subtexto, o “discurso” fílmico no cinema clássico era convertido em imagem ou som ou texto, neste outro cinema, ao suprimir a representação clara e distinguível e somente deixar transparecer um espectro do discurso – um centro de acção temático que persiste e deambula pelo filme – o realizador passa a induzir o subjectivo, guiar o espectador para uma leitura que, ao mesmo tempo que ultrapassa os acontecimentos fílmicos, possui uma margem mais restrita de leitura: ao mostrar os factos que margeiam a ideia, o espectador é obrigado a pensar na ideia. É impossível assistir à trilogia da guerra e não reflectir profundamente sobre a guerra, justamente por não sermos atingidos pela imagem da guerra no ecrã e entorpecidos pelo seu efeito espectacular.

Se, por um lado, demonstramos os centros de acção do cinema clássico como, essencialmente visuais e sonoros, que ditavam a nossa forma de ver e ouvir um filme, impunham uma obrigatoriedade de atenção para pontos determinados do quadro, agora, o que poderemos notar, nesta outra categoria de centros de acção, será justamente esta imposição subjectiva, na qual algum fora de campo irá se abrir, um

outro tempo poderá surgir, mas este tempo vem com uma espécie de obrigatoriedade de interpretação, é um centro de acção talvez mais cruel na medida que ele age no campo do subjectivo. A este novo campo de centros de acção, sobre os quais começamos a discorrer, por criarem alguma abertura para um outro tempo, por, de alguma maneira, ditarem algum tempo fora do tempo do filme, por agirem no subjectivo, escolhemos, a partir de um certo empréstimo que fizemos à obra de Deleuze, a terminologia centro de acção temporal.

Este novo modelo, o centro de acção temporal, configura-se, na realidade, em um grande conjunto do qual o centro de acção temático, seja qual for este tema que paira e percorre a obra, é apenas uma parte. Um outro exemplo de um centro de acção temporal que surge, ainda ao tratarmos da estética propriamente dita do neo-realismo no qual Rossellini se insere, encontra-se naquilo que, provavelmente, primeiro nos lembramos ao pensarmos na estética neo-realista: um aumento considerável na duração dos planos e no favorecimento da utilização do plano sequência. Bazin, um grande defensor deste modelo, irá afirmar que estes filmes constituirão uma nova fase da oposição entre o esteticismo e do realismo no ecrã e que o cinema italiano será caracterizado por sua adesão à realidade, constituindo-se em primeiro lugar, como reportagens reconstituídas. Bom, se os filmes italianos atingem este patamar não será por conta de um mero acaso, muito trabalho foi feito para alcançar um “retrato” deste mundo que existe simplesmente.

O verdadeiro não está incrustado nas pessoas vivas e nos objectos reais que tu usas. É um ar de verdade que as tuas imagens apresentam quando os pões juntos numa certa ordem. Pelo contrário o ar de verdade que as tuas imagens têm quando os pões juntos numa certa ordem confere a essas pessoas e a esses objectos uma realidade ⁴⁹

Deste trabalho o próprio Bazin aponta que a força do argumento e um recrutamento especial de intérpretes (que buscava tirar os profissionais de seus papéis mais habituais e utilizar muitos atores amadores, normalmente residentes dos próprios locais de filmagem) serão somente a matéria-prima da estética destes filmes. O resultado alcançado residirá, essencialmente, em uma grande dominação da linguagem cinematográfica (já afirmamos que estes realizadores se opõem ao tal modelo *taylorista* e

⁴⁹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000. P. 71.

especializado dos estúdios de Hollywood) que acabou por privilegiar uma maior duração dos planos, em prol de uma sincronia entre o tempo da acção e o tempo da filmagem, em detrimento do uso excessivo de técnicas de montagem e manipulação. Será o reino da montagem interdita. Neste reino, vemos uma modificação na *maneira* de rodar e montar os filmes, que leva os espectadores a sentirem esta espécie de “monotonia do real”. A partir desta alteração estética que conduz a uma impressão de realidade, podemos nomear este centro de acção como formal.

Este modelo nos serve de exemplo do grande conjunto de centros de acção temporal, pois ele fornece pelo menos duas consequências. A primeira diz respeito a uma *intenção* consciente, como não poderia deixar de ser, em impor a Realidade no ecrã. Neste caso pareceu-nos que a realidade fílmica por si só já não bastava, era necessário aludir e chamar a atenção para uma outra realidade que estaria sendo tratada. Mas isto nunca é dito, é algo que permeia a obra, que está presente em uma espécie de subtexto constante (centro de acção temático) mas que não estará presente em um discurso concreto, como poderíamos encontrar, por exemplo, em um documentário, onde alguém sempre abre este texto claramente: “Estes são os pescadores de atum da Sicília em seu trabalho de pesca na primavera do ano de 1950”. Não, o que temos são obras de ficção que pretendem nos levar à alguma realidade maior que a sua.

O que nos leva à segunda consequência, para atingir este fim vemos um estilo de reportagem, como define Bazin, pensado para causar em nós, espectadores, um efeito de *monotonia do real*. O que leva a um aumento na duração dos planos e à preferência pela utilização dos planos sequência, buscando concordar os tempos diegético e extra-diegético. Já afirmamos que, por si só, planos com uma maior duração não oferecem ao espectador uma liberdade plena de apreciação, pois em algum momento eles acabam e o tempo, por maior que seja, continua a ser imposto. E, por outro lado, todo o trabalho que o realizador poderia dividir entre a filmagem e a montagem, acaba se concentrando principalmente na primeira, mas tudo está ali por alguma razão, tudo é intencional, ou como afirma o próprio Rossellini, nada é por acaso.

Disto tudo podemos retirar alguns pontos. Se este estilo realista cria um efeito de monotonia, como Bazin afirmou, significa que, no cinema, nos acostumamos

melhor, ou mais facilmente, com a montagem. O que reforça a ideia de naturalização de algo artificial que atribuímos ao *raccord*. Além disso, as duas consequências que exemplificamos acima serão conscientes, estamos falando de pessoas que, antes de mais nada, pensaram o cinema e que desenvolveram seu estilo, justamente em contraposição ao modelo americano. O que nos leva a reafirmar que, se sentimos alguma ilusão de realidade ou mais liberdade em percorrer a imagem, como espectadores destes filmes, foi porque, propositadamente o realizador assim desejou. Por exemplo, se deambulamos pela imagem em um longo plano, se esta imagem não possui um centro de acção visual ou sonoro clássico, se nos é possível interagir com todo o quadro, ou com algumas partes que ficariam mais obscuras no modelo clássico, e o elevar a um outro patamar de realidade, é porque esta subjectividade foi pensada para ser assim. Este novo modelo de centro de acção abrirá sempre um tempo para o subjectivo, que pode parecer algo íntimo, pessoal, mas se foi pensado justamente para ser assim, não o é. Acabamos por cair em uma teia cuidadosamente preparada pelo realizador.

Para clarificar ainda mais esta ideia que estará presente até o fim deste capítulo e para nos furtarmos de pensar que tudo pode ser um centro de acção deste modelo “temporal” e subjectivo, vale uma oposição como exemplo. Em *Adam’s Rib (A costela de Adão)*, de 1949, vemos os protagonistas dormirem em camas separadas mesmo sendo casados. Hoje, um espectador descuidado pode acreditar que o realizador George Cukor queria fazer alguma crítica à instituição do casamento ou algo do género. Assim, esta leitura poderia levar a concluir que as camas remeteriam para um centro de acção temático, na medida em que o realizador não “disse” claramente, mas construiu uma sugestão subjectiva. Mas o caso não é este, Cukor apresenta um casal dormindo em camas separadas porque ele *tinha* que fazer desta forma, por uma imposição da censura do Código Hays. Portanto, se não existiu a intenção, não podemos classificar essa construção como centro de acção. Agora, se um realizador *pensa* na utilização de algo, como por exemplo, uma maior duração do plano para causar no espectador algum efeito, fora da narrativa do filme em si, pode ser classificado nesta nova gama de centros de acção.

Falo da presença destes grandes movimentos de homens e de mulheres a caminho. Encontro-me a reflectir sobre outro realizador, Jean-Luc Godard, tinha encontrado no seu livro “Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard” esta expressão

fascinante e enigmática: “filmar um pensamento a caminhar” e sempre pensei nesta frase como uma frase que pode funcionar muito bem, que era perfeita, também para Rossellini. Isto que me parece precisamente um desenho, um projecto, esta vontade de seguir os grupos de pessoas, encontra-se em “Socrate”, mas também em “Atti degli apostoli”, em “Cartesio”, em “Anno uno”, e finalmente, em “Messia”... Há uma presença insistida destes movimentos, grupos que atravessam obliquamente o plano, normalmente falando entre eles, e eu liguei sempre isto, deleuzianamente à imagem-movimento, mas também, num certo sentido ao tempo, relacionei-a à urgência de um proceder de um ir a algum lado, onde este qualquer lado não é somente um ponto no espaço, mais é algo que tem precisamente a ver com um pensamento, com uma construção em contínuo devir...⁵⁰

• Um francês

Se o cinema italiano oferece uma vasta gama de grandes realizadores, da qual acabamos por escolher objectivamente, somente um, com o cinema francês não será diferente, de todos os grandes realizadores que marcaram e marcam este vasto cinema, especialmente os realizadores da chamada Nouvelle Vague, ficamos com apenas um, Jean-Luc Godard. A partir desta escolha esperamos conseguir fornecer mais exemplos deste outro modelo de centro de acção, que começamos a sublinhar a partir do cinema italiano.

Ao ressaltarmos a Nouvelle Vague e escolhermos Godard como exemplo, nos encontramos já no campo daquilo que Deleuze chamou de cinema moderno, em uma oposição clara ao cinema clássico. Neste cinema encontramos o reinado da imagem-tempo, em contraposição à imagem-movimento do cinema clássico. Se no cinema clássico encontrávamos a *imagem pulsão*, como já discorremos, aqui teremos a *imagem fruição*. Se falamos da importância da continuidade para aquele cinema, escolhemos

⁵⁰ Turco, Daniela. *Conversa Sobre Roberto Rossellini*. In: OLIVEIRA, Luis Miguel; CERANTOLA, Neva (orgs.) *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, 2007. P. 464.

Godard, um exemplo que o próprio Deleuze utiliza para falar do cinema moderno, como terreno para discutir a ideia de descontinuidade. A terminologia deleuziana de imagem-tempo concorda muito com as directrizes de todo este trabalho, mas encontra seu ponto de força, em especial, nesta parte que tratamos de um outro cinema e de uma outra espécie de centro de acção. Se o tempo já foi tão importante para o desenvolvimento desta tese, aqui ele será central.

Voltando um pouco ao cinema clássico, falamos da *imagem pulsão*, com a clara dependência de uma imagem em relação à outra e, esperamos ter destacado o suficiente, como o cinema clássico era dependente desta continuidade. Agora estamos em um outro momento, neste “cinema moderno” onde está latente a ideia de imagem fruição, isto é, um cinema no qual cada imagem consegue, por si só, transmitir o sentido, independente da imagem que a antecede ou sucede, onde, portanto, a imagem se esgotaria em si própria e, conseqüentemente, a apreensão do sentido não dependerá mais da fluência entre as imagens, cada uma delas informa o que pretende informar. Se o cinema clássico, dependente da continuidade, se esforçou, e muito, para unir da melhor maneira uma imagem na outra e tentar, até à exaustão, fazer com que esta união passe o mais despercebida possível para os espectadores, o cinema moderno buscará o caminho oposto; se lá a lógica era esconder, aqui será demonstrar. Se, em um lado, temos o *raccord*, no cinema moderno temos o *falso raccord*.

Com a imagem fruição temos a presença do tempo revelado através da fractura, do intervalo. E é justamente nesta fractura que o tempo se expõe através da imagem (que, em nosso exemplo mais contundente, configura-se no *falso raccord*). E tratando-se da estrutura ícone deste outro cinema, a obra de Godard funciona como um exemplo maior, especialmente com o filme *À Bout de Souffle* (*O Acossado*, 1959).

Se em *À Bout de Souffle* vemos exemplos de *falsos raccord* que gritam aos olhos do espectador que há ali um intervalo, uma colagem de dois tempos e espaços distintos, ou seja, se somos impelidos a pensar no grande mosaico que é a composição cinematográfica, não podemos, no entanto, afirmar que visualizamos o intervalo em si, isto é, por mais “desconectadas” que se encontrem aquelas imagens, não temos um vazio entre elas. Em última instância, a imposição do tempo que o cinema faz e que já citamos anteriormente, continua aqui. No entanto, Deleuze chamou o cinema

moderno, especificamente Godard, de um cinema da imagem-tempo. Se não temos o vazio concreto, e de certa maneira jamais o teremos no cinema (excepto quando pausamos um filme e forçamos o nada a acontecer no pequeno ecrã), continuamos a ter uma imposição de visionamento, mas que agora nos remete para uma “ideia de vazio”, o que justifica a terminologia deleuziana de imagem-tempo, no sentido em que a imagem remete ao tempo, à lacuna temporal. Mas a que tempo se refere Deleuze? A este tempo do centro de acção, que aqui se configura em uma consciência da existência de uma duração entre os dois planos que constituem o *falso raccord* e nos são apresentados como contínuos.

Esta abertura para um outro tempo ocorre basicamente de uma oposição, ou uma negação, que uma imagem faz em relação a outra. As imagens de um *falso raccord* se antagonizam e é este antagonismo que permite o surgimento de todo um outro campo temporal. Podemos pensar, contudo, em imagens antagónicas também para as outras artes, mas o resultado nunca será o mesmo. Imagine, por exemplo, duas fotografias isoladas de um *falso raccord*, um sujeito saindo de um espaço pela direita e, na segunda fotografia, entrando em um outro espaço pela esquerda. São duas imagens, que podem abrir para um campo enorme de interpretações, mas que não conseguirão, muito provavelmente, carregar o tempo nelas. Será, inclusive, mais óbvio interpretá-las como se elas não compusessem uma continuidade, como se ocorressem, necessariamente, em momentos diferentes. Podemos colocar várias acções entre uma e outra, de forma que elas ganhem sentido. Porém o cinema nos impõe, sempre, o seu tempo. Vemos as imagens, sem um intervalo concreto, como se a segunda constituísse uma sequência lógica daquela que a antecedeu. Só que algo grita que esta “sequência lógica” não faz muito sentido, algo está errado. Se, em um momento, nos perdíamos pela continuidade dos filmes clássicos, e víamos aquele modelo como fosse “de verdade”, agora algo diz que tudo não passa de uma brincadeira, que é um filme, que entre a captação de uma imagem e da outra pode ter decorrido dias, meses, anos, tempo.

Este esquema, um pouco cruel para o espectador, fala não somente de si próprio, mas de todo o cinema. Se, por um lado, ele escancara a sua própria lacuna temporal, por outro, irá dizer ao espectador que se ele acreditou em algum momento na continuidade, em um *raccord* feito como “deveria” ser, ele foi enganado, pois o intervalo,

velado ou revelado, existe nos dois modelos de cinema, aos quais Deleuze nomeou como clássico e moderno.

Seremos, portanto, assim como nos exemplos retirados do cinema de Rossellini, levados propositadamente para um outro tempo com um *falso raccord* e, da mesma forma que ocorreu com o centro de acção temático e com a aparente falta de centros de acção em um plano sequência, não precisamos “ver” ou “ouvir” o intervalo para saber que ele está ali, nos guiando novamente, nos levando para um outro tempo e ditando a interpretação, influenciando o subjectivo. E isto ocorre para qualquer tipo de espectador, um “conhecedor” do cinema irá pensar talvez no intervalo que existe entre cada plano, ou na ilusão ou engodo de continuidade; já um espectador mais sem compromisso irá pensar que aquilo foi um erro simplesmente, erro que, se alguém cometeu, já implica na consciência do tal abismo que existe entre uma imagem e outra. De qualquer modo o *falso raccord* faz o cinema ser pensado, por um ou outro espectador, afinal, pensar que foi um erro, já significa que o tal espectador afastou, por um momento, sua realidade da realidade do filme.

Com este modelo Godard faz do tempo um material plástico. Nos guia para que pensemos em algo, ou, no mínimo, nos lembremos que o que vemos é cinema, é, sem dúvida, um centro de acção. Ele representa uma figura do intervalo que perturba o espectador. O *falso raccord* é um centro de acção e, na medida em que ele é também algo formal, pensado tecnicamente durante as filmagens e a montagem e ainda, que revela, ou faz pensar em montagem, continuidade e cinema, escolhemos chamar a este tipo de centro de acção, que é uma técnica, que traz o cinema à tona de centro de acção reflexivo.

Nesta selecção de autores, escolhemos Godard para dar os primeiros exemplos de centro de acção reflexivos não só pelos seus famosos *falsos raccords*, mas também pela independência e autonomia que dá a cada imagem, visual ou sonora (como chama Deleuze) em algumas de suas obras. Talvez o exemplo maior disto seja o seu *Histoire(s) du Cinéma (História(s) do Cinema*, 1998) no qual vemos e ouvimos coisas que não se casam, não formam um par. Vemos a imagem de um filme, sobreposta por texto, enquanto ouvimos o som de outro, tudo em dessincronia, tudo contrapondo-se aos modelos aos quais estávamos acostumados, as duas imagens, visual e sonora, afirmando

sua independência e nos causando desconforto, nos levando a pensar no mundo sincronizado que víamos no cinema e que, aqui, parece já ter morrido, ou parece nunca ter existido. Nesta autonomia das imagens, além dos centros de acção, visuais e sonoros - iguais aos do cinema clássico - que podemos encontrar nelas, encontramos ainda, na autonomia, na falta de sincronia, um centro de acção reflexivo. O que deixa esta obra de Godard riquíssima em todas as espécies de centro de acção, pelo menos as espécies que aqui apresentamos, visto que, na medida em que temos um conjunto de imagem e som do qual, pelo menos uma parte é retirada justamente de filmes com modelos clássicos (ou que mantém os padrões clássicos) encontramos os centros de acção sonoros e visuais que apresentamos na parte dedicada ao cinema clássico. Além desses, podemos ver, ao menos dois centros de acção temáticos – o cinema (que além de tema será aqui também um centro de acção temático) e o próprio Godard que percorre esta obra e, aparente ou não, acaba sendo o ponto guia da obra (diferentemente das aparições de Hitchcock que ocorriam quase como um figurante em seus próprios filmes, Godard recorrentemente aparece em suas obras, nos dirige cumprindo mais do que o papel de um narrador, nos impregnando, nos lembrando de que é ele o realizador). E temos ainda, neste processo mais formal de *falsos raccords* e autonomia das imagens, na medida que envolve o trabalho cinematográfico e remete para o próprio cinema, o centro de acção reflexivo.

• Outros cinemas, breves exemplos

Para reforçar ainda mais estes exemplos de centros de acção que abrem uma espécie de tempo paralelo e subjectivo - centros de acção temporais - pensamos em citar, além dos dois grandes exemplos que abriram este capítulo, alguns outros exemplos, de outros realizadores, agora fora da Itália e da França, que deram um tratamento semelhante aos centros de acção que lidam agora com o subjectivo, com o pensamento.

Para exemplificar o centro de acção reflexivo faremos uso do único trabalho que Samuel Beckett desenvolveu em cinema, juntamente com Alan Schneider. Trata-se de

Film, de 1965, curta-metragem onde os realizadores basearam-se em um aparato técnico para dar vozes diferenciadas a dois personagens (que na realidade, constituíam uma única personagem e seu duplo materializado). O aparato em questão foi uma diferenciação da lente na câmara subjectiva das personagens: nítida *versus* desfocada. Essa dualidade nas formas de apresentar a visão das personagens nos remete claramente para um centro de acção reflexivo, já que é impossível assistir a *Film* sem atentar para a distinção das lentes e, embora a compreensão de que aquelas alterações de focagem sejam as vozes das personagens possa ser algo confusa, somos imediatamente sobressaltados com a consciência reflexiva, lembramos que aquilo é cinema e somente poderia ser feito daquela forma com as ferramentas do cinema.

E o facto da construção dos planos subjectivos se basear justamente em um efeito (manipulação da lente) é um contundente exemplo de como neste cinema autoral temos o centro de acção reflexivo cumprindo tarefas inimagináveis para o cinema clássico; se antes os planos subjectivos somente eram identificáveis pelo contexto dado pelo *raccord* (fulano olha para algo que encontra-se no fora de campo e o plano seguinte apresenta-nos este algo), aqui uma questão puramente formal nos indica a leitura apropriada destes planos. Com o decorrer do filme nos apercebemos que devemos entender as coisas vislumbradas em desfoque como o olhar distorcido do personagem O.

Apesar do centro de acção reflexivo, baseado em “efeitos” cinematográficos, nos remeter para uma consciência do Cinema, não necessariamente o “tema” do filme coincidirá. O centro de acção temático de *Film* ronda a ideia da imagem, da representação, e não necessariamente o cinema (apesar deste ser baseado em imagens e construir representações).

Portanto, *Film* apresenta centros de acção visuais e sonoros (como a grande totalidade dos objectos cinematográficos), acrescidos dos dois tipos já destacados de centros de acção deste cinema autoral, o centro de acção temático e o centro de acção reflexivo.

Já no filme *Mon Cas* (*Meu Caso*, 1986), do português Manoel de Oliveira, podemos encontrar ao menos um grande centro de acção temático, que, neste caso,

remeteria ao próprio cinema, mas também ao teatro, à representação em geral e, talvez, ao engodo das artes. Ao longo da obra podemos ver revelados, através do uso da imagem - de um centro de acção visual -, alguns dos dispositivos do cinema, como holofotes e caixas de som, em um filme que, pela estrutura de seu espaço, remete também ao teatro, mas cuja trama, muito diferente do caso de *Histoire(s) du cinéma* não alude claramente ao cinema em momento algum. É, portanto, através do revelar dos dispositivos e pelo próprio espaço teatral que surgem em nossas mentes alusões à representação de facto. Estes factores acabam por afastar-nos da realidade do filme, nos fazendo lembrar que trata-se de uma representação, uma farsa, uma brincadeira, o que não nos permite “mergulhar” de facto na história, compactuar com o jogo.

Ou seja, este “exibir” do espaço e dispositivo, traz o meta linguístico para dentro da imagem, isto é, leva o pensamento do espectador para a farsa do espectáculo, a consciência do cinema, mas não através do centro de acção reflexivo, que tem como voz de acção a técnica cinematográfica revelando, aqui ocorre o inverso: a técnica cinematográfica é revelada dentro da imagem, o dispositivo é implantado na *mise en scène* do quadro.

Por fim, escolhemos ainda um último realizador que irá nos fornecer vastos exemplos destes tipos de centros de acção temporais aqui explorados. Trata-se do iraniano Abbas Kiarostami. Encontramos em Kiarostami um grande trabalho plástico em relação ao quadro em si. Este realizador utiliza, muitas vezes, artifícios que irão reforçar a própria função do quadro. Ele constrói, exaustivamente, quadros dentro do quadro, utilizando, para isso, instrumentos quotidianos como, por exemplo, o automóvel (o já famoso dispositivo de Kiarostami), com suas janelas, seus painéis e espelhos. Estes quadros constroem imagens dentro da imagem, estabelecem novas hierarquias sobre o que é importante na imagem, além de criar pontos de vista inusitados, em um processo que reforça, ao mesmo tempo que destrói; e destrói, ao mesmo tempo que reforça o quadro do ecrã, que, neste caso, continua sendo sim o limite maior da imagem, mas é também apenas mais um quadro da imagem.

Gostaria de sublinhar a sensibilidade do olhar do rapaz, a mesma que deveria possuir quem está ligado ao cinema. O problema era escolher alguém que tivesse um olhar neutro sobre a realidade, por outras palavras, uma espécie de “presença-

ausência”. A utilização do espelho retrovisor ou das molduras resulta principalmente da pesquisa desta sensibilidade: para tentar reproduzir o ponto de vista exacto do miúdo deitei-me no banco de trás do automóvel e verifiquei que a moldura do vidro era muito mais importante do que aquilo que se via fora. Exigia concentração do espectador.⁵¹

E no trabalho da imagem, temos o recorrente uso de planos gerais e o alargamento da duração dos planos nos permitindo, ou nos forçando, muitas vezes, a vagarmos pela imagem, explorarmos suas paisagens e buscarmos nelas centros de acção visuais que, por serem sistematicamente utilizados, conferem grau de assinatura. Essas marcas visuais, que vão desde seu trabalho sobre o quadro até as formas de Z's que aparecem, sim, como centros de acção visuais, mas, na medida em que extrapolam a narrativa do filme, em particular, e estão presentes por toda a sua filmografia, no geral, acabam por se consolidarem como pontos que extrapolam cada filme em particular, não fazem parte da narrativa (ou pelo menos não têm um significado interno), mas remetem, por sua obra como um todo, à obra como um todo e à figura de seu realizador.

E Kiarostami, ao estender seus planos, como no neo-realismo, quer nos levar a um tempo no qual exploremos todos estes cenários e detalhes. E, mais ainda, na medida em que seus filmes ou, mais especificamente, a narrativa de seus filmes, raramente é fechada, Kiarostami nos abre um universo, mas nunca o concretiza. Ele, filme a filme, imagem a imagem, quadro a quadro, enquadramento a enquadramento, irá nos conduzir por através de *seus* centros de acção do tempo, aqui, muito mais importantes que um final concreto e palpável de cada história, o que talvez seja simbolizado pelos Z's, cuja tipografia nos lembra um caminho, um percurso ziguezagueante.

Este trabalho sobre a imagem, o quadro e o tempo poderá ser verificado, senão em todos, na imensa maioria dos filmes em longa-metragem deste realizador. Podemos citar, no entanto, alguns filmes como grandes exemplos deste trabalho, como *Va*

⁵¹ Relato de Kiarostami sobre seu filme *E a Vida Continua*. CERANTOLA, Neva; FINA, Simona (orgs.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2004. P.78.

Zendegi edame darad (E a vida contínua), de 1992, *Zir-e derakhtant-e* (Através das oliveiras), de 1994 e *Tam'-e ghillas* (O Sabor da Cereja), de 1997.

Além deste trabalho sobre o tempo e a imagem, Kiarostami continuará ainda a deambular pelos campos dos centros de acção temporais em pelo menos mais dois casos. Em *Namay-e nazdik* (*Close-up*), de 1990, e *O sabor da cereja*, este realizador concretiza trabalhos muito interessantes sobre os tempos do cinema. Em *O sabor da cereja* encontramos, por exemplo, um centro de acção reflexivo no uso do vídeo, em contraposição com a película, ao final do filme, para mostrar os bastidores da gravação de uma determinada cena, que nos remete ao cinema e funciona quase como um abrandar, dentro deste filme tão denso e de “representação” tão realista. Esta cena ocorre justamente após o fim da trama narrativa do filme, fim que não nos permite saber se o protagonista morreu ou não, mas esta cena, colocada da maneira que foi, ao final do filme, filmada como foi, abre espaço, não só para o centro de acção reflexivo, mas temático também. A história acabou, mas, no final das contas, tudo não passou de uma brincadeira, ninguém morreu, é cinema e, portanto é *tudo* inventado.

No caso de *Close-up* ele irá recriar uma história real, reinterpretada pelas próprias pessoas que a vivenciaram, na qual um sujeito “engana” uma família ao se passar por um famoso realizador de cinema. Nesta “reconstituição”, Kiarostami irá contrapor imagens da reencenação às imagens filmadas durante o julgamento “real”, as primeiras sendo muito diferentes esteticamente da segunda, o que, de imediato, estabelece um centro de acção reflexivo, aquilo que poderia ser uma história contínua, pela própria diferença das imagens acaba nos informando que tudo é cinema, tudo é recriado. E este filme é também todo conturbado por estas ideias de reconstituição, representação, real e falso, algo que irá criar, ao menos para quem conhece de antemão a origem deste filme e sabe que tudo foi recriado com os sujeitos que viveram a história da primeira vez, um centro de acção temático, provavelmente o da representação. Não da representação que Sabzian faz ao tentar se passar pelo realizador Makhmalbaf, mas a representação a que ele e todos os outros constroem ao reviverem suas próprias histórias no ecrã, o que os permitiu viverem uma realidade e outra.

Close-up é um pouco, ou muito, como o cinema. No final deste filme vemos o tal “enganador” Sabzian ir à casa daqueles a quem “iludiu”, acompanhado do próprio

realizador Makhmalbaf, para que ele, Sabzian, pudesse finalmente se desculpar. Ao se apresentar como Sabzian, ninguém o reconhece, então ele volta a se apresentar como Makhmalbaf - que estava ao seu lado - e todos o reconhecem. Ele entra na residência, pede desculpas e é prontamente desculpado. Com o cinema é assim, ele vive nos enganando e, assim como a família de *Close-up* (os Ahankhan), lidamos muito melhor com a mentira do que com a verdade. Quando o cinema se revela, não sabemos lidar ainda com esta revelação e somos levados para um outro “tempo” (o tempo dos centros de acção temporais). E aí, novamente, caímos em uma espécie de teia que os realizadores, em particular, e o cinema, em geral, prepararam para nós. Basta que um filme faça alguma insinuação, se revele e prontamente, somos apanhados. Só que agora não mais por uma imagem, mas por um mundo subjectivo. O cinema faz isto todo o tempo, e basta ele pedir desculpas que, prontamente o perdoamos, continuamos, de um modo ou de outro a cair em sua teia, continuamos a nos deixar levar.

3.3 A Imagem e o Tempo

Esperamos ter deixado claro que o visionamento de um filme é direccionado, que não há uma liberdade total de apreciação no cinema, e é justamente aos pontos que guiam este direccionamento que chamamos de centro de acção, direccionamento importante em filmes que incorporam imagens, textos, músicas que se ramificam e preenchem o cinema em grande parte de seus momentos. E estes centros de acção podem ser qualquer coisa, unicamente no sentido em que podem ser extraídos de questões concretas, como as imagens; ou subjectivas, como os tempos. Mas devem cumprir duas funções: chamar a atenção (ou conduzir) para um ponto ou ideia específicos e serem conscientes por parte do realizador (imagens e tempos trabalhados para funcionarem de uma certa forma e terem uma determinada atenção ou sentido para a grande generalidade do público).

Distinguímos dois grandes blocos de centros de acção: centros de acção da imagem (visual e sonora) e centros de acção temporais, que possuem a capacidade intrínseca de remeter ao fora de campo (temático, formal e reflexivo).

Esperamos, com a argumentação desenvolvida sobre os centros de acção temporais, ter ultrapassado a ideia redutora de que o cinema somente pode chamar a atenção para o concreto - para as imagens visual e sonora - e ter aberto um, ainda que diminuto, leque de identidades dos centros de acção, com o tempo dilatado dos planos sequência, a ruptura dos *falsos raccord*, etc. Estes centros de acção temporais somados aos modelos de centros de acção da imagem que, solidificados no cinema clássico, perpetuaram-se pelo cinema através das décadas e são ainda a base sobre a qual os centros de acção temporais se desenvolvem.

4. O Fora de Campo

O fora de campo aponta para o que não se ouve e não se vê, logo perfeitamente presente.

Gilles Deleuze ⁵²

Este trabalho se iniciou com um estudo sobre o quadro, dedicamos a este tema todo um capítulo e, a partir de então, nos direccionamos para a definição do que seria o centro de acção. Nesta busca dos centros de acção, nos encaminhamos primeiro para dentro da imagem cinematográfica, para dentro do quadro do cinema, onde primeiramente encontramos o centro de acção, dentro ou contíguo (como no caso de um centro de acção sonoro, que acaba, na maioria das vezes, por aderir à imagem visual, fazendo-se presente assim, dentro do próprio quadro) à imagem. Contudo, em diversos momentos (em especial, nos capítulos sobre o quadro e sobre o centro de acção), falamos ou insinuamos algumas ideias sobre o fora de campo. Na medida em que este trabalho partiu, antes de mais nada, do quadro, no geral; e da imagem do cinema, em específico; pareceu-nos necessário dedicar agora uma pequena passagem sobre o fora de campo.

Neste capítulo tentaremos cumprir duas tarefas, a primeira será condensar em um só lugar, as ideias sobre o fora de campo que já apresentamos ao longo deste texto; e, em especial, pensar nos possíveis centros de acção que podemos encontrar neste fora de campo, ou seja, considerar a hipótese na qual a nossa atenção poderia ser propositadamente desviada para fora da imagem cinematográfica.

Primeiramente, será necessário esclarecer uma ideia básica para este trabalho, a de que compreendemos a existência de um fora de campo, contudo, como já

⁵² DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. P 30.

demarcamos, alguns filmes, ou alguns realizadores pareceram não fazer referências à existência deste. É como se, para essas obras, a imagem, ou melhor, o que vemos no interior do quadro, bastasse. O filme pode não aludir em nenhum momento a qualquer coisa que esteja para além do campo. Para esses filmes, para algum cinema, o fora de campo pode não existir. É bastante importante salientarmos este factor pois comumente pensamos no fora de campo como algo intrínseco ao cinema, mas ele pode não ser sempre, como demonstra um certo cinema que escolheu viver sem o fora de campo e que constrói sua filmografia sem ele. Se o fora de campo depende da existência do cinema, por outro lado, o cinema pode existir só com o campo, assim, considerar a existência de algo exterior à imagem que vemos configura-se muito mais como uma opção, do que uma necessidade.

No entanto, se o fora de campo pode existir no cinema, o mesmo não ocorre com o fora do quadro⁵³. Iniciamos esta tese falando sobre as funções do quadro no cinema; comparamos estas funções com o quadro pictórico e fotográfico; além de ressaltar algumas semelhanças entre o quadro da pintura e o do cinema, onde provavelmente a maior semelhança seja, justamente, o facto de que o quadro é que *é* o lugar da obra, isto é, para além do quadro *nada* existe, sair do quadro é abandonar o cinema. Se o fora de campo pode se constituir, e se constitui - como todo o restante do que é cinema -, a partir do quadro, ele nunca, porém, se constitui para além do quadro. O que existe para além do quadro do cinema é a escuridão da sala de projecções e só, para além do quadro do cinema existe aquilo que já não é cinema.

O quadro cinematográfico, entretanto, não possui a mesma materialidade da moldura, ele parece ser mais maleável por ser, como já dissemos, uma contraposição entre luz e escuridão, não existe uma linha marcada ou concreta que define sua dimensão ou estrutura. Será por este factor que Bazin irá contrapor o quadro da pintura (descrito como uma moldura com características centrípeta), ao quadro do cinema (uma janela centrífuga). Mas o quadro do cinema acaba por cumprir estas duas funções – ao emoldurar uma janela -, ele *é* o lugar da obra, assim como na pintura e portanto, remete a si mesmo, possui a característica de moldura. Entretanto, ao remeter-se a si

⁵³ “O ecrã é limitado pelo seu perímetro e pela sua superfície. Para além dos seus limites, o mundo do cinema não existe.” LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978. P. 141.

próprio e fazer com que o cinema ocorra em seu interior, ele acaba por permitir o aparecimento, ou desenvolvimento, de todas as características que a imagem cinematográfica possui, sendo o fora de campo uma delas. O que é vital ressaltar é que o fora de campo ocorre em um outro tempo, em um outro lugar, que não se situará jamais para além do quadro cinematográfico em si, insistimos que ao redor deste quadro só há a continuidade da sala de projecção.

De qualquer maneira, o cinema, por suas duas características principais, o movimento e, especialmente, o tempo, acaba por se configurar na arte que melhor favoreceu a existência de um fora de campo. É claro que a pintura tentou sugerir a existência de algo para além da própria imagem, sendo a própria ideia de perspectiva de Alberti, sobre a qual já falamos, de abrir “uma janela para o mundo”, uma tentativa de, ao menos, insinuar a existência de algo além da própria imagem. Então, já a partir dos artistas renascentistas, podemos encontrar tentativas de romper o quadro pictórico e, se passarmos aos modernos, certamente encontraremos um volume ainda maior de empreitadas neste sentido. Se falamos da importância do centramento da pintura do *quattrocento*, podemos destacar agora a forma como a pintura moderna pôde deslocar as figuras para as bordas do quadro, chegando inclusive a partir imagens e deixar figuras incompletas, insinuando um espaço para além daquele demarcado pelo quadro, onde é passível projectar a imagem, fazendo esta projecção – ainda que invisível – sólida.

Curiosamente, sobre esta tentativa da pintura de insinuar um fora de campo, encontramos em Lotman e Foucault⁵⁴, entre vários outros estudiosos, textos baseados em uma mesma obra, *As meninas* do pintor andaluz Diego Velásquez. Neste quadro, que pretende um grande efeito de realismo, vemos meninas vestidas à maneira da corte, que ocupam o centro da tela e são cercadas por um grupo de cortesãos e cães. Em uma das laterais do quadro, podemos ver um artista a pintar uma tela - este artista seria o próprio Velásquez - que nos olha, olhando assim, para algo que estaria exactamente onde nós, espectadores, estamos. No fundo perspectivado da imagem, visualizamos um aglomerado de quadros e um espelho que devolve aquilo que está oculto: a imagem que Velásquez estaria a pintar na tela e que é, justamente, aquilo para o que o pintor está olhando, o fora de campo. Lotman afirma que esta audácia de Velásquez aniquila o

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

espaço bidimensional do quadro, na medida em que troca constantemente os papéis de sujeito e objecto ao criar um quadro dentro do quadro. Já para Foucault, este quadro cria um efeito de ficção, que permitiria às imagens dentro desta imagem desempenhar seus papéis, o que, em nosso entender, pode sugerir, inclusive, uma continuidade do espaço do próprio quadro, um fora de campo, na medida em que o pintor assume o papel de pintar algo que está para além da imagem.

Entretanto, podemos constatar, novamente, que aquilo que a pintura sugere, e pode sugerir de maneira magnífica; o cinema concretiza, e concretiza no tempo, através do movimento. Constantemente algo, as vezes tudo, é modificado na imagem cinematográfica. Mudanças nos ângulos dos enquadramentos, entradas e saídas que ocorrem no espaço da imagem, sons que vêm de lugares que não podemos atingir. Todos estes factores podem facilitar o estabelecimento do fora de campo. Quando nos perguntamos ou imaginamos para onde algo ou alguém vai quando sai da imagem, estabelecemos uma ideia de fora de campo. Mas para que estas indagações sejam feitas é preciso existir movimento, é necessário que um tempo decorra. Como já dissemos, tempo é o que o cinema é.

É nesse sentido que dissemos que o fora de campo precisa muito mais do cinema, do que o cinema precisa dele. O cinema oferece tempo, tempo que pode servir como um grande auxílio para o estabelecimento do fora de campo. E será também, a partir do cinema, que poderemos melhor compreender este fora de campo. O cinema irá oferecer duas espécies de configurações ao fora de campo⁵⁵. A primeira, na qual ele é uma simples continuação do campo, algo que acaba, quase sempre, por confirmar ou reiterar a ideia que fazemos do campo. A segunda, muito mais complexa, pode considerar o fora de campo como todo o universo, o que pode não somente reiterar o campo, mas também negá-lo, enfraquecê-lo ou, ainda, transformá-lo.

O tipo mais clássico de fora de campo baseia-se na ideia de “todo” da imagem cinematográfica, ou seja, se podemos considerar que o momento criador do fora de campo foi exactamente aquele no qual a imagem cinematográfica foi incrustada no quadro, somente podemos considerá-lo como tal pelo facto de que o dimensionamento

⁵⁵ Ver *Pintura e cinema* in: BAZIN, André. *O que é Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992. E DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. P. 30.

da imagem dentro dos limites do quadro leva, necessariamente, a uma transformação da realidade em realidade parcial, a uma conversão do todo contínuo em excerto (que deve valer-se enquanto todo fílmico). Assim, se a imagem cinematográfica necessariamente é um fragmento, ela é um fragmento de algo e somos impelidos a acreditar que, se pudéssemos alargar os limites maleáveis do ecrã, as partes ocultadas se derramariam perante nossos olhos, ou seja, acreditamos em um fora de campo visual. Acreditamos na *parte* por termos fé que trata-se de uma parte do *todo*.

E os filmes reiteram essa crença, ao fazer o movimento dentro do quadro referir a algo que não está ali; ao nos mostrar, vezes sem fim, personagens que olham para algo ou falam com alguém que encontra-se fora da imagem, e nós, espectadores, não reivindicamos o direito de ver o ouvinte para somente depois acreditar na existência dele. Muito pelo contrário, não somente cremos que está ali alguém, como nos pomos a criar uma imagem mental para o interlocutor. Nossa crença na continuidade visual do quadro é tão grande que assumimos o ofício de completá-los.

E se o cinema (com seu movimento, regido pelo tempo) auxiliou a construção (ou consciência) do fora de campo, este, por sua vez, poderá auxiliar na construção independente da imagem sonora, especialmente em filmes como os do cinema clássico, nos quais esta imagem ainda estará muito dependente da imagem visual. Além de insinuações que podem existir na imagem visual (como uma personagem olhando para algo que não vemos) a grande força motriz que, no cinema, reforçará a existência de um fora de campo estará no som. O som povoará o fora de campo e, quando tiver sua origem no fora de campo, a imagem sonora acabará por se desvincular, ao menos por um momento, da imagem visual. Mesmo que o som nascido no fora de campo faça sentido, combine ou corresponda (seja, portanto, narrativamente redundante) ao que vemos na imagem visual, ele não está nela e, por esta razão, conseguirá obter, ainda que pouca, alguma espécie de autonomia.

E será justamente neste momento que poderemos encontrar pela primeira vez algum centro de acção para além da imagem. O som, ao povoar o fora de campo, acaba por chamar nossa atenção para aquilo que se encontra para além da imagem. Uma voz sem imagem correlata, por exemplo, descentra nossa atenção, nos faz – baseados em um sentido algo coadjuvante, a audição - primeiramente, buscar uma fonte do som,

dentro da imagem; e, posteriormente, colocar suas emanções em lugar de atenção, dedicar à imagem sonora a mesma atenção que dedicamos à visual, já que ali podem encontrar-se centros de acção que, se não apreendidos prejudicariam a apreciação da obra.

Mas este não será o único momento em que podemos pensar em centros de acção no fora de campo. Podemos retirar, de tudo aquilo que debatemos até agora, ao menos mais uma grande espécie de centro de acção encontrada no fora de campo.

Se se dá a entender ao espectador que ele vê só o que se mostra através da lente da câmara de filmagem, que é uma visão limitada da cena, então o espectador pode imaginar o resto, o que está além do alcance dos seus olhos. (...) O espectador tem sempre a curiosidade de imaginar o que é que há para além do campo de visão: está acostumado a fazer isso continuamente na vida diária. Mas quando as pessoas entram numa sala de cinema, por hábito deixam de ser curiosas e imaginativas e aceitam simplesmente o que lhes é dado. É isso que estou a tentar mudar. Acredito que o sonoro pode assumir o papel do que não é visível. Não é preciso dizer tudo ao espectador. (...) Não deixo espaços em branco só para que as pessoas tenham algo a completar. Deixo-os em branco para que as pessoas possam preenchê-los de acordo com o que pensam e querem.⁵⁶

Falamos, há pouco, da existência de um fora de campo que pode ir muito além da mera continuação espacial do campo. Falamos também, no capítulo anterior, que os centros de acção temporais podem nos conduzir para algo que vai muito além das imagens visuais ou sonoras que vemos no filme. Estas duas ideias irão finalmente se unir. Este outro modelo de centros de acção que podem estar no fora de campo deverão ser centros de acção que nos conduzem para um outro tempo, que são de um carácter muito mais subjectivo e que, por isso mesmo, podem nos levar a ideias que ultrapassam a simples continuação do plano. Se Noel Burch, em *Práxis do cinema*⁵⁷, fala de um fora de campo “concreto”, se refere aquele modelo no qual o fora de campo seria a continuação do campo, um fora de campo que depende, como o próprio cinema

⁵⁶ Relato de Kiarostami. CERANTOLA, Neva; FINA, Simona (orgs.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2004. P.19-20.

⁵⁷ BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1992.

clássico, da lógica e da continuidade. Mas, quando Burch discorre sobre o fora de campo “imaginário”, este sim, pode dizer respeito a justamente o que iremos tratar agora e que representará a ocorrência de centros de acção temporais, que podem nos conduzir à fora de campos que podem ser o universo.

A partir do momento em que conseguimos apreender a existência de centros de acção temporais, que acabam por remeter ao subjectivo, ou imaginário (para usar o termo de Burch) e, portanto, são exteriores às imagens visuais e/ou sonoras do filme, apreendemos este subjectivo como, obrigatoriamente, algo que ultrapassa as imagens de um filme, portanto, um fora de campo que, agora, não tem limites. Podemos ter, como vimos, centros de acção que nos levam a subjectivar ideias, como a representação, o cinema, o real ou o falso, entre muitos outros exemplos possíveis. Se estes centros de acção nos conduzem a algo, este algo será então um fora de campo que é a representação, a um fora de campo que é o cinema, a um fora de campo que é o real ou o falso, um fora de campo que é a guerra, entre tantos outros que jamais poderão ser condensados a fim de criar o exemplo final. Se o limite deste modelo de fora de campo é o universo, o limite para a abrangência, possibilidade ou modelos desta espécie de centros de acção também será. Se, um dia, conseguirmos saber se, de facto, o universo é finito ou infinito, poderemos pensar se conseguiremos ou não listar todas as espécies de centros de acção do tempo, até lá, abrimos mão desta tarefa afinal, se o tempo ocorre no cinema, também ocorre em nós e, como dissemos, criamos aqui apenas modelos que podem nos auxiliar na identificação dos centros de acção, mas em momento algum pensamos esgotá-los.

Podemos visualizar esta ideia como um exemplo máximo da característica centrífuga do quadro cinematográfico, se a imagem visual emana para além da moldura, tornando os limites permeáveis e penetráveis; também as ideias geradas por estes quadros são permeáveis, extravasam o fora de campo que podemos esboçar, ultrapassam o fora de campo que podemos compor em visual ou sonoro e retornam ao mundo dos Homens. Se o cinema fragmenta o mundo e o decompõe em imagem e som é para depois devolvê-lo, imerso em pensamentos e impressões, ao fora de campo que é o mundo.

5. O Centro de Afeição

A este segundo elemento que vem perturbar o studium eu chamaria, portanto, punctum; porque punctum é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).

Roland Barthes ⁵⁸

A vida é feita de acasos. A arte pode ser feita de acasos, mas, em última instância, o objecto artístico é um produto sobre o qual seu autor, neste caso o realizador, ao final do processo, tem consciência.

Mas, se a vida é feita de acasos, qual é o espaço para o acaso no cinema? Exactamente o mesmo que encontramos em toda as artes, isto é, os acasos podem permear todo o processo de construção de um filme. Um acaso pode, inclusive, ser a razão para que um filme seja feito.

Se pensarmos em um realizador que teve por motivo fundador para a feitura de um filme o facto de ele ter lido, na secção de crónicas de um jornal, um texto que contava a história de um indivíduo que era acusado de tentar se passar por um realizador. E no texto havia um excerto de uma entrevista com o acusado, no qual ele declarava que “doravante sou um pedaço de carne de um animal que não tem cabeça e podem fazer de mim o que quiserem”. E este realizador, que encontrava-se envolvido em outro projecto, adormeceu e acordou com aquelas palavras impregnadas na memória. Ele foi, de alguma forma, arrebatado por uma espécie de efeito de atracção que aquele texto e, precisamente, aquela frase, emanavam e foi, impelido a negociar

⁵⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006. P.35.

com seus produtores a total alteração de projectos – ele, por um acaso, passara de um filme sobre crianças para um universo de farsa e obsessão.

Além de todo este “acaso” de ele ter encontrado certo dia aquela notícia (e não ter simplesmente passado os olhos para a próxima), mais um grande “acaso” reverberou nesta obra: quando o filme foi exibido no Festival de Mônaco, o operador confundiu as bobinas, invertendo assim a ordem de projecção do filme. Nosso realizador tentou ir até a cabina de projecções para corrigir o erro, mas já era tarde demais. O “acaso” já havia acontecido e aquilo que começou como um erro do operador, acabou por agradar nosso realizador que, por fim, optou por estar ordem imposta por um erro, um “acaso”.

O realizador que protagonizou esta verdadeira anedota fantástica foi um senhor chamado Abbas Kiarostami e o filme em causa é *Close-up*, filme este que o próprio Kiarostami já afirmou ser seu preferido.

O acaso permeou esta obra, muitas coisas poderiam ter ocorrido em todo o desenrolar desta história – Kiarostami poderia não ter lido a notícia; a notícia poderia não o ter impressionado; o produtor poderia ter negado seu pedido de mudança tão radical no projecto (e assim teríamos um filme chamado *Dinheiro no Bolso*, com crianças em uma escola); o operador poderia ter projectado as bobinas na ordem correcta (e assim a cadência narrativa seria consideravelmente distinta); de todas as formas, se qualquer uma dessas coisas tivesse ocorrido, ou melhor, se alguns desses acasos não tivessem ocorrido, o produto final certamente seria diferente. Poderia ser um “outro” *Close-up* ou este filme poderia nem existir. Kiarostami poderia ter seguido sua ideia original (ou ser obrigado pelos produtores) e ter lançado em 1990 *Dinheiro no Bolso*, que acabou por nunca existir, foi derrotado pelos acasos.

O que quisemos dizer com este relato, que é quase uma anedota, é que sim, algumas coisas escapam às vontades dos realizadores e que muitos factores *podem* escapar. O que chamamos de acaso pode estar presente em muitas das etapas que compõe um filme. O realizador pode não ser o senhor de tudo. Quando falamos sobre o centro de acção, afirmamos e reiteramos que ele deveria ser um produto consciente

por parte do realizador, nos valem inclusive de uma frase de Rossellini: *Nunca se faz nada por acaso. Fazemos sempre aquilo que queremos. O acaso nunca intervém.*

Mas o que são estes exemplos acima senão acasos, senão situações que fogem do controle do realizador? E mesmo se pensarmos na obra de Rossellini, é sabido que *Roma Città Apperta* não segue uma estética puramente neo-realista por factores que fugiam ao controle de seu realizador, era simplesmente impossível, por exemplo, em uma Roma recentemente desocupada encontrar longos rolos de película. E, ao passo que a oferta de película naquele momento era restrita a pequenos rolos, não nos é permitido ver em *Roma* os famosos planos com duração estendida que tanto marcaram o neo-realismo. E o mesmo se aplica aos diversos actores amadores que Rossellini encontra pelo seu caminho, como o menino que rouba sapatos em *Paisà*, e que tão profundamente marcaram sua filmografia ou ainda a descoberta ocorrida enquanto Rossellini filmava *Viaggio in Italia*, em 1954, dos corpos petrificados de um casal que morrera durante a erupção do Vesúvio que assolou Pompéia, ou ainda uma carta de uma actriz de Hollywood, que se chamava Ingrid Bergman, se voluntariando para actuar em seus filmes.

É claro que Rossellini optou por incluir todos esses “acasos” em seus filmes, opção que poderia ter ignorado, ou poderia ainda ter seleccionado outros acasos no lugar destes. É claro que ele tinha consciência, por exemplo, de suas limitações técnicas ao rodar *Roma*, como também escolheu filmar uma cena com o casal descoberto nas escavações de Pompéia, como ainda aceitou trabalhar com Ingrid Bergman e com todos os actores amadores ou profissionais que lhe surgiram ao longo da carreira. Tudo isso é óbvio, como também é óbvio que assumamos que, com a ausência desses factores, cuja existência atribuímos aqui ao acaso, a obra ou uma obra de Rossellini provavelmente não seria o que é. Podemos entrar neste exercício imaginativo e, por exemplo, tentar imaginar a obra de Rossellini sem Ingrid Bergman.

No entanto, ela está lá. E poderíamos conjecturar milhares de “e se”, de “e se esses acasos não tivessem ocorrido”, podemos pensar, ao vermos um filme, o que é e o que não é por acaso, como seriam esses filmes sem os acasos, mas de nada adianta, Bergman continua lá, e na medida em que um filme faz perseverar, embalsama - se não ao infinito, até seu último visionamento – Bergman continuará lá, embalsamada pelo

tempo. Os filmes não mudam, o produto final é sempre o mesmo. O que pode ser um acaso para um realizador, não é para nós, espectadores, pois quando entramos em contacto com a obra, ela já vem em seu formato final, acabada, pronta. Não temos ideia de como foi o seu processo de produção, para nós ela parece ter sido sempre assim.

Mas, se o acaso cai sobre o realizador, cairá sobre ele também a responsabilidade de optar se este acaso fará parte ou não do filme. Neste sentido, quando vemos um filme, o realizador já fez todas as suas escolhas, em todas as várias partes do processo. Por isso afirmamos que os centros de acção deveriam ser conscientes por parte do realizador e também por isso afirmamos que o cinema é uma arte consciente. O processo de criar um filme é consciente. Este processo envolve selecções, escolhas do material que irá de facto fazer parte do filme e daquele que será descartado. Descartado no começo, quando se enquadra *uma* parte do espaço, condenando o restante ao fora do quadro e, portanto, fora do filme; ou descartado ao final do processo, no qual de rolos e mais rolos de material filmado, só uma parte (normalmente muito pequena) será escolhida e organizada de *uma* determinada forma, que gera *um* produto final, fruto do trabalho de um realizador e/ou sua equipa de produção.

Já que não tens que imitar, como os pintores, escultores, romancistas, a aparência das pessoas e dos objectos (as máquinas fazem-no por ti), a tua criação ou invenção fica-se pelos laços que apertas entre os diversos fragmentos de real capturados. Há também a escolha dos fragmentos. O teu faro decide.⁵⁹

É devido a todo este processo que já é nos dado (enquanto espectadores) que Gonzalo Anaya⁶⁰ irá afirmar que o espectador do cinema, ao entrar na sala de projecções deve estar “preparado para o acto”, o que seria, mais simplesmente, estar preparado para seguir os caminhos do filme e chegar, ao final) a *uma* resposta que já estava preestabelecida antes mesmo de o filme iniciar. Resposta que não foi criada pelo espectador, mas que é fruto deste trabalho do realizador e de sua equipa. Resposta, narrativa, ou pensamento ao quais somos conduzidos por através de “pontos” destacados, que já nomeamos como centros de acção. O filme em si, ainda de acordo

⁵⁹ BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000. P. 66.

⁶⁰ ANAYA, Gonzalo. *La Esencia del Cine: Teoría de las Estructuras*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008. P.79.

com Anaya, estabelece-se como uma informação unilateral, ser espectador de cinema não significa jogar com o filme. O que é vivido pelo espectador na sala de projecções não irá nunca modificar o filme em si, aquilo a que assistimos torna-se sujeito e nós, espectadores, seus objectos. Se não podemos alterar o filme, ele pode e age sobre nós, inclusive em nossos pensamentos subjectivos, como já demonstramos, através dos centros de acção do tempo.

A partir desta configuração unilateral, nos pusemos a pensar se pode existir, em algum momento do visionamento, um lugar para o puramente particular, que “escape” de alguma forma às intenções e ao trabalho do realizador. Dado que o filme é o que é, nada o altera e ele sempre nos é dado como este produto “finalizado”, pudemos perceber que, o *genuinamente* e individual, jamais poderá estar no filme, estará então, como aliás ocorre com as demais artes, no espectador. Por exemplo, quando pensamos no “verdadeiro” e no “falso” ao vermos *Close-up* de Kiarostami, nos é claro que este realizador, de alguma forma, nos levou a pensar nestes assuntos, mas os conceitos de verdadeiro e de falso variam de sujeito para sujeito, e é neste campo que Kiarostami não pode entrar. Será por este factor que algumas pessoas ficam muito mais sensibilizadas em relação a Sabzian, o protagonista e “falsário” de *Close-up*, que outras. Se Kiarostami nos encaminha para algum lugar, quem constrói este caminho somos nós e é por este factor que, em última instância, o julgamento é nosso. É por este factor que ocorre em todas as artes, que algumas pessoas irão gostar de obras que não nos agradam; por nossa vez, iremos gostar de obras que podem não agradar a outras pessoas. O material em si é sempre o mesmo e sempre nos chega pronto. O que muda, então, somos nós, os espectadores.

Em um momento deste trabalho utilizamos a seguinte frase “no cinema o *studium* é o centro de acção.” Se utilizamos a ideia de *studium* de Barthes, vamos agora, novamente através de Barthes, chegar até o outro lado, ir para aquilo que escapa ao autor e, portanto, se antagoniza ao *studium*, o *punctum*.

Podemos pensar, em fotografia, que o fotógrafo ao tirar a foto escolheu *toda* a imagem, seleccionou-a, focalizou-a e, provavelmente, foi o seu primeiro espectador. Mesmo assim, um outro espectador qualquer pode ter sua atenção desviada para pontos específicos da imagem, pontos que para o fotógrafo podem são ser tão importantes

assim, podem não configurar o seu *studium*. Utilizar a fotografia aqui é muito válido por seu processo de selecção ser tão parecido com o do cinema. É o fotógrafo quem estabelece a imagem, quem determina, como um realizador, o que estará dentro e fora desta imagem, bem como, aquilo que será seu centro e periferia. Mas ele não pode estabelecer totalmente, mesmo destacando uma parte específica da imagem, como a iremos olhar. Muitos espectadores poderão atentar-se para o *studium*, para aquilo que é destacado propositadamente. Mas outros, talvez uma minoria, se relacionarão de maneira diversa com a fotografia, poderão ser atraídos, por factores de identificação ou relações íntimas a cada sujeito, para partes da imagem que se encontram em sua periferia e que chamaram a atenção do espectador através destes mecanismos extremamente individuais. Serão, portanto, muito particulares e, conseqüentemente, irão variar de espectador para espectador. A este ponto, que possui algum significado e, por isso mesmo, se destaca para um espectador, Barthes dá o nome de *punctum*.

Voltando novamente ao momento em que definimos o que é o centro de acção, dissemos que em uma sala de projecções podemos ouvir espectadores trocando frases do tipo: - O que foi que aconteceu?; ou - Me perdi. De alguma forma, podemos notar, através de nossa vivencia, ou por observar os que nos cercam, que a nossa atenção pode ser desviada quando vemos um filme. Pode ser desviada, como é óbvio, por factores que estão para além do filme, mas pode ser também desviada por ele próprio, por algo que está no filme. Quando nos desviamos podemos perder alguns centros de acção, o que pode dificultar o nosso entendimento do filme. Mas nos distraímos simplesmente, algo desvia a nossa atenção, e o filme pode oferecer vários meios para que isso ocorra. Podemos ser atraídos por uma imagem ou por um som, o filme pode nos fazer lembrar de algo ou de alguém que têm alguma importância para nós, podemos fazer as mais diversas relações pessoais a partir do turbilhão de imagens, sons, texto, música, ou seja, de todas as partes que compõem um filme. E por espectadores diferentes terem a sua atenção “desviada” por factores diferentes em momentos diversos de um filme, entramos em um meio de relações extremamente particulares, que variam de sujeito para sujeito. Estes pontos que significam para um espectador, que desviam, por motivos individuais e afectivos, a atenção do espectador para eles, que podem estar na periferia da imagem, fazer parte do cenário, ser um figurante, uma música que ouvimos ao longe, que não têm portanto destaque no filme, não são os

centros de acção estabelecidos pelo realizador, escolhemos nomear como centro de afeição.

Os centros de afeição são o *punctum* de um filme. E, como pudemos explorar, eles possuem algumas das características do *punctum* de Barthes, podem ser qualquer coisa dentro da obra, mas que tenha algum significado importante para *um* espectador, por isso são extremamente particulares. Por ser particular e por atrair para si a atenção de um sujeito através de relações íntimas ou de afecto, por não possuir significado algum para os demais espectadores, enfim, por existir no campo do sensível é que escolhemos este nome de centro de afeição, em contraposição aos centros que possuem alguma força motriz dentro das obras e que pretendem “ocorrer” de maneira geral, os centros de acção.

O *punctum* do cinema, por existir somente no campo do particular, escapa às intenções do realizador. Ele não tem como prever que algum ponto do filme que ele constrói, ponto que ele pode não destacar, possa criar alguma relação de afecto para um determinado sujeito que ele, realizador, não conhece; ao passo que este mesmo ponto “funciona” do modo que este realizador previu (como um componente da periferia do cenário, por exemplo) para os demais espectadores. Portanto, o que é um centro de afeição para *um* espectador, para o realizador poderá se configurar, no máximo como uma distração (dissemos “no máximo” unicamente para o caso em que o realizador fique sabendo que algo de seu filme, que ele não pretendeu destacar, chamou a atenção de alguém, pois em todos os outros casos o que é um centro de afeição para um, para o realizador é um mero componente de seu filme), pois poderia fazer com que nos perdêssemos na obra. O realizador ao destacar os centros de acção, o faz porque precisa, para que compreendamos a obra da maneira exacta que ele preestabeleceu, que estejamos atentos a determinados pontos ou factores do filme e, assim, um centro de afeição pode nos desviar para uma subjectividade que não é dele, que não é do realizador.

Assim como o centro de acção, o centro de afeição parte também do reconhecimento do filme, Gombrich⁶¹ apresenta duas formas principais de

⁶¹ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão : Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Madrid: Debate, 2003.

relacionamento do espectador com as imagens: o reconhecimento e a rememoração. Utilizaremos aqui a forma de reconhecimento, que parte de um processo de reconhecer e se baseia na memória, que é algo individual, particular e intransferível. Cada indivíduo possui a sua memória e esta é construída a partir de estruturas não somente lógicas, mas também, ou especialmente, afectivas. Quando falamos de centro de afeição, estamos estabelecendo um ponto de relacionamento do espectador com o filme, que nasce justamente desse pressuposto: baseados na memória, os espectadores criam pontos de reconhecimento afectivos.

Ao identificarmos um centro de afeição somos levados a uma cadeia que se inicia em algo que o filme sugere e este algo – que, diferentemente do *punctum* de Barthes, dado à gama de componentes de um filme, não precisa ser necessariamente uma imagem visual e pode constituir-se em um ruído, uma voz, um texto, uma música – serve como gatilho desta cadeia de reconhecimentos que, como afirma Gombrich, parte da memória, método que, aliás, nos permite assimilar todas as coisas que vemos. Só que, neste caso, por tratar-se de uma memória de cunho afectivo, o que ocorre é que somos levados para o campo da memória e ficamos ali. Enquanto o processo de um filme implica que reconheçamos, por exemplo, os centros de acção, através da memória e, posteriormente, regressemos ao filme para que novos reconhecimentos possam ocorrer, até o final do visionamento do filme, onde podemos criar um novo objecto memorizado que é o todo fílmico e somente assim possamos afirmar que já vimos determinado filme.

O Tempo corre aqui de maneira dupla, primeiramente temos o tempo de apreciação do filme, sobre o qual já discorremos, que nos permite contactar com o centro de afeição somente por um período pré-determinado. Aliás, este será mais um importante diferencial entre o centro de afeição e o *punctum*: o que determina o tempo que levaremos para apreciar uma fotografia, em última instância, somos nós próprios; enquanto o tempo do cinema age sobre os centros de afeição, como age também sobre tudo aquilo que é cinema e assim, o centro de afeição de um determinado espectador, surge já com uma duração prevista, em algum momento ele irá acabar. Pois, se o espectador imergir em um centro de afeição – provocado pelo reconhecimento de determinada componente de um filme – e não voltar a depositar sua atenção no filme, no exacto momento que este impõe, o acompanhamento dos centros de acção pode

ficar severamente comprometido, o tempo cinematográfico não permite ao espectador mergulhar livremente em seu subjectivo e apreciar as memórias removidas pela emanção fílmica.

Além deste tempo “imposto”, um outro invariavelmente surge, será o tempo em que estaremos “perdidos” pelos “tempos” de nossas memórias, é o tempo que já não faz parte do filme, mas que fará parte do *meu* filme, um filme que passará a ter um significado particular, diferente daquele que tem para os outros espectadores, afinal, o reconhecimento que *eu* experienciei neste filme partiu de *minhas* memórias sensíveis, coisas esparsas que *me* marcaram, mas que marcam também o filme, ao menos para *mim*. É aqui que o espectador vira sujeito e constrói o *seu* objecto. Certamente este será o objecto para somente *um* espectador, mas ainda assim, o objecto.

Este segundo tempo não é vivido dentro do campo fílmico, como afirmamos, o centro de afeição é um gatilho (assim como os centros de acção temporais), é o fogo que colocamos em um pavio, mas cuja explosão ocorre em um outro “local”, este local é a memória, um campo aberto do vivido, não do visível e, portanto, um fora de campo.

Se compararmos brevemente o centro de afeição ao centro de acção temporal, poderemos fazê-lo criando relações na medida em que ocorre uma espécie de reconhecimento no fora de campo. As semelhanças terminam por aqui, pois se, em um centro de acção temporal o realizador nos “instiga” a algo, no centro de afeição o que determina este “algo” é a nossa memória, a nossa vivência. Além disso, enquanto o processo do centro de acção reafirma, invariavelmente, a condição de unilateralidade do cinema, indo sempre da obra para o espectador; o centro de afeição, por mais que esteja presente (visível, enraizado, despoletado?) na obra, permite que o espectador assuma algum poder de agente e construa e preencha com seus significados aquela obra, ainda que esta nova obra, feita também pelo espectador, somente exista para ele. Mesmo que seja a obra de um só espectador – novo realizador. Agora, parte da obra faz parte do espectador.

Falamos no início deste capítulo sobre os acasos que fazem parte do cinema. Agora cabe ressaltar que, ainda que estes acasos escapem de alguma forma das

intenções do realizador, normalmente eles não serão centros de afeição. Isto porque, como já dissemos, para nós, os espectadores, ao assistirmos o filme, o “produto final” já nos é dado. Só podemos presumir o que é e o que não é acaso, o que faz com que seja mais sensato presumir que, dado todo o tempo e todas as etapas de produção que compõem um filme, no momento em que nós o vemos, como diria Rossellini, nada mais é acaso. Seria como conjecturar agora, cinco séculos depois, se Leonardo da Vinci não teria se enganado nas cores ao pintar a vestimenta de *La Gioconda*. Agora já não importa, nem pode importar, para nós espectadores, a obra é assim. Mas não negamos que alguns desses acasos possam ser um centro de afeição e, provavelmente, muitos o são, mas para seus realizadores, cujas memórias pessoais estão repletas de informações que geram relações que podem ser sensíveis ao visualizar a concretização não somente destes acasos, como de várias outras componentes de seus filmes que constituem marcos da *sua* história.

Ao visionarmos o filme *Onde jaz o teu sorriso* (2001) do realizador português Pedro Costa, encontramos uma obra sobre o “fazer cinema”. Esta obra nos apresenta Danièle Huillet e Jean-Marie Straub em meio a um processo de montagem de um filme. Em uma determinada altura, Huillet se demonstra extremamente incomodada com uma palmeira presente no campo da imagem em que ela estava trabalhando, ela chega a dizer, inclusive que mesmo sem ver a tal palmeira ela ainda estava lá. Pois bem, talvez Huillet tenha se incomodado tanto com a palmeira por ter um certo receio de que esta palmeira pudesse desviar a atenção do espectador. Ou talvez a palmeira a incomodasse tanto por ter desviado a sua atenção, por se configurar para Huillet, ao passo que Straub parecia não se importar muito com o assunto, como um centro de afeição. Mas isso é somente uma conjectura, e não poderia deixar de ser, afinal, quando tratamos de centros de afeição estamos lidando com um universo muito íntimo e, ao passo que já não podemos mais perguntar a Huillet o porque dela se incomodar tanto com aquela palmeira, jamais poderemos ter certeza.

Se o centro de acção podia ser algo mais concreto (como uma imagem visual) ou mais abstracto (como um falso *raccord*), se ele podia servir para prender a nossa atenção em determinada parte do quadro cinematográfico, ou fazer com que *um* determinado tipo de pensamento surgisse em nós, o centro de afeição poderá cumprir todas a estas funções. Ele pode partir de coisas muito concretas – como *uma* fotografia que eu vejo

em uma parede cheia de fotografias ao fundo da imagem - até chegar ao abstracto – essa fotografia pode me lembrar a *minha* mãe. Posso ficar preso, olhando para a parte do quadro onde está a fotografia, e posso ser levado a uma série de lembranças *minhas*, da *minha* vida com a *minha* mãe, e tudo aquilo que ela representa para *mim*.

Este é o campo dos centros de afeição, o ego, o pessoal e, por isso mesmo, intransferível. Só podemos identificar de facto, o que é um centro de afeição em nós próprios. Em relação aos outros, nunca poderemos invadir aquilo que lhes é íntimo, podemos, é claro, aceitar relatos, mas, ao passo que nunca nos será possível verificar plenamente a autenticidade destes relatos, só nos restam as conjecturas dos outros, ou a certeza do *eu*.

Considerações Finais

O trabalho que foi desenvolvido aqui partiu de uma primeira análise sobre o quadro do cinema e do enquadramento cinematográfico. Neste sentido, buscamos, primeiramente, comparar o cinema com outras artes visuais - a fotografia e a pintura – para, posteriormente, discutirmos sobre as especificidades do que é cinema, do que é *ver* cinema. Vimos que o quadro do cinema possui algumas semelhanças em relação aos quadros pictóricos e fotográficos, mas possui também uma diferença original: por ter como premissa a contraposição entre luz e escuridão, a delimitação dos bordos do quadro cinematográficos são potencialmente mais flexíveis, é um espectro flutuando, feito de luz que não possui, obviamente, a materialidade definitiva dos quadros da pintura ou da fotografia. Esta maleabilidade interfere drasticamente no modo como o espectador compreende este quadro.

Seguindo esta linha sobre a relação do espectador com as artes, a fim de elencar o específico cinematográfico, trouxemos para a ribalta o teatro, arte na qual, verificamos que a maior parte da acção, do poder de motor, recai sobre o actor. O que dá ao espectador de teatro a obrigação de seguir os passos humanos, as palavras humanas; enquanto o espectador de cinema recebe diferentes motores: corpos humanos e objectos podem ser apresentados e, portanto, vistos, como portadores de igual relevância.

E depois de diferenciada “qualidade” da imagem cinematográfica fez-se necessário tratar do compasso que mais fortemente o difere das outras artes visuais, o tempo que, ao se desenrolar, gera movimento. Para esclarecer a potência do movimento voltamos à pintura para estabelecer que ela, assim como a fotografia, quando tenta criar nichos mais estreitos de interpretação, recai inevitavelmente na problemática do intervalo. Assim, quando se cria uma sequência de imagens estáticas, por mais encadeadas que elas possam ser, sempre surgirá um intervalo entre essas imagens, um lugar do que *não* é obra, pelo qual, invariavelmente o espectador passará.

Tudo isso para pensarmos como, no cinema, em uma arte cujas imagens contidas no quadro podem se modificar constantemente, cujas componentes da obra são de tipos muito diferenciados e que geram referenciais que estão em rápida

transformação, pode-se construir estruturas que chamam para si a atenção dos espectadores, condicionam a apreciação com o intuito de cumprir seu objectivo: de, ao final do filme, fazer com que o espectador saia da sala com uma ideia global da obra, ideia exterior ao espectador.

Aos mecanismos que atribuímos esta função de atrair, propositadamente, a atenção do espectador, demos o nome de centros de acção. O centro de acção possui, para nós, duas características básicas, ser algo consciente ressaltado propositadamente no filme pelo realizador ou por algum membro da equipa de produção; e conduzir o espectador a algo. Este algo pode variar desde, simplesmente, a narrativa do filme, fazer com que o espectador entenda a história que o realizador quis contar, da maneira como ele o fez; até ser uma ideia ou um pensamento aos quais o realizador quis direccionar seus espectadores. Dividimos então os centros de acção em dois grandes grupos, os da imagem: centros de acção sonoros e visuais; e os centros de acção do tempo: reflexivo, temático, temporal e formal.

A diferença entre estes dois grupos está em seus locais de acção, os primeiros podem ser encontrados no quadro fílmico, são mais palpáveis, concretos, como imagens visuais e sonoras e são destacados a partir de técnicas do enquadramento e montagem, visando atrair nossa atenção para pontos determinados do quadro cinematográfico, nos encaminhando por através das imagens do cinema, para que, ao final, entendamos a história. O segundo grupo diz respeito a objectos mais abstractos que podem atravessar todo o filme ou mesmo a obra de seus realizadores, objectos que podem ou não ser vistos e ouvidos, ou que podem fazer parte da própria estética do filme, mas que acabam por sempre levar o espectador a um campo subjectivo, exterior ao filme, abrindo espaço para um tempo que já não é do filme, por isso o nome de centros de acção do tempo.

Tentamos ainda ressaltar como a atenção do espectador pode ser atraída para fora da imagem, para o fora de campo. Portanto, fomos buscar aquilo que, despoletado pelo filme se dá no espectador. E identificamos aqui o ponto intocável pelo realizador, o centro de afeição.

Centro de afeição, momento em que o espectador trás para si a obra e torna-se agente, ao menos na sua obra, quebra a unilateralidade do filme, faz isso em si e não na obra. O filme não se altera, mas muda para ele, para um espectador.

A ideia que permeou todo este trabalho foi o tempo. Foi um trabalho sobre o tempo. O tempo serviu para distanciar o cinema da pintura e da fotografia. O Tempo do cinema, que dita o ritmo da nossa apreciação e confere ao quadro cinematográfico um dinamismo que é seu foi responsável pela ideia de centro de acção. São os centros de acção temporais que criam uma espécie de tempo paralelo no espectador, assim como o centro de afeição, um tempo que o espectador “rouba” do cinema e trás para ele. Tempos, tempo é o que o cinema é.

Referências Bibliográficas

ANAYA, Gonzalo. *La Esencia del Cine: Teoria de las Estructuras*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008.

APRÀ, Adriano. *In Viaggio com Rossellini*. Alessandria: Falsopiano, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. Lisboa : Aster, 1960.

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

————— *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

————— *A Imagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

————— *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAZIN, André. *O que é Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma: Décadrages*. Paris: Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile, 1985.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. New York: Oxford University Press, 1987.

BURCH, Noël. *Praxis do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1992.

CABO, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CERANTOLA, Neva; FINA, Simona (orgs.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2004.

CORDEIRO, Edmundo. *Actos de Cinema: Crónica de um Espectador*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

————— *A Imagem-Tempo: Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papyrus, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

FRANCE, Claudine. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GOMBRICH, E. H. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon, 2000.

————— *Arte e Ilusão : Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Madrid: Debate, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

LOUNAS, Thierry; BURDEAU, Emmanuel; RANCIÈRE, Jacques; COSTA, João Bénard. *Onde Jaz o teu Sorriso? Diálogos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

MADEIRA, Maria João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, 2010.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

MUNSTERBERG, Hugo. *Film: a Psychological Study*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

OLIVEIRA, Luis Miguel; CERANTOLA, Neva (orgs.) *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, 2007.

- PASCOAL, Isabel (org.). *A Política dos Autores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do Interlúdio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINTO, Ivonete Medianeira. *Close-up – A Invenção do Real em Abbas Kiarostami*. São Paulo, 2007. Tese (Doutoramento em Estudos dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade São Paulo.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema. Volume I: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Senac, 2005.
- *Teoria Contemporânea do Cinema. Volume II: Documentário e Narrativa Ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des Images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec e Senac, 2005.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos: Escritos sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003.
- ZISCHLER, Hans. *Kafka va au Cinema*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.

Filmografia

LA Sortie des Usines Lumière (*A Saída dos Operários da Fábrica*). Realização: Louis Lumière. França, 1895. (1 min.)

REPAS de Bébé (*Bebé Come a sua Papa*). Realização: Louis Lumière. França, 1895. (1 min.)

NEUVILLE-SUR-SAÔNE: Débarquement du congrès des photographes à Lyon (*O desembarque dos fotógrafos no Congresso de Neuville-sur-Saone*). Realização: Louis Lumière. França, 1895. (1 min.)

L'ARRIVÉE d'un train à La Ciotat (*A Chegada de um Comboio à Estação de La Ciotat*). Realização: Louis Lumière e Auguste Lumière. França, 1896. (1 min.)

CASABLANCA. Realização: Michael Curtiz. Produção: Hal B. Wallis e Jack L. Warner. Argumento: Julius Epstein, Philip Epstein e Howard Koch. Estados Unidos, 1942. (102 min.)

OSSESSIONE (*Obsessão*). Realização: Luchino Visconti. Produção: Libero Solaroli. Argumento: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis e Gianni Puccini. Itália, 1943. (140 min.)

ROMA, Città Aperta (*Roma, Cidade Aberta*). Realização: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Amato, Ferruccio De Martino, Rod Geiger e Roberto Rossellini. Argumento: Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Federico Fellini e Roberto Rossellini. Itália, 1945. (100 min.)

PAISÀ (*Libertação*). Realização: Roberto Rossellini. Produção: Rod Geiger, Roberto Rossellini e Mario Conti. Argumento: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Klaus Mann, Marcello Pagliero, Alfred Hayes, Vasco Pratolini e Rod Geiger. Itália, 1946. (125 min.)

GERMANIA Anno Zero (*Alemanha Ano Zero*). Realização: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Amato, Ferruccio De Martino, Rod Geiger e Roberto Rossellini.

Argumento: Roberto Rossellini, Max Kolpé, Sergio Amidei e Carlo Lizzani. Itália, 1948. (78 min.)

LADRI di biciclette (*Ladrões de bicicleta*). Realização: Vittorio De Sica. Produção: Giuseppe Amato e Vittorio De Sica. Argumento: Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Oreste Biancoli, Adolfo Franci e Gerardo Guerrieri. Itália, 1948. (93 min.)

ADAM's Rib (*A Costela de Adão*). Realização: George Cukor. Produção: Lawrence Weingarten. Argumento: Ruth Gordon e Garson Kanin. Estados Unidos, 1949. (101 min.)

VIAGGIO in Italia (*Viagem à Itália*). Realização: Roberto Rossellini. Produção: Adolfo Fossataro, Alfredo Guarini e Roberto Rossellini. Argumento: Vitaliano Brancati e Roberto Rossellini. Itália, 1954. (85 min.)

NUIT et Bruillard (*Noite e Nevoeiro*). Realização: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon e Philippe Lifchitz. Argumento: Jean Cayrol e Chris Marker. França, 1955. (32 min.)

À Bout de Souffle (*O Acossado*). Realização: Jean-Luc Godard. Argumento: François Truffaut e Jean-Luc Godard. França, 1959. (90 min.)

LA Dolce Vita (*A Doce Vida*). Realização: Federico Fellini. Produção: Giuseppe Amato, Franco Magli e Angelo Rizzoli. Argumento: Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli. Itália, 1960. (174 min.)

8 ½. Realização: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Argumento: Federico Fellini e Ennio Flaiano. Itália, 1963. (138 min.)

FILM. Realização: Alan Schneider. Argumento: Samuel Beckett. 1965. (22 min.)

MORTE a Venezia (*Morte em Veneza*). Realização: Luchino Visconti. Produção: Robert Gordon Edwards, Mario Gallo e Luchino Visconti. Argumento: Luchino Visconti e Nicola Badalucco. Itália, 1971. (130 min.)

MON Cas (*O Meu Caso*). Realização: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Argumento: Manoel de Oliveira. França, 1986. (92 min.)

NAMAY-E Nazdik (*Close-up*). Realização: Abbas Kiarostami. Produção: Ali Reza Zarrin. Argumento: Abbas Kiarostami. Irão, 1990. (90 min.)

VA Zendegi Edame Darad (*E a Vida Continua*). Realização: Abbas Kiarostami. Produção: Ali Reza Zarrin. Argumento: Abbas Kiarostami. Irão, 1992. (91 min.)

ZIR-E Derakhtant-e (*Através das Oliveiras*). Realização: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami. Argumento: Abbas Kiarostami. Irão, 1994. (103 min.)

TAM-E Gghilas (*O Sabor da Cereja*). Realização: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami. Argumento: Abbas Kiarostami. Irão, 1997. (99 min.)

HISTORIE(S) du Cinéma (*História(s) do cinema*). Realização: Jean-Luc Godard. Argumento: Jean-Luc Godard. França, 1997-98.

OÙ Gît Votre Sourire Enfoui? (*Onde Jaz o teu Sorriso?*). Realização: Pedro Costa. Produção: Xavier Carniaux, Francisco Villa-Lobos, Thierry Garrel e Dana Hastier. Argumento: Pedro Costa. França/Portugal, 2001. (104 min.)