

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL - PUCRS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: PRÁTICAS CULTURAIS NAS MÍDIAS,
COMPORTAMENTOS E IMAGINÁRIOS DA SOCIEDADE DA COMUNICAÇÃO

GERMANO TEIXEIRA DE OLIVEIRA

POTÊNCIAS DO OLHAR EM CENA
Montagem e sensorialidade no cinema

Porto Alegre

2016

GERMANO TEIXEIRA DE OLIVEIRA

POTÊNCIAS DO OLHAR EM CENA
Montagem e sensorialidade no cinema

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul
- PUCRS

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

Porto Alegre

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48p Oliveira, Germano Teixeira de

Potências do olhar em cena : montagem e sensorialidade no cinema / Germano Teixeira de Oliveira – 2016.

113 fls.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / Faculdade de Comunicação Social / Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Porto Alegre, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

1. Comunicação Social. 2. Cinema. 3. Potências do olhar. 4. Montagem cinematográfica. I. Gerbase, Carlos. II. Título.

GERMANO TEIXEIRA DE OLIVEIRA

POTÊNCIAS DO OLHAR EM CENA
Montagem e sensorialidade no cinema

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul
- PUCRS

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira – UNISINOS

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Porto Alegre

2016

Para Suelcy e Saul, pela memória carinhosa que se faz presente.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao PPGCOM da PUCRS pelos horizontes ampliados, e à FAPERGS, pela bolsa concedida, fundamental para a dedicação à esse trabalho.

Ao orientador Carlos Gerbase, pela percepção da especificidade da pesquisa, em um olhar que permitiu com que se compartilhasse uma série de pressupostos oriundos da prática.

Às professoras Cristiane Freitas Gutfreind e Fatimarlei Lunardelli, por suas aulas inspiradoras em diferentes etapas de meu desenvolvimento prático e teórico, e pela participação na banca de qualificação, alertando para a possibilidade de novas perspectivas sobre o estudo intencionado. Agradeço também ao professor Fabrício Lopes da Silveira, e, novamente, à professora Cristiane Freitas, por proporcionarem uma banca de defesa estimulante, com importantes momentos de trocas em torno das particularidades do trabalho.

Aos amigos do grupo de estudos do Cinesofia, uma bonita união dedicada ao cinema dentro do programa em Comunicação, sempre aberta à troca e ao acompanhamento do trabalho de cada integrante.

Impossível deixar de agradecer à “família do cinema”, por compartilhar inquietações e sonhos, e por acreditar juntos em um cenário local cada vez mais diverso e representativo.

Agradeço também aos demais grandes amigos, por acompanhar parte da trajetória e estimular outros horizontes de reflexão – em especial ao André Araujo, por acertar em cheio ao me apresentar os estudos de Gumbrecht sobre a *presença*, e ao Bruno Polidoro, pela incrível sensibilidade nos comentários sobre este trabalho.

À Jessica, minha companheira, pelo carinho, compreensão e horas de conversas sobre o cinema e sobre a vida.

Finalmente, agradeço aos meus pais, Denise e Cláudio, pelo suporte e estímulo emocional necessários ao amadurecimento, e pelo apoio incondicional em cada caminho escolhido.

“El sueño de la razón produce monstruos”

Francisco de Goya

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é a aproximação de potências envolvidas no olhar filmado no cinema, buscando compreendê-las sob à luz da análise de seu aspecto de *presentificação* – a partir dos estudos do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht. O *ato de olhar* será analisado em sua capacidade de motivar a articulação das categorias de tempo e espaço, através do processo de montagem, em sequências selecionadas de filmes produzidos entre os anos 1994 e 2016, que exemplifiquem determinadas construções dessas categorias em cena. A escolha desse recorte se dá por uma decorrência natural de um maior número de encenações sensoriais por parte do cinema após o gradual esgotamento de uma tendência maneirista, ao final da década de 80.

Palavras-chave: Comunicação Social, Cinema, Olhar, Presença, Montagem

ABSTRACT

The goal of this research is to understand the potentialities involved in the shots of looks given by characters in films, trying to comprehend them under the light of the analysis of its *presentification* – a concept taken from the studies of the German theorist Hans Ulrich Gumbrecht. The *act of looking* will be analyzed in its potentiality of articulating the categories of time and space, by the editing process, on selected sequences of films produced between the years 1994 and 2016 that exemplify some of the constructions of these categories on the scene. This selection is given by a natural consequence of a higher amount of sensorial tendencies, which show up in cinema after the ending of mannerism as a predominant *mise en scène*, in the late 80s.

Key words: Social Communication, Cinema, Look, Presence, Editing

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>A ficção atrás da porta em Onde Jaz o Teu Sorriso</i>	47
Figura 2 – <i>Enquadramento em movimento constante, em Pacific e Tarnation</i>	48
Figura 3 – <i>Enquadramento restrito e personagem que pouco interage com o espaço fora de campo em Últimos Dias</i>	49
Figura 4 – <i>Utilizações da câmera enquanto aparelho, na constituição de um espaço fílmico em Olmo e a Gaivota, A Professora do Jardim de Infância e Taxi Teerã</i>	51
Figura 5 – <i>Presença de um olhar carregado em O Peso do Silêncio</i>	52
Figura 6 – <i>Plano/contraplano como um dos artifícios de linguagem do cinema que ainda perdura de forma semelhante</i>	53
Figura 7 – <i>Expressividade concentrada no olhar dos personagens, nos filmes de Straub-Huillet</i>	54
Figura 8 – <i>“Mesmo quando Ventura sai de quadro, é como se ainda estivesse ali”</i>	63
Figura 9 – <i>A composição dos rostos em Persona</i>	64
Figura 10 – <i>Olhares estendidos no tempo em Beira-mar</i>	69
Figura 11 – <i>O personagem lacrimeja, e canta uma canção, com o olhar fixo, durante longo tempo</i>	75
Figura 12 – <i>O olhar fixo e hipnótico do casal para fora do quadro, em Cães Errantes</i>	76
Figura 13 – <i>O homem em contato com a pintura subitamente revelada na parede</i>	77
Figura 14 – <i>O contato com o choro da personagem de Vive L’Amour</i>	78
Figura 15 – <i>O personagem de Denis Lavant acorda em Jornada ao Oeste</i>	79
Figura 16 – <i>Ventura encara a câmera enquanto declama sua carta em Juventude em Marcha</i>	80
Figura 17 – <i>Troca de olhares em direção à câmera em Todas as Noites</i>	81
Figura 18 – <i>Montagem de troca de olhares, em silêncio, intensificando a atmosfera do momento</i>	82
Figura 19 – <i>Tensionamento em (suposta) troca de olhares em A Assassina</i>	83
Figura 20 – <i>Situação construída a partir da troca de olhares em Entre a Inocência e o Crime</i>	84
Figura 21 – <i>O espaço intensificado pelo silêncio e a presença do pai em Café Lumiere</i>	86
Figura 22 – <i>Manifestantes movimentam-se no cenário de Maidan</i>	88
Figura 23 – <i>A presença dos manifestantes nos enquadramentos de Maidan</i>	88
Figura 24 – <i>Posicionamento rígido dos personagens nos filmes de Roy Anderson</i>	89
Figura 25 – <i>Coreografia de corpos em A Gatinha Esquisita</i>	91
Figura 26 – <i>Espaço explorado na movimentação das personagens</i>	91
Figura 27 – <i>Contraste criado na movimentação interrompida bruscamente</i>	92
Figura 28 – <i>O fantasma em Tio Boonme, que pode recordar suas vidas passadas</i>	94
Figura 29 – <i>Choque de cortes em Jornada ao Oeste</i>	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 PRESENÇA NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	20
1.1 Entre o sentido e a presença.....	21
1.1.1 Percepção no presente amplo.....	24
1.1.2 Apropriando-se de um conceito de presença.....	28
1.2 Encenando e pensando a presença no cinema.....	31
1.2.1 A <i>Mise en scène</i> na <i>Nouvelle Vague</i>	33
1.2.2 A estética do fluxo.....	37
2 O OLHAR EM CENA.....	43
2.1 Limites e forças do quadro (e do fora de quadro).....	45
2.2 Indícios do olhar: <i>raccord</i> e o rosto filmado.....	52
2.2.1 Potências no ato de olhar.....	55
2.3 Relações sensoriais na articulação da <i>mise en scène</i>.....	58
2.3.1 Atmosfera: <i>Stimmung</i> no Cinema.....	65
3 OLHAR E MONTAGEM.....	70
3.1 Olhar e tempo.....	73
3.1.1 Tempos do contato com olhares.....	74
3.1.1.1 Olhar para a câmera.....	79
3.1.2 Tempos nas trocas de olhares.....	81
3.2 Olhar e espaço.....	85
3.2.1 Espaço intensificado.....	85
3.2.2 Espaço construído.....	90
3.3 Corte no tempo e no espaço: relevância imposta.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103
FILMOGRAFIA DA PESQUISA.....	107

INTRODUÇÃO

Uma jovem garota que vive em um trailer, e que faz parte de um circo nômade. As cenas iniciais, apresentam um pouco de seu cotidiano: buscar água, à noite em meio aos cães, acordar e tomar café junto de seu pai, andar de carro junto do dono do circo que anuncia para a pequena comunidade os destaques da programação. Um garoto escuta uma música cigana em um rádio portátil, e ela dança em sua frente, sorrindo, e olhando para o céu. Em um momento posterior, ela prepara o café para seu pai, dentro do trailer. Segurando um copo com café, ela agora olha para fora, séria – a duração dessa última ação não possui cortes, e é mais longa do que vinha sendo construído até o momento. A garota respira profundamente, ainda olhando para a rua. Solta o ar e abaixa a cabeça.

No inverno, um jovem garoto viaja até uma casa de praia, no litoral do Rio Grande do Sul, junto de um amigo que não via há algum tempo. Através de poucas informações, sabe-se que o garoto deve pegar um documento para seu pai, na casa de seu avô falecido, em algum lugar dessa pequena praia – ainda que sua energia esteja concentrada muito mais na diversão da viagem em si, que terá junto de seu amigo. Juntos eles escutam música, bebem, fumam e riem. Após uma noite em que há algum estranhamento entre ambos, e a posterior reconciliação através de um jogo de videogame, o garoto recebe uma ligação de seu pai. Ele retorna cabisbaixo ao sofá onde o amigo está sentado, e diz que terá que ir até a casa de seu avô. O garoto senta em um local mais afastado e é visto através da janela de vidro do lado de fora, olhando fixamente para a rua, por um longo tempo, enquanto o som do vento vai ficando mais alto e a câmera aproxima-se lentamente de seu rosto.

Um homem de meia idade, na sala de um apartamento escuro, é visto sempre de costas, ou desfocado. Ele conversa com uma mulher, que está em frente a uma janela, fazendo um colar de contas. O ambiente é silencioso, e a voz dos personagens é muito presente. O homem fala sobre alguns objetos que eles possuem, e que estão perto deles, questionando a ela sobre a utilidade de cada um. Ao verificar a funcionalidade de um anjo – que não é enquadrado – há um pequeno silêncio. Há o corte para o homem, em primeiro plano, de frente, mas sem que se possa ver seus olhos, por conta da escuridão do local. A mulher responde que sempre ouviu dizer que um anjo é um mensageiro de Deus. O homem brinca que tem uma mensagem para Deus, e pega um anjo feito de barro. O barulho das mãos

do homem segurando o anjo, feito de um barro oco, é ouvido, e ele sussurra algo no “ouvido” do anjo. Agora a mulher é vista em primeiro plano, e ele ao fundo desfocado. Ela pergunta o que foi que ele disse ao anjo, e ele responde que contou que ela não o ama mais. A mulher para de fazer o colar, e olha séria para a janela a sua frente, enquanto o homem desfocado, acende um cigarro, levanta-se e sai de quadro.

Os três exemplos trazidos nos parágrafos anteriores, são descrições de filmes em que tive contato direto com o processo criativo, enquanto montador ou diretor – **Sempre Partir** (2014, Leonardo Remor), **Beira-Mar** (2015, Filipe Matzembacher e Marcio Reolon) e **Objetos** (2015, Germano de Oliveira), e que estão aqui porque, de certa forma, são uma parte importante da motivação inicial para essa pesquisa. Por mais que exista uma certa impossibilidade em se expressar a experiência desses trechos dos filmes a partir do relato, uma característica que sempre pareceu comum a eles é a expressividade através da representação do *ato de olhar* dos personagens. Além disso, há um aspecto de contato direto a partir da imagem, que intensifica nossa relação a ela, seja pelo ritmo, pelo envolvimento do som, pela expressividade da luz, o que parece um fator tão importante quanto a própria narratividade construída.

Tanto montando como dirigindo trabalhos audiovisuais, ainda sob a construção de um olhar, e percebendo a particularidade de cada filme finalizado, muitas vezes deparo-me com situações que fogem da resolução de “problemas” ligados a narratividade. Nesse processo, anterior ao momento em que se decide que o filme está de fato “pronto”, algumas soluções certamente aparecem de forma inesperada, através de articulações nos planos que parecem instintivamente possuir, ou reforçar em si, grande parte do sentimento de toda a obra. Uma espécie de experiência partilhada, onde construções de cenas impactam muito por um certo tensionamento que parte da própria força da imagem, apresentando-se sem que possamos expressar seu verdadeiro efeito senão pela própria experiência sensorial proporcionada pelo contato com ela.

Momentos de potência a partir da própria imagem, que, de formas diversas, são observados também em filmes de grande reconhecimento – provavelmente a partir de maneiras muito mais conscientes de sua potencialidade –, como no choro de uma mulher, ao final de **Vive L’amour** (1994, Tsai Ming-Liang), que, com uma duração de cerca de seis minutos, parece impactar-nos muito mais pelo próprio

contato com o crescimento da aflição interna da personagem representada, do que pelo acontecimento do choro em si; o mistério de **Fora de Satã** (2011, Bruno Dumont), que circunda um dos personagens principais, em planos que por um simples balançar de folhas, ou pela movimentação das águas de um lago, lhe colocam em contato com uma natureza da qual ele parece ter controle total; ou mesmo **No Quarto da Vanda** (2000, Pedro Costa), que mantém “sobras” após grandes falas e questionamentos dos personagens, deixando um tempo de contemplação ao rosto representado, que permanece olhando fixamente para um ponto específico. São apenas alguns exemplos de construções dentro dos planos, ou entre eles, que possuem a capacidade de potencializar a experiência do que é apresentado, demonstrando uma crença na força da própria imagem para a construção das cenas. Uma crença que parte de uma espécie de desejo de envolvimento mais através das luzes, cores e sons, por exemplo, do que a partir de um encadeamento lógico de ações.

Após a faculdade de Realização Audiovisual, cursada na UNISINOS entre 2008 e 2011, a partir dos primeiros festivais de cinema frequentados, entrei em contato com uma pluralidade de linguagens e narrativas que se propunham a construções muito diversas das quais estive acostumado até então. Além de dirigir, o interesse pelo trabalho de montagem sempre esteve ligado a uma motivação em apreender diferentes formas de cinema, a partir de diferentes maneiras de se aproximar ao objeto filmado: filmes com personagens reais, ensaios visuais, híbridos entre diferentes perspectivas, narrativas pessoais e íntimas, elementos computadorizados, dispositivos criados para uma elaboração posterior da narrativa, filmes sem equipe, sem roteiro, sem cenário. São apenas a pequena parte de uma diversidade, que parece se intensificar cada dia mais.

Nos próprios exemplos citados no início do texto, possuímos, em **Sempre Partir**, um filme cujo material superava 20 horas, para cerca de 25 minutos de duração, o que foi muito importante para o desenvolvimento da ficção imaginada com a realidade do espaço – o filme foi gravado em um circo real, em meio ao dia-a-dia de seus moradores interpretando a si mesmos – tendo a montagem um papel também de roteirizar essa narrativa. Em outro, **Beira-mar**, um longa-metragem gravado junto de uma pequena equipe, onde a narrativa ia se modificando na ilha de edição, até a decisão de se gravar, um ano depois, poucas cenas novas que tivessem um papel narrativo central, para, paradoxalmente, diminuir a duração total

do filme – que antes possuía informações importantes que se espalhavam ao longo de muitas outras cenas. Já o último, **Objetos**, com uma proposta mais rígida de decupagem, sendo constituído de um diálogo apenas, apresentou modificações de texto e possibilidades de “choques” criados na montagem, que auxiliavam na dramaticidade e na intensificação de atmosferas.

Se no início da pós graduação, ao escolher a PUCRS para o desenvolvimento de uma pesquisa em cinema, existia uma inclinação em pesquisar as potencialidades de representação do espaço filmado, uma observação direcionada às motivações da prática – como nos próprios exemplos citados inicialmente –, impôs um caminho ligado a uma análise mais centrada nos afetos humanos, o que me levou a elaborar um novo projeto de pesquisa, centrado no olhar filmado. Após a descoberta da obra de Hans Ulrich Gumbrecht acerca da *presença* de objetos estéticos – que veio a ser o suporte teórico central nesse trabalho –, e do contato com a ideia de um *cinema de fluxo*, a motivação em se aproximar de articulações de linguagem que não operem somente por sua capacidade narrativa, mas também por uma “crença” nos sentidos humanos como fator de apreciação, se estabeleceu como um caminho central para a pesquisa. Além disso, o estudo sobre a *presença* surgiu como uma alternativa para se buscar abranger um aspecto que parece central no *cinema de fluxo*, mas que, de certa forma, seria inerente a todo o objeto estético, ainda que com diferentes intensidades. A partir das valiosas observações das professoras Cristiane Freitas e Fatimarlei Lunardelli, na banca de qualificação, assumiu-se o ponto de vista a partir da montagem, para guiar as análises.

Dessa forma, **nessa dissertação buscaremos a análise do aspecto de *presentificação* – nos termos do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht – do ato de olhar filmado. Para as análises, nos centramos, a partir de uma pensamento sobre a montagem dos filmes, na articulação das categorias de espaço e tempo representados, a partir da observação de cenas específicas de obras entre os anos de 1994 e 2016.** A escolha pelo período de observação se dá em razão de um certo “esgotamento do maneirismo”, enquanto uma tendência de *mise en scène* que teria seu ápice nos anos 1970-1980¹, e de uma determinada

¹ De acordo com o acadêmico Luiz Carlos Oliveira Junior, o “momento maneirista” caracteriza-se por “imagens que retomam outras imagens”, ou seja, um cinema que referencia obras do passado, retrabalhando com exaustão “as energias figurativas de uma imagem esgarçando, alongando ou distorcendo seus elementos até que eles resultem em outra coisa” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.124).

“decorrência natural” de um *cinema de fluxo* que vai surgindo após os “sinais mais evidentes de esgotamento do maneirismo, em meados da década de 1990” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.119-120).

De acordo com Oliveira Junior (2013, p.29), a própria noção de *mise en scène* é por vezes questionada em filmes contemporâneos, ao se perceber sua tendência ao “não aproveitamento” dos materiais tradicionalmente disponíveis para a construção de uma cena. Fala-se de uma necessidade de que, no contemporâneo, se defina a *mise en scène* a partir do que ela não é (BELLOUR, 2000), justamente por sua força de deslocamento do conceito, que não mais daria conta da maneira que elementos como “cena” e “decupagem” são operados em diversas obras hoje em dia. Parece haver uma certa diminuição no esforço de controle dos elementos disponíveis, e um interesse maior em captar uma espécie de fluxo natural da realidade. Nesse trabalho, desejamos nos aproximar da perspectiva de observar os filmes a partir de como é articulada sua *mise en scène*, contribuindo na reflexão sobre o lugar ocupado pelo termo no cinema atual.

Torna-se importante ressaltar que, apesar do número cada vez maior de obras que constroem-se a partir dessa perspectiva sensorial, essa potencialidade já é considerada há mais tempo. Jacques Aumont (2008, p.74), nesse sentido pergunta-se se sem o diretor Michelangelo Antonioni, com sua “ciência das imagens”, teríamos sabido ver Hou Hsiao-Hsien, ou Tsai Ming-Liang – realizadores contemporâneos, amplamente conhecidos por um trabalho que problematiza convenções de representação do tempo, em diversas de suas obras. Sendo assim, por mais que, em Antonioni, a distensão do tempo opere ancorada a um discurso mais fechado, existe já aí um exemplo das possibilidades da imagem em relacionar-se à subjetividade.

Dentro desse quadro, acreditamos que estudar a *presentificação* nos objetos estéticos surge como uma possibilidade de leitura complementar, tanto na observação como no fazer, da estética contemporânea ligada às imagens. O autor, ao determinar uma divisão binária entre *cultura de sentido* e *cultura de presença*, defende que a experiência estética está sempre na oscilação entre uma e a outra, onde a primeira refere-se a elementos da ordem da interpretação, em que faz-se um esforço de reconhecimento ao se conferir sentido ao objeto observado, e a segunda impacta-nos já em sua apresentação, antes que se possa conferir uma explicação racional à experiência de contato com o objeto. De acordo com o autor, ambas

estariam em igual importância em nossa relação com as coisas do mundo, mas ignoramos quase automaticamente a parte da presença, em nossas vidas cartesianas (GUMBRECHT, 2010, p.136). Da mesma forma, acreditamos que estudar a oscilação entre esses fatores, em nossas análises fílmicas, nos permite ampliar o escopo de possibilidades representativas.

Ainda que analisar aspectos de *presentificação* nos demande posicionamentos teóricos específicos, esse trabalho não direciona-se a um debate extenso dos diversos desdobramentos filosóficos que tal estudo pode gerar – como problematizações em relações semióticas, um amplo questionamento sobre como a metafísica é estudada no campo acadêmico, ou mesmo a busca de constatações aprofundadas sobre uma nova maneira em se compreender a experiência estética no cotidiano, por exemplo. Outro desdobramento, seria a partir de uma possível interpretação de que um “estreitamento cognitivo” se daria pelo fato de haver um “sucateamento’ da nossa memória, individual e coletiva” (MELO ROCHA, 2001, p.31).

Sabemos que análises mais aprofundadas colaborariam ainda mais na compreensão desse pensamento, mas buscamos aqui o entendimento da manifestação da ideia de *presentificação*, especificamente no cinema. Não poderíamos, dessa forma, ter a pretensão de dar conta de grande parte dos aspectos que esse tema acaba tocando, e de seu questionamento de determinadas matrizes epistemológicas, que necessitaria um estudo muito mais aprofundado e concentrado. De qualquer forma, esperamos que essa colaboração possa ser de alguma forma útil para reflexões sobre uma determinada postura ao se fazer, articular e analisar imagens no cinema.

Na medida em que, de formas diversas, o audiovisual contemporâneo parece buscar uma espécie de envolvimento de seus espectadores com o real – seja através de novas tecnologias, na maneira de filmar, ou no número cada vez maior de registros cotidianos sendo consumidos tanto no cinema como na internet –, interessa-nos um questionamento do que isso exprime sobre nosso tempo. Nesse sentido, Gumbrecht (2014), desenvolve também o conceito de *Stimmung*, uma palavra alemã que refere-se a um estado de espírito que não pode ser circunscrito com precisão, mas que estaria relacionado às noções de *ambiência* e *atmosfera*. Segundo o autor, essa noção poderia auxiliar em uma espécie de contato direto com realidades de tempos distintos. Assim, esse trabalho possui também um interesse

nessa noção, relacionada à montagem e a *mise en scène* dos fragmentos que serão analisados.

Possuímos, durante o trabalho, autores centrais de quem partimos para nossa reflexão. Hans Ulrich Gumbrecht, em sua obra *Produção de presença*, reivindica a necessidade de uma renovação epistemológica na maneira como lidamos com os objetos estéticos, utilizando-se, entre outros teóricos, da noção de *Ser* do filósofo alemão Martin Heidegger. Seus estudos sobre as *materialidades da comunicação*, estruturados principalmente a partir do final dos anos 80, no departamento de literatura da universidade de Standford, conta também com pesquisadores como Jeffrey Schnapp, Niklas Luhman, Friedrich Kittler e David Wellbery (FELINTO, 2001). Neste trabalho, partiremos do estudo de Gumbrecht acerca dos objetos estéticos para as questões que desejamos desenvolver ao longo da pesquisa.

No que tange nosso foco na articulação e encenação de um determinado efeito de *presentificação* nos filmes, utilizamo-nos de teóricos que, de formas diversas, partem das próprias obras na busca dessa reflexão. O teórico francês Jacques Aumont, em sua extensa obra focada em diversos aspectos da imagem, é aqui utilizado como uma maneira de buscar o diálogo entre particularidades de encenação, montagem e olhar no cinema, em relação ao estudo dos efeitos de *presença* nos objetos estéticos. Outros autores também auxiliam nesse debate como a teórica portuguesa Inês Gil, em seu amplo estudo sobre a atmosfera no cinema, ou autores como David Bordwell, especialmente em sua obra dedicada à encenação.

Durante a evolução da pesquisa, nos sentimos aproximados a uma série de pesquisadores brasileiros, que de maneiras diversas buscam uma aproximação a uma estética sensorial no cinema. A dissertação de mestrado do acadêmico brasileiro Luis Carlos Oliveira Junior, posteriormente publicada em edição comercial sob o título *A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, apresenta-se como uma contribuição importante em nossa busca, em sua abordagem histórica, estética e crítica do conceito de *mise en scène*, com ênfase em tendências atuais de encenação, que distanciam-se cada vez mais de uma ideia de representação direta, e de uma determinada linha de causa e consequência. Outro importante trabalho nessa área, é a tese de doutorado de Eryl Milton Vieira Junior, chamada *Marcas de um realismo sensorio no cinema contemporâneo*, que também insere-se no estudo

dos aspectos sensíveis de parte do cinema atual, através da observação do trabalho de elementos de dez realizadores que compartilham, em seus filmes, de uma determinada postura sensível em relação ao real. Em suas reconhecidas contribuições, destinadas ao estudo de variados aspectos do cinema contemporâneo, como as atmosferas, o comum e o afeto, o pesquisador Denilson Lopes é certamente uma referência constante nesse tipo de aproximação.

Tomando o olhar como elemento central de identificação, acreditamos que, de variadas formas, as maneiras de filmá-lo e representá-lo, sofreram diversas mudanças de acordo com as necessidades representativas de cada época. Nesse sentido, ao retomarmos o próprio *cinema de fluxo*, por exemplo, podemos observar uma tendência à descentralização do olhar em relação à imagem, por não necessariamente ocupar uma posição central na elaboração da forma fílmica. Esse olhar descentralizado possivelmente estaria relacionado à valorização dada por esse tipo de cinema a captar uma ideia da atmosfera que circunda os personagens, em uma estética da rarefação que prioriza a observação de elementos a partir de uma postura de câmera menos ativa. Em um outro sentido, se pensarmos a posição do rosto humano ocupada em uma fase pós-primeiros filmes, entre os anos 1910 e 1920 – em filmes como **O Nascimento de uma Nação** (1915), de D.W.Griffith – podemos imaginar uma centralidade muito maior do rosto humano, com o uso de *raccords* de olhar para guiar o foco narrativo do espectador, ainda na construção de uma linguagem básica de identificação.

Buscamos refletir sobre até que ponto a ideia de *presença*, é motivada pelo olhar representado, além de buscar uma possibilidade de leitura de obras audiovisuais a partir dessa perspectiva. A observação da *mise en scène* em um cinema contemporâneo, na sua variedade de tendências, a partir de um estudo focado na intensidade da *presentificação* é ainda algo a ser desenvolvido, mas acreditamos ser uma perspectiva que pode contribuir em uma observação específica de objetos audiovisuais, por envolver um conjunto de concepções centradas no contato com o humano.

Dessa forma, há o desafio de perceber como determinadas articulações de imagem – observadas a partir do cinema, mas presentes também na internet, na televisão, ou em jogos de videogame, por exemplo –, nos impactam também através dos sentidos, de maneira aparentemente indireta. Diante dos questionamentos propostos, e do diálogo com frequentes problematizações em torno de uma “estética

sensorial” no cinema, tomamos alguns problemas como centrais nessa pesquisa: Como a montagem se relaciona com o olhar filmado gerando um efeito de *presentificação*? Como é estimulada, nessa relação, as especificidades da impressão de tempo e espaço?

A partir desses questionamentos, a dissertação tem como objetivo geral a compreensão de como a montagem articula o tempo e o espaço filmicos a partir do olhar filmado de seus personagens, causando uma oscilação entre as noções de *presença* e *sentido*, desenvolvidas por Hans Ulrich Gumbrecht. Assim, possuímos os seguintes objetivos específicos:

- a) Apropriar-se e desenvolver um conceito de *presentificação*, relacionado ao cinema.
- b) Estabelecer um debate entre a presença e o olhar enquanto elementos ligados à apreensão através dos sentidos humanos em objetos estéticos.
- c) Refletir sobre o papel do olhar filmado nas imagens do cinema.
- d) Discutir a *atmosfera específica* dos trechos dos filmes analisados.

Para buscar essa reflexão, no primeiro capítulo, realizamos a apresentação do que o teórico Hans Ulrich Gumbrecht (2010) denomina como “cultura de *presença*”, para posteriormente refletir de modo mais amplo sobre a possibilidade em se relacionar essa perspectiva com determinados aspectos de obras cinematográficas que, assim como buscamos demonstrar, não poderiam ser transcritos apenas através de uma lógica de sentido, mas também pela própria situação de assistência. A discussão traz noções elaboradas pelo teórico alemão, para que nos aproximemos dos fatores de *presença* na experiência estética, e, em um segundo momento, para relacioná-la aos pensamentos acerca da *mise en scène* durante a *Nouvelle Vague* e ao estudo sobre o *cinema de fluxo*.

Em um segundo momento, partimos para a reflexão em torno das potencialidades do *ato de olhar* dos personagens em sua relação com o enquadramento. Utilizando-se principalmente da obra do teórico francês Jacques Aumont sobre encenação e sobre o rosto no cinema, além de outros autores que realizam apontamentos diversos nesses temas, buscamos também uma relação dos mecanismos de representação desse olhar, e de sua capacidade de motivar efeitos

de *presença*, para então abordar a noção de *Stimmung* – que auxiliará na observação de uma noção de *atmosfera específica*, no cinema.

Finalmente, partimos para a observação de olhares filmados em algumas obras, sob o ponto de vista da montagem, sugerindo a subdivisão entre as categorias de *Olhar e espaço*, *Olhar e tempo* e *Corte no tempo e no espaço*. Assim, refletimos sobre como a montagem, a partir do olhar filmado, articula momentos de *presentificação*. Na categoria de *tempo*, observamos fragmentos que expõe o *ato de olhar* em uma duração estendida, e a relação desse olhar com a câmera e entre os personagens de uma cena, utilizando-se de trechos de filmes de **Vive L'amour** (1994), **Adeus Dragon Inn** (2003), **Cães Errantes** (2013) e **Jornada ao Oeste** (2014), de Tsai Ming-Liang, **Todas as Noites** (2001), de Eugène Green, **Juventude em Marcha** (2006), de Pedro Costa, **Alguns de Nós** (1996), de Sharunas Bartas, **Entre a Inocência e o Crime** (1995), de Ahn Hung Tran, e **A Assassina** (2015), de Hou Hsiao-Hsien. Na categoria de *espaço*, buscamos refletir sobre a intensificação do espaço a partir das interações dos personagens, nos filmes **Café Lumière** (2013), de Hou Hsiao-Hsien, **Maidan** (2014), de Sergei Loznitsa e **Um Pombo Pousou Num Galho Refletindo Sobre a Existência** (2014), de Roy Anderson, assim como sua construção pela utilização de diferentes planos e dos *raccords* de olhar, em **A Gatinha Esquisita** (2013), de Ramon Zürcher. Em *Corte no tempo e no espaço*, a *presentificação* é vista através do rompimento de uma determinada continuidade de tempo e espaço, a partir da observação de cenas dos filmes **Tio Boonme, que pode recordar suas vidas passadas** (2010), de Apichatpong Weerasethakul e dos já citados **Cães Errantes** e **Jornada ao Oeste**, de Tsai Ming-Liang.

Importante lembrar que não há pretensão alguma em analisar os filmes em sua totalidade, que estão incluídos mais para a observação das categorias de análise elencadas e da *atmosfera específica* que algumas de suas *sequências de montagem* podem estabelecer. Nesse sentido, as próprias categorias, que estarão divididas para a organização de nossa reflexão, podem ser eventualmente relacionadas entre si dependendo da motivação de *presentificação* na articulação de sua *mise en scène*.

1 PRESENÇA NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

De acordo com o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p.48), em sua obra *Produção de presença*, lançada em 2004, estamos em tempos fortemente baseados na “autorreferência humana”, onde o ser humano coloca-se como referência central, observando-se constantemente como instância separada das “coisas do mundo”. Nessa maneira de se relacionar com o universo, existe uma tendência em atrelar significado às “coisas do mundo” observando-se os objetos e corpos humanos como superfícies que exprimem sempre sentidos mais profundos. No entanto, esses sentidos buscados, que são inevitavelmente necessários à produção de conhecimento, são muitas vezes feitos a partir de uma divisão muito estabelecida entre sujeito e objeto, e nem sempre possuem a capacidade de se aproximar da complexidade do fenômeno estudado. Falamos constantemente, dessa forma, de um “mundo” e de uma “sociedade”, como objetos dos quais não fizéssemos parte, e pressupomos que a qualidade de interpretação torna-se dependente da “distância adequada” que o observador é capaz de manter em relação ao fenômeno que observa” (GUMBRECHT, 2010, p.44).

Essa postura, em que o ser-humano incorpóreo coloca-se em uma posição externa, onde o universo é visto como uma espécie de base onde se extrai conhecimento e verdade através do processo de interpretação – a partir de um certo distanciamento das “coisas do mundo” –, seria diferente da Idade Média, por exemplo, onde o ser-humano via-se como parte, “rodeado por um mundo resultante da Criação divina” (GUMBRECHT, 2010, p.46). Nessa cultura medieval, considerava-se que espírito e matéria eram inseparáveis, nos mais diversos campos de sua vida cotidiana.

Em um outro sentido, no início do que chamamos de modernidade, Gumbrecht cita o exemplo do teatro para constatar que tudo que era “tangível”, acabava por ser afastado do palco da significação. Dessa forma, durante o século XVII, nas tragédias de Corneille ou de Racine, “os atores dispunham-se em semicírculo no palco e recitavam textos muito abstratos”, sendo a complexidade semântica esmagadoramente predominante, em detrimento de qualquer efeito de *presença* (GUMBRECHT, 2010, p.55).

Nessa perspectiva de estudos, o que se vê não é a “realidade” propriamente dita, mudando de acordo com cada período histórico, mas sim os conceitos

utilizados de autodescrição em cada momento (GUMBRECHT, 2010, p.46). Dessa forma, é evidente que o autor não propõe um retorno à auto-referência medieval, onde o conhecimento estaria disponível apenas por “revelação divina”, mas sim um questionamento de como a interpretação – enquanto “atribuição de sentido” - tomou praticamente por completo o papel de nossa auto-referência, possivelmente afastando-nos da complexidade de determinados fenômenos. A cultura medieval, e seu contraste com o início da cultura moderna, torna-se assim mais uma referência de observação de um momento específico, que auxilia na elaboração de um “repertório não exclusivamente hermenêutico de conceitos” para se apreender determinados fenômenos na experiência estética da contemporaneidade (GUMBRECHT, 2010, p.105-106).

É partindo dessa problemática de afastamento do mundo a partir de uma tendência cartesiana como principal forma de conhecimento dos seres humanos, que na obra *Produção de presença*, Gumbrecht coloca-nos frente a uma necessidade de reflexão, que partiria da força da *presença* dos objetos, como uma análise que buscaria trazer a experiência estética para perto dos seres humanos. Leva-se assim em consideração a capacidade que determinados objetos possuem de “tangenciar corpos humanos”, bem como o impacto decorrente desse contato. Contato esse que não se completa apenas através de uma relação de interpretação (temporal), mas antes, pelos próprios sentidos de quem vivencia a presença (espacial) do objeto.

Nesse capítulo, nos dedicaremos primeiramente a uma explicação do conceito de *presença*, refletindo sobre seu espaço na contemporaneidade, para depois realizar o levantamento de um repertório que nos permitirá a apropriação desse conceito em nossas análises estéticas. Também buscaremos a potencialidade do cinema em motivar esses aspectos, refletindo sobre o impacto dos estudos acerca da *mise en scène* durante a *Nouvelle Vague*, e sobre a noção, mais recente, de *cinema de fluxo*.

1.1 Entre o sentido e a presença

Ainda que não seja o objetivo central desse trabalho o debate teórico em torno de todos os conceitos envolvidos na discussão sobre tema da *presença* na experiência estética – o que possivelmente demandaria um trabalho específico e

mais extenso, devido ao número de noções epistemológicas que acabam sendo questionadas pelo autor, envolvendo diversos campos de estudo –, para dar continuidade, torna-se essencial esclarecer a premissa básica do conceito central, tal como o compreendemos, a partir da obra *Produção de presença*, de Hans Ulrich Gumbrecht. De acordo com o autor, uma coisa “presente” teria “impacto imediato em corpos humanos”, possuindo uma relação com seu observador que é mais espacial do que temporal. Os objetos disponíveis “em presença”, são denominados assim “coisas do mundo”, incluindo, nessa conotação também um “desejo dessa ‘imediatez’” (GUMBRECHT, 2010, p.14). Dessa forma “produção de *presença*”, refere-se assim a “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13).

O subtítulo do livro, *o que o sentido não consegue transmitir*, refere-se a uma divisão binária sugerida pelo autor, entre uma *cultura de sentido* e uma *cultura de presença*, onde na primeira, predominante na contemporaneidade, a interpretação torna-se a principal maneira de conhecimento sobre o mundo, e o ser-humano coloca-se de maneira separada aos fenômenos estudados. Já a segunda refere-se às culturas onde o conhecimento viria a partir da “substância que aparece”, sem necessitar ser conceitualizada para ter validade, e onde “os seres-humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina)” (GUMBRECHT, 2010, p.106-107).

Algumas outras motivações envolvidas no estudo da *presença*, são determinantes nessa relação, como a noção de *metafísica*, na medida em que essa seria uma “atitude acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material” (GUMBRECHT, 2010, p.14). A interpretação, enquanto principal prática em uma *cultura de sentido* – em oposição a uma *cultura de presença* –, se utilizaria, por vezes, de suportes metafísicos para explicar determinados fenômenos, que estariam além da superficialidade, através de um “campo de forças intelectual” (GUMBRECHT, 2010, p.73). Desse modo, os fenômenos que não possuem uma explicação seriam “envolvidos” por um sentido aproximado. Essa configuração teria assim se constituído a partir de um processo de perda de todas as referências do mundo que não fossem cartesianas, tendo a interpretação ocupado um espaço que poderia “revelar a iminência da experiência vivida” (GUMBRECHT, 2010, p.67).

O desejo do autor em “ultrapassar a metafísica” relaciona-se a essa sensação de que ela estimularia o processo de “perda do mundo” – uma reflexão que será melhor elaborada no próximo subcapítulo – gerando uma situação onde “já não há fatos, apenas interpretações” (GUMBRECHT, 2010, p.79). Esse desejo, no entanto, ainda não estaria conquistado, uma vez que faltam conceitos que permitam imaginar uma “epistemologia pós-metafísica”, restando portanto a reflexão sobre futuros possíveis, a partir de um estudo que parte de determinados movimentos do passado, de onde o autor reflete sobre um possível repertório de conceitos de análise da *presença*, de uma forma geral.

No estudo acerca da *presença* dos objetos estéticos, considera-se a materialidade dos fenômenos – onde o ser-humano sente-se envolvido a partir de seus sentidos físicos –, não sendo apreensíveis, portanto, única e exclusivamente por uma relação de sentido. Aqui, a própria linguagem – dita de forma ampla – pode também ser produtora de presença, se pensarmos, por exemplo, no ritmo das palavras de um poema, ou, em relação à música, na maneira com que somos primeiramente envolvidos pelas notas musicais de um instrumento, para somente depois interpretar a execução e composição da melodia.

Para melhor compreender tal proposta de postura na análise, torna-se importante salientar que, de acordo com o autor, diferentes perspectivas poderiam ser mais proveitosas, dependendo da “modalidade mediática” em questão. Dessa forma, segundo Gumbrecht,

[...] a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto [...]. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música [...] Mas, por menor que em determinadas circunstâncias mediáticas se possa tornar a participação de uma ou da outra dimensão, penso que a experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou oscilação, entre presença e sentido (GUMBRECHT, 2010, p.139)

Nessa divisão binária entre *sentido* e *presença*, em que determinados objetos possuem, como vimos, particularidades que se beneficiariam mais de uma ou de outra postura de análise, o efeito de *tangibilidade* (espacial) está também em movimento permanente, sujeito no espaço a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade, de acordo com os diferentes meios em que são observados. Ainda assim, “qualquer forma de comunicação, com seus

elementos materiais, ‘tocará’ os corpos que estão em comunicação, de modos específicos e variados” (GUMBRECHT, 2010, p.38).

Essa oscilação entre o *sentido* e a *presença*, que para o autor é a “verdadeira experiência da tensão produtiva” (2010, p.139), acaba sendo esquecida em nossas “vidas cartesianas”², já que a parte da *presença* é quase automaticamente ignorada. Torna-se prudente então salientar que tal estudo direciona-se mais a uma busca determinada – ao inclinar-se sobre os aspectos de *presentificação* dentro dos objetos culturais –, do que a um entendimento ou à defesa de que tais efeitos de *presença* devam ser necessariamente dominantes na análise de nossos contatos com esses objetos.

Dessa mesma forma, nesse trabalho, o que buscaremos enquanto postura de análise será considerar justamente essa oscilação entre a *presença* e o *sentido* na articulação das imagens no cinema, através do processo de *montagem*. Essa prática, no entanto, será analisada tendo como ponto de partida o processo de *presentificação*, ao se observarem determinados elementos de linguagem que constituem nosso contato com os filmes, e que parecem possuir a potencialidade de se “tornarem presentes” a partir de sua *mise en scène*, intensificando a ocorrência dessa oscilação.

1.1.1 Percepção no presente amplo

De diversas formas, surge o questionamento se a preocupação com esse aspecto de *presentificação* na experiência estética, não pode, de várias maneiras, ser considerada como uma característica latente nas relações estéticas da contemporaneidade. De acordo com a pesquisadora Rose de Melo Rocha, a partir de novas tecnologias e de seu “oceano de informações”, experimentamos uma nova maneira de nos relacionarmos com o tempo, onde o que é marcado pelo relógio cronológico, “passa a conviver com outras dimensões, como o tempo real dos computadores. Também não parece a mesma nossa relação com o tempo histórico,

² Por vidas cartesianas, torna-se importante pontuar aqui a referência a René Descartes, que, de acordo com Gumbrecht (2010, p.55), é “o primeiro a tornar a ontologia da existência humana, como *res cogitans*, explícita e exclusivamente dependente da capacidade de pensar”. Dessa forma, compreende-se uma subordinação não somente do corpo, mas de todas as coisas do mundo ao pensamento.

definido pela relação entre passado, presente e futuro” (MELO ROCHA, 2001, p.28-29)

Nesse sentido, Gumbrecht, no *Seminário Internacional: Por uma estética do século XXI*, apresentado no Museu de Arte do Rio, em 2015, disponibilizado na internet, diz que vivemos a experiência estética muito em uma relação de espaço-tempo que ele chama de *cronótopo do presente amplo*, que se manifesta a partir da segunda metade do século XX. Para melhor explicá-lo, no entanto, será necessária uma rápida apresentação de outro *cronótopo*, que começa a manifestar-se a partir do final do século XVIII, chamado pelo autor de *cronótopo historicista*, onde um grupo de pessoas passa a observar a si mesmas, no ato de observar o mundo. As duas principais consequências desses *observadores de segunda ordem*, como denominado em obras anteriores do autor³, são o *perspectivismo* – onde o observador passa a perceber que os elementos do conhecimento variam de acordo com o “ângulo específico de observação” –, e a noção de que além do nível de apropriação do mundo através dos *conceitos*, como já era de costume em uma cultura mais *cartesiana*, haveria também a possibilidade em apropriar-se através da *percepção* – onde o corpo humano também seria considerado nessa relação.

Como resposta a um grande número de pontos de vista resultantes do *perspectivismo*, inicia-se um processo de identificação dos fenômenos através da *narrativa*, que abriria espaço para “a multiplicidade de representações”, que podem ser integradas e “ganhar a forma de uma sequência” (GUMBRECHT, 2010, p.63). O tempo, aqui, torna-se um agente absoluto para a transformação das coisas.

Já a noção de que a apropriação é feita também através da percepção, acaba sendo “eliminada” enquanto problema durante um longo período. Ao mesmo tempo, há um desprendimento cada vez maior do sujeito, sendo a vida uma “circulação de significados”, e, tudo que inclui corporalidade, uma exceção – exceção essa que é considerada como própria da experiência estética. Como consequência dessa exceção, seria provocada então uma reflexão.

Esse *cronótopo historicista*, pressupõe uma noção do futuro como “horizonte amplo de possibilidades”, e uma noção de presente muito curta, influenciado constantemente por algumas decisões “canônicas” que permanecem do passado. Esse passado, no entanto, vai perdendo valor de forma geral, sendo mantidas

³ Ver Gumbrecht, 2010, p.62

apenas a referência de algumas obras - o que igualmente constitui-se como uma exceção.

Finalmente, retornamos ao *cronótopo do presente amplo*, que, de acordo com o autor, teria sido ainda pouco conceitualizado, ainda que se possua reconhecimento de sua existência. Nessa relação, o futuro já não é um horizonte de possibilidades, principalmente por “ameaças”, que estariam aproximando-se do presente. Já o presente, muito em função das tecnologias, estaria de certa forma “invadido” pelo passado. Existiria, em nosso presente, uma saturação de simultaneidades, onde tudo estaria acessível. Nesse sentido, esse *cronótopo*, conviveria com o *historicista*, incluindo-o.

Isso explicaria, de certa forma, uma inclinação para a recuperação do corpo, e das experiências a ele ligadas, em diferentes práticas na contemporaneidade. Já a noção de tempo também sofreria modificações, perdendo valor de único agente transformador. A partir dessas características, a experiência estética não mais teria valor de exceção, da maneira como era vista anteriormente, pelo fato de estar presente em grande parte das experiências do cotidiano.

A pesquisadora e professora da PUC-SP, Rose de Melo Rocha, nesse sentido, em artigo chamado *Tecnologia, cultura e cognição: o olhar de onde olhar*, reflete sobre uma habilidade do olhar como “zapeador”, que deve pular de registro a registro, devido a impossibilidade de se contemplar a “paisagem babélica” do excesso de informações (voltaremos a refletir em torno desse tema em outro capítulo). De acordo com a autora, não parece a mesma, nossa relação entre o passado, presente e futuro.

A velocidade das coisas nos tem ensinado a viver com intensidade absurda o aqui e o agora, ocasionando por vezes uma ruptura abrupta com nosso passado, com o mundo das tradições e da memória. Neste “presente total”, também o futuro pode perder sua consistência, como se já não mais se tivesse tempo para sonhá-lo e planejá-lo, como se já não fosse possível parar para construir projetos a longo prazo, tamanha a urgência de darmos conta das demandas do presente imediato (MELO ROCHA, 2001, p.29).

Estando tudo disponível, com um excesso de informações, em uma “complexidade de contingência”, torna-se cada vez maior a necessidade de se encontrar algo – pensado aqui enquanto experiência estética, mas possivelmente estendendo-se a outros campos – a que se possa agarrar. De acordo com Gumbrecht, procura-se dessa forma uma experiência estética excepcional, que de

certa forma exceda as experiências do cotidiano⁴.

Para Rose de Melo Rocha (2001, p.31), a complexidade desse quadro contemporâneo, dá origem a diversos tipos de “tendências de leitura”, como a de “conceber o que é o *saber*, tanto o saber fazer quanto o saber pensar” (grifo nosso). Segundo a autora, estaríamos “nos educando mais pelas imagens do que pelas abstrações”, o que seria um certo vício da visualização (MELO ROCHA, 2001, p.31). Seria como se as imagens já tivessem em si uma explicação, dispensando-nos de interpretá-las, muito por conta de seu excesso e rapidez, o que não nos daria o tempo necessário para refletir sobre elas. Dessa forma, olharíamos mais para as imagens a partir do que elas tem de aparente, de imediato.

Acreditamos que essa busca de um contato direto pode ser constantemente percebida em diversos campos, seja nas formas de experiências artísticas que buscam intensificar sua sensorialidade, para além da interpretação – e do *sentido* –, ou mesmo em uma valorização maior da “estética” do corpo. O questionamento da ideia de *saber*, da maneira com que somos habituados, é colocado por Gumbrecht como um possível motivador da necessidade em se desenvolver um conceito de *presença*. O filósofo francês Jean-Luc Nancy, em seu livro *The Birth of Presence*, diz que hoje em dia nada é mais cansativo do que “tantos discursos, tantos textos, que não possuem outra preocupação que não seja fazer um pouco mais de sentido”⁵ (NANCY, 1993, p.5). De acordo com Gumbrecht (2010, p.134), o que sentiríamos falta nesse mundo “tão saturado de sentido”, e que se transforma em um objeto de desejo não-consciente, seriam os “fenômenos e impressões de *presença*”⁶.

⁴ Importante acrescentar aqui que essa noção, que relaciona-se com uma ideia de mundo que passa por um processo de globalização, poderia de certa forma dificultar à aproximação de experiências estéticas específicas – como as relações entre povos indígenas, ou determinadas comunidades orientais, por exemplo. Acreditamos, no entanto, que para essa pesquisa específica, essa é uma visão que pode beneficiar a observação dos fenômenos que buscamos estudar, na medida em que pode ser percebida como uma determinada “tendência” compartilhada em diversos lugares do mundo. Ainda assim, certamente seria um esforço específico e produtivo o de buscar a relação que o conceito de *presença* teria com determinados aspectos de culturas que mantenham uma especificidade maior.

⁵ “A moment arrives when one can feel anything but anger, an absolute anger, against so many discourses, so many texts, that have no other care than to make a little more sense, to redo or perfect delicate works of signification.”

⁶ Uma ideia de “contato direto” a partir da presença da imagem, no entanto, já podia ser percebida em alguns movimentos artísticos, como o surrealismo. Ao pensar sobre o efeito estético buscado pelo movimento, Bazin (1983, p.127), diz que ele é inseparável da impressão mecânica da imagem sobre o nosso espírito, onde “a distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida”. Dessa forma, “toda imagem deve ser sentida como objeto e todo o objeto como imagem”.

Ainda que possa ocorrer de estarmos mais sensíveis, a esses fenômenos, às atmosferas e aos *climas*, em relação ao passado cartesiano, ou ao *cronótopo historicista*, o autor afirma que isso não quer dizer que ficou mais fácil de se causar efeitos de *presença* (GUMBRECHT, 2014, p.16). O desejo desse tipo de contato, no entanto, teria se intensificado, podendo ser um reflexo de nossa relação com mundos virtuais.

[...] poderá ter alguma coisa a ver com um modo cotidiano de ser-no-mundo que, para a maioria de nós, funde consciência com software – um modo que, por assim dizer, suspende a experiência da presença. Talvez esse estado de retirada tenha provocado uma necessidade aumentada – e um maior desejo – de encontros com a presença (GUMBRECHT, 2014, p.16).

A presença, dessa forma, ainda que seja uma reação a “um mundo cotidiano amplamente cartesiano”, que desejaríamos ultrapassar, deverá se utilizar de ferramentas conceituais que, em um mundo carregado de sentido, naturalmente serão orientadas parcialmente por essa esfera de interpretação. O cinema (e outras produções audiovisuais), por exemplo, sendo um meio onde a percepção, juntamente do sentido, implica no processo de comunicação, deveria ser percebido levando em consideração essas esferas que parecem proporcionar uma visualização mais abrangente de suas articulações e efeitos.

1.1.2 Apropriando-se de um conceito de *presença*

Ainda que a tarefa de colocar-se em uma perspectiva pós-metafísica seja vista como uma realidade distante, para uma possível aproximação à *presentificação* na experiência estética, acreditamos que podemos nos apoiar, de certa maneira, na sugestão do que Gumbrecht (2010, p.106) chama de um “repertório não exclusivamente hermenêutico de conceitos de análise”. Esse repertório, imaginado a partir da análise de antigas culturas em contraste com o início da cultura moderna, propõe a visualização de diferenças entre a “cultura de presença” e “cultura de sentido”. Por acreditarmos ser mais adequado à abrangência dessas reflexões, chamaremos de *noções*, ao invés de *conceitos*, cada tópico desse repertório.

Acreditamos que essa tipologia binária, ainda que possa parecer simplificadora ao dividir tais noções de maneira estanque, torna-se um método concreto de aproximação a um aspecto que pode ainda parecer-nos muito fugidio.

Também entendemos que tal divisão permite-nos perceber algumas possíveis articulações de linguagem que podem contribuir mais para sua *presentificação* do que para uma relação exclusivamente interpretativa. Ou melhor: aproxima-nos de articulações que se constroam a partir de um tensionamento entre essas duas categorias.

Voltando ao repertório de análise, que possui dez posicionamentos sugeridos, torna-se necessária a apresentação de como entendemos cada um, uma vez que serão parcialmente norteadores em nosso contato com os aspectos dos filmes analisados. As noções desse repertório, serão explicadas de maneira introdutória nos próximos parágrafos.

A *autorreferência humana*, em uma cultura de sentido é o *pensamento*, enquanto, em uma cultura de presença, a autorreferência é o *corpo*.

O *lugar dos seres humanos no mundo* – da maneira como se entendem – em uma cultura de sentido, é o de serem *excêntricos* a esse mundo, possuindo papel central. Já em uma cultura de presença, o ser-humano percebe-se como sendo parte das “coisas do mundo” – que possuem sentido inerente –, considerando-se integrante nessa existência.

O *conhecimento* em uma cultura de sentido é obtido através da *interpretação*, onde se extraem sentidos mais profundos de superfícies que são puramente materiais, enquanto em uma cultura de presença o conhecimento é *tipicamente revelado*, não partindo do sujeito, e não possuindo, portanto, somente um valor conceitual.

A ideia de *signo*, em uma cultura de sentido, possuiria como central a “estrutura metafísica”, que Ferdinand de Saussure defende ser a sua condição universal: a *união de um significante puramente material com um significado* (ou ‘sentido’) puramente espiritual” (GUMBRECHT, 2010, p.108). Em oposição a essa concepção de signo, em uma cultura de presença, a forma (para o autor) seria mais aproximada da definição aristotélica, que possuiria a junção de “uma *substância* (algo que exige espaço), e uma *forma* (algo que torna possível que a substância seja percebida)”.

Enquanto a *relação com o mundo*, em uma cultura de presença, seria o da inserção dos corpos no ritmo da cosmologia que lhes envolve, em uma cultura de sentido a *transformação* do mundo, a partir das ações humanas, seria a principal motivação.

A *dimensão em que se negociam as relações* – seja entre seres humanos, ou entre seres humanos e as “coisas do mundo” – em uma cultura de sentido é o *tempo* (por uma associação entre consciência e temporalidade), enquanto em uma cultura de presença, essa dimensão é a do *espaço*.

Sendo o *espaço* a principal dimensão em uma cultura de presença, a *violência* – entendida aqui como bloqueio do espaço pelos corpos – teria um valor mais direto em algumas transformações, enquanto em uma cultura de sentido essa violência se tornaria oculta e encoberta⁷.

O conceito de *evento*, em uma cultura de sentido, é ligado ao valor de *surpresa* e *inovação*, quando em uma cultura de presença, seria necessário pensar uma ideia de evento desconectada dessas categorias, e mais relacionada a uma ideia de *descontinuidade*⁸.

A *ficção*, em uma cultura de sentido, seria um conceito quando os participantes possuem ideia limitada das motivações que lhes orientam o comportamento, criando “regras” na ausência dessas motivações. Em uma cultura de presença, uma vez que o comportamento humano não determinaria as ações, não seria possível a produção de um equivalente dos conceitos de *lúdico* e *ficção*.

Finalmente, a diferenciação entre os *debates parlamentares* como um ritual adequado nas culturas de sentido, e a *eucaristia*, na cultura de presença. Essa diferenciação é feita para ilustrar a prática de se *intensificar* uma presença divina, no caso da eucaristia, sendo algo que pode, de certa forma, ser quantificado nessa cultura, ao contrário dos debates parlamentares, que seriam encenados como se as decisões dependessem exclusivamente da capacidade intelectual dos argumentos de seus participantes.

Essas noções, que não buscam valorizar uma cultura sobre a outra, nos auxiliarão para que se possa imaginar equivalências em nossa cultura atual, facilitando a busca de possíveis ocorrências da oscilação entre esses campos no cinema. No decorrer da análise, voltaremos a refletir sobre algumas dessas colocações.

⁷ Importante lembrar que a violência é vista aqui mais como um aspecto de determinadas culturas de presença, que se relacionam a ela de maneira ampla, ao invés de se colocar como um elemento necessário para a *presentificação* dos objetos estéticos na contemporaneidade.

⁸ O autor dá o exemplo das notas de uma orquestra, que sabemos que tocará em determinado horário, mas que, ainda assim, suas primeiras notas nos “tocam”, produzindo um efeito de “eventividade” (GUMBRECHT, 2010, p.111).

1.2 Encenando e pensando a presença no cinema

Existe, no título desse subcapítulo, um interessante paradoxo, relacionado ao estudo que buscamos desenvolver: “pensar” a presença. Como refletir sobre aspectos que aparecem antes de nossa possibilidade de juízo? Como analisar algo que impacta-nos, justamente pela força que vem de elementos relacionados a sua apresentação, antes de sua representação? Ou ainda: como identificar esses momentos de *presença* no objeto estético, levando-se em conta seu caráter subjetivo e fugidio?

Sabemos o quanto um trabalho que reflete sobre tais aspectos subjetivos, a partir da ideia da *presença* no cinema, requer cautela. É preciso afastar-se um pouco, para que não se articulem análises calcadas apenas em experiências pessoais. Análises essas que supervalorizariam os movimentos internos, em detrimento de um contato que busca ser um pouco mais amplo. O influente filósofo austro-britânico Karl Popper (1972, p.28), já alertou para o risco da descrição de uma experiência, que não poderá ter a pretensão de se tornar um “enunciado universal”, sob o risco de reduzir tal verdade à uma “inferência indutiva”. O estudo de Gumbrecht, por outro lado, ao estimular a reflexão do próprio lugar dentro da experiência estética⁹, torna-se um interessante e necessário viés na aproximação do ser humano com as coisas do mundo.

Ao refletir sobre os aspectos de *presentificação* na experiência estética, acreditamos que o cinema, sendo uma arte que muitas vezes parece buscar uma relação de imersão a partir da maneira com que se articulam seus elementos, pode não somente proporcionar uma determinada visualização de aspectos de *presença*, como, em um caminho inverso, se complexificar através dessa possibilidade de leitura e de fazer. O processo de montagem, aqui, será central na análise, na medida em que permite uma concentração no material do filme em si, articulando atmosferas possíveis, que irão ser posteriormente atenuadas no processo de desenho de som, mixagem e colorização.

⁹ Torna-se importante fazer uma ressalva de que, apesar de o estudo se destinar a uma operação que leva o envolvimento do espectador em consideração, o objeto de estudo proposto não será nunca o dos “investimentos mentais (e talvez também físicos), que o receptor possa fazer”. De acordo com o autor, os resultados do estudo vão depender, pelo menos parcialmente, dos objetos de fascínio que podem ativar esses estímulos – mesmo com a dificuldade em se articular uma teoria geral em volta deles (GUMBRECHT, 2010, p.129).

A potencialidade de *presença* poderá assim ser refletida a partir de uma observação individual acerca das obras, enquanto pressuposto, mas deverá, em seguida, ser “submetida a teste” mais amplo (POPPER, 1972, p.50). Assim, não entraremos no mérito de buscar o sentimento causado por esses momentos de *presentificação* em um espectador específico – uma vez que não é o foco de concentração sugerido pelo autor, necessitando assim de uma série diferente de estudos – mas sim na capacidade de se proporcionar determinados impactos a partir das articulações das cenas.

Ao assumir que esse é um conhecimento em construção, que parte de um ponto de vista não consolidado, buscamos nos filmes, ao invés de respostas, um possível conjunto de elementos que possuiriam a potencialidade de produzir efeitos de *presença* no espectador. Dessa forma, concentramos os esforços mais a partir da força de determinados momentos dos filmes, do que em uma análise fílmica abrangente das obras, no intuito mais de refletir sobre os elementos que propiciam a intensificação do contato subjetivo, do que de procurar possibilidades restritas de *sentido* para esses elementos.

Além da motivação, enquanto realizador audiovisual, em compreender melhor os efeitos de alguns aspectos do fazer, interessa aqui o estudo da *presença* como possível ponto de vista complementar à trajetória incansável de observar os filmes a partir dos sentidos¹⁰. Compreendemos as limitações desse tipo de estudo – como na possibilidade de operar análises que buscam ser mais completas e abrangentes sobre determinada obra –, mas acreditamos na preocupação que é levantada como uma parte complementar e essencial no contato com qualquer produção artística, e especialmente com o cinema.

Em diversas situações, a história do cinema buscou diferentes formas de atingir uma espécie de independência em relação às outras artes. Se mesmo a fotografia, antes dele, já era inevitavelmente relacionada à pintura, o cinema, que já nasce “moderno” (AUMONT, 2008), possuiu desde o início a dificuldade em se estabelecer como arte dentro de suas próprias potencialidades. Essa reflexão, durante a passagem dos anos, parece inevitavelmente vir acompanhada da discussão em torno do real, enquanto sua (talvez antiga) característica ontológica.

¹⁰ Aqui, cabe um esclarecimento sobre as diferentes maneiras, quase opostas, que a palavra *sentido* pode ser utilizada na tradução do termo para a língua portuguesa, podendo referir-se aos *sentidos humanos*, ligados a um processo de percepção, ou sentido referindo-se a um processo de *dar sentido*, ou explicar um fenômeno, obtido através de um processo intelectual.

Hoje, ao se observarem as diversas vertentes do cinema contemporâneo, muitas tendências podem ser ligeiramente percebidas, e que podem, ou não, influenciar nossa relação com os filmes: Hollywood segue na maioria das salas de exibição comerciais, investindo no espetáculo, e aprimorando cada vez mais a técnica em seus efeitos visuais - apesar de não termos identificado grandes inovações no que diz respeito ao seu formato narrativo; O movimento crescente de digitalização do cinema, por uma relativa facilidade de acesso, gera um aumento no número de obras pequenas e pessoais; Os próprios vídeos caseiros, que se proliferam exponencialmente em plataformas online, podem ter sua influência percebida em alguns trabalhos maiores; Os filmes que utilizam-se de dispositivos de gravação, que pré-determinam a postura de captura do material, e, conseqüentemente, sua estética; O cinema híbrido, que torna-se cada dia mais sofisticado na utilização do documentário na ficção (e vice-versa).

O conceito de *transmídia*, que surge entre essas tendências - e também fazendo parte de muitas delas - como uma ação que invade o cinema, e torna-se cada vez mais ciente de si, elaborando narrativas que se complementam através dos diversos meios dos quais fazem parte, na busca por um número maior de espectadores. É um movimento que por si só já indica uma alteração na maneira de se relacionar com a estética audiovisual.

Sabemos que muitas das movimentações citadas ainda se consolidam, e em alguns casos dificultam uma certeza quanto a dimensão de sua relevância, justamente por sua ainda curta existência. Ainda assim, interessa-nos avaliar algumas dessas recorrências, a partir de estudos de outros autores, para melhor compreender as modificações nas formas de se relacionar com o mundo e, conseqüentemente, com a experiência estética no cinema.

1.2.1 A *Mise en scène* na *Nouvelle Vague*

A noção de *mise en scène* é herdeira de um século de teatro popular, que já muito se caracterizava por uma roupagem dramática, preocupada com o melodrama nos espetáculos e com a visualidade dos cenários, e, na medida do possível, utilizando-se das mais diversas técnicas na base de sua concepção. O cinema, nasce em meio a um momento específico nas artes cênicas, o que lhe influencia quase que diretamente. Para uma breve observação das mudanças que a *mise en*

scène no cinema – e sua relação com a realidade – sofreu ao longo dos anos, é necessário, portanto, voltar um pouco no tempo.

O teatro, principalmente na França e na Inglaterra, após uma fase classicista, por volta do século XVII, em um modelo muito rígido de atuação e construção de cenários, começa, no século seguinte, a dar forma a diferentes maneiras de encenação. Aos poucos, principalmente nos teatros populares, começava a se ampliar a valorização da presença dos atores no palco – que antes possuíam um papel mais associado ao texto e a dicção –, e os aspectos pictóricos, sem valorizar somente a palavra – que, em alguns casos, era inclusive banida das apresentações pelo governo, sendo um “privilégio exclusivo da alta cultura” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.20). A denominação do ofício do *metteur en scène*, surge então na França, no começo do século XIX, que é a da figura que assumia a responsabilidade pelo espetáculo, dando a unidade visual necessária para a transcrição de um texto para o palco. A partir daí, ao longo de todo o século XIX, “o teatro se constrói muito mais na visualidade do espetáculo que na excelência de um texto poético” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.22).

Interessante observar aqui como o teatro também reflete o que Gumbrecht chama de *cronótopo historicista*, no início do século XVIII, num sentido de que o corpo começa a ser levado em consideração como possibilidade de apropriação do mundo – pelo menos nas artes, já que em outras áreas, essa apropriação através da percepção acaba não sendo diretamente considerada. Além disso, começa a existir uma multiplicidade de representações, valorizando-se mais suas individualidades, sem a predominância das poucas maneiras formais com que as peças eram geralmente encenadas até o século XVII.

Voltando ao cinema, a partir dessa relação com o teatro e o termo de *mise en scène*, algumas diferenças de apropriação vão sendo aos poucos constituídas. O teórico brasileiro Luis Carlos Oliveira Júnior, em seu livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, aponta para o fato de que “com o cinema, surge uma ideia da *mise en scène* como meio – ou conjunto de meios – que viabiliza o espetáculo, mas como arte em si mesma, apta a se traduzir como evidência sensível da qualidade estética de uma obra” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.28). O autor cita um texto do teórico belga Éric de Kuyper, que diz que a *mise en scène* era vista na época como um esforço de se “explorar ao máximo todas as possibilidades”,

para se atingir o efeito do que estaria em “germe desde o começo” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.28).

A *mise en scène* estudada como ferramenta crítica de análise dos filmes – ao lado da montagem e do *realismo* –, terá papel central principalmente a partir da década de 50, no contexto da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, por permitir “um movimento investigativo do pensamento e da percepção” (OLIVEIRA JUNIOR 2013, p.7). Partindo principalmente dos estudos de André Bazin (2014, p.31) acerca da relação ontológica da imagem da câmera com o real, uma preocupação com os aspectos sensórios do cinema, a partir da *mise en scène*, já pode ser percebida de modo mais sistemático. Os textos de Jacques Rivette e Eric Rohmer, e ainda, Michel Mourlet e os macmahonistas, com diferentes abordagens, pensam a potencialidade do cinema em relacionar-se com a realidade a partir da defesa de *estilos de mise en scène*, que variavam de acordo com os aspectos que cada crítico buscava salientar em seus textos. De certa forma – e, naturalmente, sob outras denominações –, acreditamos que a ideia de *presentificação* das imagens, como a entendemos, pode também ser percebida como uma preocupação em suas análises.

A recusa em se reduzir o cinema à mensagem que ele expressa, deixando de avaliar a grandeza de um filme somente pelo assunto, para considerar também os meios utilizados, por si só já indica o afastamento de uma dimensão textual para se considerar as potencialidades “físicas” da imagem. Em relação ao *cinemascope*¹¹, Jacques Rivette em artigo chamado *L'âge des metteus en scène*, de 1954, faz analogia ao espaço vazio criado pela proporção, por onde “passa o vento”, criando zonas de silêncio dentro do quadro. A afirmação conteria a “dimensão fenomenológica” do cinema, com a “possibilidade de oferecer textura da realidade sensível à encenação das ações e das paixões humanas” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.33).

Em outros artigos, como *Génie de Howard Hawks*, Rivette defende que a marca característica do diretor Howard Hawks deve ser buscada na parcela física do filme, onde a relação do homem com o espaço exprime o drama. Esse pensamento, possibilita a observação de uma preocupação maior com a ideia de contemplação e contato com um *espaço* representado, tão ou mais importante que o *tempo*, enquanto dimensão em que um discurso seria construído. Tal preocupação remete-

¹¹ Formato de tela larga, em proporção 2,55:1, que na época começava a ser utilizado.

nos, de certa forma, ao repertório de análise da *presença* sugerido por Gumbrecht (2010, p.106), na medida em que o espaço seria aqui uma dimensão em que também se negociam as relações – a partir da utilização de características que são próprias do cinema.

Em Rohmer, talvez de forma mais evidente, essa preocupação com o espaço torna-se uma constante, como em seu primeiro texto publicado como crítico, chamado *Le cinéma, art de l'espace*, de 1948. Rohmer esclarece que o cinema, ao ser uma “arte do olhar” teria o espaço como elemento essencial, sobre o qual o olhar se abre (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.43). Dessa forma, o fora de campo também torna-se central na *mise en scène*, ao abarcar tanto a “ideia de espaço” que não está enquadrado nos campos imediatamente exteriores ao enquadramento, quanto o fora de campo imaginado, criado pelo filme¹².

Para Rohmer, a interpretação não possuiria o valor principal no contato com o cinema, sendo que o essencial do cinema não estaria em sua linguagem, ao dizer ontologicamente algo que as outras artes não dizem, não bastando portanto “ler” suas imagens (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.44). A ideia do ser humano que não coloca-se no centro do mundo, que tangencia a noção de um conhecimento “tipicamente revelado” pelo universo – nos termos de Gumbrecht (2010, p.107) –, pode ser percebida como uma preocupação de Rohmer em seus textos.

A tarefa da arte não é nos encarcerar num mundo fechado. Nascida das coisas, ela nos reconduz as coisas. Ela se propõe menos a purificar, ou seja, a extrair delas o que se dobra a nossos cânones, do que a nos reabilitar e conduzir incessantemente a reformar esses cânones (ROHMER, 1989, p.68).

O realismo ontológico, defendido por Rohmer, está presente também nos textos de Michel Mourlet, ainda que em uma concepção um pouco mais “radical” da *mise en scène*, vista em valores mais absolutos¹³. A concentração do crítico sobre a presença do corpo do ator no quadro como central na arte da encenação, a partir de uma concepção física, acaba levando a uma análise da *violência* na imagem cinematográfica – no artigo *Apologie de la violence* – ao “encarnar-se”, através da

¹² Retornamos a essa questão no subcapítulo 2.1.

¹³ A crítica a uma noção de *mise en scène* como valor estético absoluto, a partir de um texto de Rivette chamado *De l'abjection*, publicado em 1961, ao mesmo tempo que questiona essa ideia soberana, também abrirá o debate em torno da “crise” em volta do termo (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.88).

câmera, “no universo dos corpos e objetos” (RAMOS, 2012, p.54). Essa perspectiva, será considerada aqui somente em seu aspecto de ser uma “expressão vibrante da vida corporal”, para que não se entre em discussões em torno de uma possível “estetização fascista”, como apontada por Fernão Ramos (2012, p.56), que também reconhece que tal encontro estaria longe de esgotar a nuançada estética que propõe. Dessa forma, Mourlet defende que a câmera deve, antes de tudo, “decifrar tacitamente o mundo e os homens”, “coexistir com eles”, perscrutando os sentimentos interiores a partir da observação exterior (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.63).

Com a *Nouvelle Vague* francesa e as ideias em que ela é envolta – e de modo diferente, com os cinemas novos – principalmente a partir da segunda metade da década de 60, começa a se questionar a narrativa a partir de uma série de experimentações, que direcionam-se à busca de algo que não seja somente seu conteúdo (AUMONT, 2008, p.56). Esse questionamento, ainda que possivelmente presente em casos específicos, passa assim a se manifestar de modo mais amplo nos cinemas de diferentes localidades, de diferentes formas.

1.2.2 A estética do fluxo

A *mise en scène* como meio para que se viabilize uma *ideia* a partir da organização de uma realidade, consolidada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* na década de 50, começa a ser questionada já pela geração que inicia, no “modernismo cinematográfico” (AUMONT, 2008, p.52) dos anos 60, a preocupar-se com algo que não seja somente seu conteúdo. Esse movimento, de se observar a forma do filme e suas consequências a partir da *mise en scène*, começa aos poucos a expressar uma encenação cada vez menos inocente (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.89).

Da discussão em torno da época, o que buscamos nos ater aqui é o fato de que o cinema começa, de maneiras diferentes, a caminhar para uma desconstrução de seus preceitos, lançando reflexões sobre sua própria forma. Nesse contexto, além de **Cidadão Kane** (1941, Orson Welles), que talvez lance a discussão ao evidenciar o artista e a técnica (AUMONT, 2008), há uma reflexão intensa sobre **Stromboli** (1950), de Roberto Rossellini, lançado quase dez anos depois. Rivette, que publica um texto chamado “Cartas sobre Rossellini”, percebe – entre outros fatores que, segundo Aumont (2008, p.43), seriam próprios de uma “modernidade

cinematográfica” – uma argumentação em torno da “evidência do mundo”. Acreditamos que em torno dessa evidência em seus filmes, que parece torná-lo “moderno” mais por uma questão ideológica do que formal, começa a apresentar uma *mise en scène* que relaciona-se com o mundo a partir de uma visão aparentemente mais neutra do realizador, que se constrói muito a partir da impressão da própria força dos fenômenos. A potência da narrativa se apresenta a partir de cenas como a da grande pesca, presenciada pela personagem de Ingrid Bergman, e filmada de maneira quase documental, onde a imagem próxima dos peixes se debatendo, o alto som das águas, e a montagem que parece prolongar a situação, intensificam uma impressão de brutalidade daqueles homens.

Essa discussão em torno de um pensamento a partir da própria imagem foi, no entanto, diminuindo já a partir dos anos 70. Seguiu-se experimentando, mas “sob o cajado do sentido” (AUMONT, 2008, p.65). Com as novas tecnologias do digital chegando, ainda nos anos 80 – quando a ideia de “morte do cinema” traz uma série de filmes que utilizam o passado como referência –, a realidade torna-se cada vez mais ambivalente (AUMONT, 2008, p.75). A credibilidade da imagem fotográfica, a partir da concepção de Bazin em seu célebre texto *A ontologia da imagem fotográfica*, escrito em 1945, é constantemente colocada em dúvida, muito por sua possibilidade de manipulação através de equipamentos digitais cada vez mais complexos em seu leque de possibilidades.

Se a “intensificação do real” foi o projeto central do século do cinema (AUMONT, 2008, p.94), acreditamos que, com o digital, essa busca acaba sendo não somente perceptível, como também ampliada, a partir da utilização de formas cada vez mais complexas de interação do ser humano com a criação de suas imagens. No momento em que, de certa forma, parte-se para a construção ativa do audiovisual que se consome, o impacto pode ser percebido tanto no cinema quanto na própria sociedade.

Podemos perceber que há um desejo de *presentificação* latente nas mais diversas imagens contemporâneas, em várias medidas distintas. As imagens das câmeras caseiras, onde a existência se imprime de maneira direta, possuem espaço e circulação cada vez maiores. Pensando na tendência em priorizar o *registro* sobre a *representação*, presente na maior parte desses vídeos, e na “mediação de indícios internos à própria imagem”, ao invés da presença de uma narrativa complexa (ROSSINI; TIETZMANN, 2013), acreditamos que a reflexão sobre maneiras diversas

de aproximação com essas estruturas mínimas de narrativa, em sua reutilização por diversos filmes atuais, torna-se cada vez mais incontornável.

Diferentes formas de imersão podem também ser percebidas em outro tipo de contexto, diferente do que buscamos abordar nesse trabalho, na recente produção hollywoodiana, em filmes como **Mad Max: Estrada da Fúria** (2015), de George Miller, que parece construir-se valorizando a intensidade da experiência de assistência tanto quanto a própria narrativa, com uma montagem fragmentada e veloz que parece buscar o estímulo dos sentidos de seus espectadores. A utilização da montagem acelerada para tais efeitos, ainda que não esteja em nosso *corpus* de análise, permanece como um desafio acerca de suas potencialidades de *presentificação*, que certamente existem em uma oscilação constante com os efeitos de *sentido* do filme¹⁴.

Por entre diversas dessas movimentações, brota um cinema que parece buscar a intensificação, em suas articulações de linguagem, de uma certa experiência de *presentificação*. Ao relacionarem-se, de certa forma, a uma determinada crença nas imagens, são filmes que priorizam o trabalho sobre as capacidades sensoriais dos seres humanos a partir da *mise en scène* construída, e articulada no processo de finalização. Esses filmes, oriundos de diversos países, assemelham-se entre si pelo convite a um novo “comportamento do olhar” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013), menos ansioso por uma troca acelerada de imagens, e mais participativo no fluxo natural de elementos, construído para propiciar uma experiência que busca o contato do sujeito com o espaço.

Essa “estética do fluxo”, apesar de já ter sido tema de uma série de trabalhos acadêmicos, não pode, e nem pretende, ser facilmente delimitada. Podemos percebê-la operando, no entanto, por “atitudes com relação à imagem, aos corpos filmados e o domínio do real a partir de uma valorização do sensorial que, se não supera o pensamento lógico, ao menos o antecede e a ele se equipara, no âmbito da experiência espectral.” (VIEIRA JUNIOR, 2012). A atmosfera parece

¹⁴ Sobre essa questão, e pensando sobre sua característica em anteceder o pensamento, deveríamos inclusive retornar ao cinema dos anos 20 e 30, com a influência da velocidade. “O pensamento rivaliza rapidamente com o desfile das imagens. Mas ele se atrasa e, vencido, experimenta surpresa. Ele se entrega. A tela, novo olhar, impõe-se a nosso olhar passivo” (AUMONT, 2008, p.25). Aqui, o cinema ainda passa por um processo de busca de sua verdadeira “autonomia”, mas de forma inédita, e talvez ainda um pouco ingênua, aproxima-se à busca de articulações próprias do meio, mesmo que ligadas menos a imagem do que a um aspecto de velocidade.

transbordar os limites do quadro, aproximando-nos, em seu ritmo, de uma certa sensação de fisicalidade dos elementos representados.

Elefante (2003), do norte-americano Gus Van Sant, **Bom Trabalho** (1999), da francesa Claire Denis, **Tio Boonme, que pode recordar suas vidas passadas** (2011), do tailandês Apichatpong Weerasetukul, **Shara** (2003), da japonesa Naomi Kawase, **Adeus, Dragon Inn** (2003), do malaio Tsai Ming-Liang, **Café Lumière** (2003), do taiwanês Hou Hsiao-Hsien, **Em Busca da Vida** (2006), do chinês Jia Zhangke, **Luz Silenciosa** (2007), do mexicano Carlos Reygadas, **Hamaca Paraguaya** (2006), do paraguaio Paz Encina, **A Mulher sem Cabeça** (2008), da argentina Lucrécia Martel, **O Céu de Suely** (2006), do brasileiro Karim Aïnouz, são apenas algumas das obras, surgidas na última década, que trabalham nessa perspectiva. Obras que dialogam, nesse comportamento do olhar, sem que seus realizadores sejam necessariamente adeptos a esse tipo de construção, no restante de suas obras. Realizadores de diferentes países, que formam uma “paisagem transcultural”, nos termos de Denilson Lopes (2010), e que dialogam entre si em uma solidariedade que surge a partir de uma abordagem que se caracteriza por um trabalho semelhante sobre elementos ligados ao sensível, apesar de suas diferenças culturais – diferenças essas que também permitem diálogos eventuais, por exemplo, no uso de trilhas de outras nacionalidades – como em **Histórias que só Existem Quando Lembradas** (2012, Júlia Murat) –, ou no próprio deslocamento de seus personagens – como em **Praia do Futuro** (2014, Karim Aïnouz).

A denominação de *cinema de fluxo*, caracterizada pelos críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard, entre os anos de 2002 e 2003 em edições da respeitada *Cahiers du Cinéma*, busca dar conta de uma série de filmes surgidos na última década, que trabalham nessa perspectiva, que é mais próxima do sensível do que da construção de sentidos. Uma estética da rarefação, da contenção, dos tempos longos. O contato do sujeito filmado – e também do próprio espectador – com a atmosfera do espaço apresentado, é característica desses filmes, que definem um novo regime de imagens na contemporaneidade (VIEIRA JUNIOR, p.38, 2010).

Torna-se importante salientar, novamente, que o cinema como articulador de aspectos sensoriais não é, em definitivo, exclusivo do que se pode chamar de contemporâneo, e que muitas das caracterizações que rapidamente delimitamos até aqui já estavam presentes em demais momentos da história do cinema. No próprio

neorrealismo italiano, surgido em meados da década de 40, em obras como as de Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, ou mesmo posteriormente, na década de 50, nos filmes de Michelangelo Antonioni, já existe um trabalho que reflete uma *mise en scène* preocupada com os tempos e o impacto da presença dos personagens no enquadramento.

Esse talvez seja justamente um dos incômodos na utilização do termo de *cinema de fluxo*, na medida em que os aspectos sensoriais, relacionados as potencialidades afetivas e atmosféricas, estiveram sempre em discussão, tanto na prática como na teoria do cinema. Além disso, acreditamos que a medida em se determinar até que ponto um filme constrói-se na direção de um discurso pode ser muito tênue – e acreditamos que, com a diversidade de abordagens e recursos de linguagem que surgem no cinema atual, essa medida tende a ser cada vez mais difícil de ser quantificada.

O próprio conjunto de filmes abordados em torno da noção de *cinema de fluxo*, ainda que compartilhe de uma série de aspectos entre si, possui também uma série de nuances específicas na maneira com que articulam seus efeitos em cada caso. Acreditamos que essas diferenças, sempre presentes nas importantes tentativas de se agrupar filmes para uma melhor observação de alguns fenômenos, devem ser observadas de maneira atenta, para que se destaquem os movimentos específicos de linguagem. Nesse sentido, sem desvalorizar a utilização do termo, que tem agrupado de forma tão coerente um grupo de filmes que compartilham formas de olhar, nos concentraremos no aspecto de *presentificação*, que ainda que seja observado em diversas obras de ambições distintas, parece de fato ser uma preocupação maior desse grupo de filmes.

Esse cinema, que relaciona-se com o real de forma diferente dos anos 40 e 50, em seu contato com efeitos de *presentificação*, apresenta uma espécie de impressão – mesmo que bastante trabalhada – de ausência de controle da *mise en scène*.

O que resta da “modernidade necessária”, em todo um conjunto bem díspar de filmes que, há uns 15 anos, manifestam um vivo tropismo para o acidente, a exploração da “assignificância do mundo”, a improvisação ou sua aparência, a retirada, mais ou menos ostensiva do autor-mestre, e em diversas formas um certo respeito pelo real? (AUMONT, 2008, p.73)

A reflexão em torno de uma aparente falta de utilização dos meios para a elaboração de uma cena, onde prioriza-se muito o ritmo em relação ao sentido, e

percebe-se a “falta de uma disposição do plano como um quadro” (AUMONT, 2006, p.179), leva a discussão em torno de uma espécie de “crise” da *mise en scène* – termo que, de acordo com o teórico francês Raymond Bellour (2000), deveria atualmente ser definido a partir do que é, mas sobretudo a partir do que definitivamente não é. De acordo com Oliveira Júnior (2013, p.146), esse cinema comporta “um destronamento do pensamento dialético e do drama psicológico, em favor de uma forte presença da fenomenologia”. É nesse sentido que buscaremos um olhar que se concentre nos aspectos de *presentificação*, concentrada na articulação da *mise en scène*, mas a partir do processo de montagem – que, de acordo com Aumont (2006, p.180), atualmente se sobrepõe à encenação –, buscando colaborar em um certo reposicionamento na aproximação com aspectos atuais e aparentemente fugidios do fazer e pensar cinema a partir de qualidades sensórias.

2 O OLHAR EM CENA

O olhar em cena: a observação do olhar dentro da cena, e de seus possíveis efeitos. O olhar *encena*: hipótese, um tanto mais arriscada, que pressupõe pela simples presença do olhar filmado, a criação de uma incontornável relação dramática. Dessa forma, a partir do olhar, refletiremos nesse capítulo sobre a sua importância em uma espécie de “gramática” audiovisual, sugerida por diferentes tendências no cinema surgidas ao longo dos anos. Não nos referimos aqui ao olhar no sentido de um certo “ponto de vista” da imagem, ou do enfoque específico que um narrador/autor coloca sobre o filme de modo mais amplo, mas sim à representação do *ato de olhar* de um ser retratado, que, de acordo com Aumont (1998 p.58), é “o suporte visível de uma vetorização”. Para o autor (1998, p.59), na relação dos “olhares desconectados no tempo e no espaço, se reconhece o que tece a situação representativa em geral, definida como instituição e estabelecimento de relação entre espaços”¹⁵.

Ao refletir sobre a centralidade do olhar humano na representação dentro de outras artes e em nossa relação com esse olhar, o teórico alemão Hans Belting (2010, p.152), observa a “nova concepção do retrato”, surgida no século XV, em que se desenvolvia uma nova tradição em relação à frontalidade, com o olhar representado direcionando-se a quem olha o quadro. Essa frontalidade direcionada como que para fora dos limites do quadro, em direção ao seu apreciador, anulava, com essa mimese, a distância com o rosto vivente (BELTING, 2010, p.152). A representação do olhar humano, como fazendo parte de um rosto natural, comunicava-se assim com quem olha o quadro.

o rosto frontal que busca nosso olhar (do mesmo modo como faria um corpo vivo no contato com o espectador) é de certo modo uma máscara que se separou do corpo graças a cópia em pintura. Atrás do retrato esconde-se um rosto mortal, com ele devemos estabelecer comunicação através do meio, através de um rosto pintado. O retrato não é um documento, e sim um

¹⁵ “En este *nexus* de miradas desplazadas en el tempo y el espacio se reconoce lo que urde la situación representativa en general, definida como institución y establecimiento de relación entre espacios”

meio do corpo no sentido em que convida o espectador a participar¹⁶ (BELTING, 2011, p.156).

O apreciador de um quadro, nessas condições, enquanto olha o rosto representado, é também por ele observado, de certa forma. O filósofo francês Régis Debray lembra também do olhar das estátuas gregas, feitas mais para “olharem para e por nós”, do que para serem olhadas. Essas estátuas, que possuíam na origem a função de mediadoras entre os vivos e os mortos, eram vistas assim ainda a partir de sua propriedade mágica, e não no sentido de “arte” que conhecemos hoje (DEBRAY, 1993, p.33-34).

A representação do sujeito, de acordo com Belting (2010, p.48), estaria centrada no rosto, ou na “máscara” que esse porta. A questão da máscara, portadora da imagem, baseia-se essencialmente em uma relação de olhar mútuo.

[...] a pintura do corpo e da máscara facial proporcionam finalmente também uma chave para os fundos de uma relação com o olhar que mantemos com as imagens dos mais diversos tipos, ao anima-las involuntariamente. Nos sentimos olhados por elas. Essa troca de olhares, que na realidade é uma operação unilateral do espectador, era na verdade um intercâmbio de olhares em que a imagem era gerada pela máscara vivente, ou pelo rosto pintado. Aí participavam na imagem, de maneira visível o invisível, os olhos de outra pessoa que se apresentava ao espectador em imagem, e lhe devolvia o olhar¹⁷ (BELTING, 2010, p.48-49).

Em relação ao audiovisual, Jacques Aumont, em sua obra *O rosto no cinema*, lembra que o olhar representado é um suporte visível de relação com outro ser humano. A complexidade do olhar humano é colocada como central no rosto falante, uma vez que o olho desempenha, assim como a boca, a função de um “emissor-receptor”, pois assim como recebe, também emite informação (AUMONT, 1998, p.58).

¹⁶ “El rostro frontal que busca nuestra mirada (del mismo modo como lo haría un cuerpo vivo en el trato con el espectador) es en cierto modo una máscara que se separó del cuerpo gracias a la copia en pintura. Detrás del retrato se oculta un rostro mortal, con el que debemos establecer comunicación a través del medio, a través de un rostro pintado. El retrato no es un documento, sino un medio del cuerpo en el sentido de que exhorta al espectador a participar.”

¹⁷ “La pintura del cuerpo y la máscara facial proporcionan finalmente también una llave para los trasfondos de la relación con la mirada que mantenemos con imágenes del tipo más diverso, al animarlas involuntariamente. Nos sentimos mirados por ellas. Este intercambio de miradas, que en realidad es una operación unilateral del espectador, era en verdad un intercambio de miradas en que la imagen era generada por la máscara viviente o por el rostro pintado. Ahí participaban en la imagen, así fuera de manera visible o invisible, los ojos de otra persona que se presentaba al espectador en imagen y que le devolvía la mirada.”

No decorrer de sua obra, Gumbrecht também observa o corpo humano – em uma perspectiva mais ampla e filosófica – em sua busca de “ir além dos limites da tradição metafísica” (GUMBRECHT, 2010, p.92), recorrendo aos estudos de Heidegger, que em sua filosofia vê o *Ser* tomando lugar do “conteúdo da verdade” (ao invés das *Ideias*), sendo por vezes revelado e por vezes ocultado no acontecimento da verdade. De acordo com Gumbrecht (2010, p.93), tendo o *Ser* esse aspecto de revelação imediata, pertenceria ele à dimensão das coisas, tendo substância, “e por isso (ao contrário de algo puramente espiritual), ocupando espaço”. Dessa forma, o autor busca problematizar nosso contato com as “coisas do mundo”, que poderiam ser parcialmente reestabelecidas fora do paradigma sujeito/objeto, sem que se critique a “altamente sofisticada e altamente autorreflexiva arte de interpretação que as Humanidades há muito instituíram” (GUMBRECHT, 2010, p.81).

Ainda que não seja o objetivo aqui adentrar nas especificidades da filosofia heideggeriana, interessa-nos a concepção de representação do corpo – e, especialmente, dos *atos de olhar* –, enquanto elemento central na constituição de uma linguagem cinematográfica, e enquanto um possível potencializador de efeitos de *presentificação*. Posteriormente, nesse capítulo, observaremos que o olhar – e o rosto –, enquanto elemento humano, possui um determinado aspecto ligado à sua legibilidade, mas também a sua visibilidade, sendo dessa forma impossível expressá-lo completamente somente através da narração, sem o contato com o olhar / rosto em si.

Assim, durante este capítulo, buscaremos inicialmente refletir sobre alguns dos limites e forças do enquadramento no cinema, de forma mais geral, para, em um segundo momento, expor determinados mecanismos de representação do olhar, apontando para sua potência em relação ao quadro. Finalmente, partimos para a observação de articulações que reforcem à imagem em si, buscando uma ideia de atmosfera no cinema, a partir da reflexão de Gumbrecht acerca do conceito de *Stimmung*.

2.1 Limites e forças do quadro (e do fora de quadro)

As observações de Éric Rohmer, em seu artigo *L'Organization de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, que apresenta sua concepção sobre a obra de F. W.

Murnau, nos trazem uma série de elementos que se relacionam com a ideia da expressividade de uma *presentificação* em seus enquadramentos. Para Rohmer, a obra do diretor alemão apresenta um determinado cálculo, que não seria direcionado para o sentido e a metáfora, mas sim para uma expressão visual direta, onde sua encenação “assenta na busca de uma expressividade própria da imagem” (AUMONT, 2004, p.155-156). Murnau elevaria a imagem até a pintura, por uma busca de plástica constante, produzindo uma “presença” – aqui não utilizada exatamente no mesmo sentido de Gumbrecht – ao ter um cuidado meticuloso em “dotar de carnação visual cada ponto da imagem” (AUMONT, 2004, p.154).

Essa potência, que surge da inserção nos próprios planos de uma forte carga plástica, envolve certamente elementos que estariam fora de quadro, sem necessariamente recorrer à montagem e à articulação dos planos para se criar uma relação, mas criando uma iminência de algo que estaria por vir. Os planos dos filmes de Murnau, se apresentariam assim como “um campo aberto” a uma revelação, com “fragmentos de espaço vazio que o acontecimento irá povoar, quer subitamente [...] quer pouco a pouco” (AUMONT, 2004, p.155).

Acreditamos que, em análises que se relacionam com sequências de montagem dos filmes, é inevitável que se leve em consideração esse tensionamento que surge a partir das forças da própria encenação dos elementos em quadro, em relação ao que estaria fora dele, para que se vá além somente das relações de *sentido* criadas através dos cortes. Para Aumont (2004, p.164), “a encenação propõe um jogo”, que possui “parâmetros mais cortantes do que a ligação [o *raccord*], como o ângulo, a distância, a sobreposição de planos na imagem, a luz e as suas gradações, a amplitude e a velocidade dos gestos”.

Sobre o filme **Onde Jaz o Teu Sorriso** (2001), que possui predominantemente um enquadramento durante grande parte de sua duração total – mostrando de um lado a ilha de edição onde Danièle Huillet trabalha, e de outro uma porta, por onde Jean-Marie Straub constantemente sai e retorna (figura 1) –, Pedro Costa reflete sobre as possibilidades narrativas em torno da saída do personagem para fora desse espaço filmado.

Eu levei um mês para ao menos ver a porta (da ilha de edição). Quando eu (finalmente) vi a porta e Jean-Marie saindo e entrando por ela, eu vi as

possibilidades, a ficção, que estava por trás daquela parede”(GALLAGHER, 2007)¹⁸.

Figura 1 – A ficção atrás da porta em *Onde Jaz o Teu Sorriso*



Fonte: *Onde Jaz o Teu Sorriso* (2001)

De acordo com Aumont, “o quadro se define tanto pelo que ele contém como por quanto ele exclui” (AUMONT, 2004, p.136). Nessa perspectiva, utilizar o espaço “fora de quadro”, em sua capacidade de tensionar o universo fílmico para além das “bordas” do enquadramento, torna-se uma relação inevitável na construção da *mise en scène*. Pensando aqui no *ato de olhar*, enquanto mecanismo de representação, acreditamos que ele é uma das principais ferramentas para intensificar esse espaço fora de quadro, principalmente por sua qualidade de vetorização para fora dos limites do enquadramento, podendo criar uma série de relações possíveis com a imagem fílmica. O olhar direcionado para um outro personagem ou objeto que não está enquadrado, evidenciando a ausência deste na imagem, pode dessa forma emanar uma série de diferentes sensações, problematizando assim um elemento importante que não está diretamente visível no espaço representado.

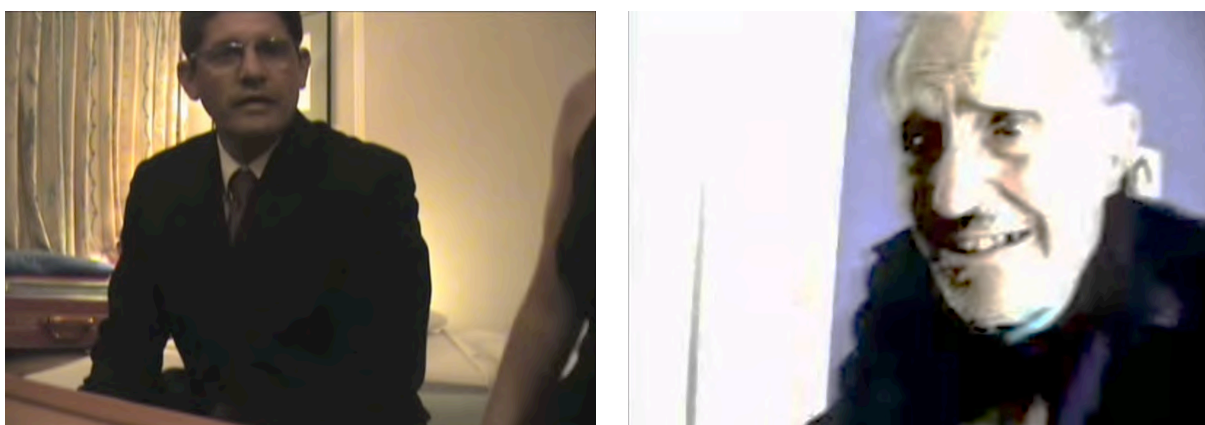
Se observarmos a encenação do primeiro cinema, imediatamente pós Lumière, onde o “encenador” seria alguém que teria em mente uma imagem geral do filme, respeitando a regra da *legibilidade* e da *harmonia* (AUMONT, 2004, p.134), podemos imaginar um espaço fora de quadro bastante controlado em termos narrativos e de planificação, mesmo no início do cinema sonoro. Essa tendência, principalmente a partir do chamado “cinema moderno”, da década de 60, começa

¹⁸ “It took me one month to even see the door [in the editing room]. When I [finally] saw the door and Jean-Marie going [in and] out of it, I saw the possibilities, the fiction, what was behind that wall.”

aos poucos a se transformar. Noções como a de Bazin, de que “o cinema não é uma máquina de inventar, mas de reproduzir” (AUMONT, 2004, p.67), muito importante para a jovem crítica da época, colaboram para uma nova postura em relação ao contato com o real no fazer cinematográfico, que amplia a quantidade de filmes que relacionam-se com o imprevisto e o inesperado, e, conseqüentemente, com algum espaço maior para a utilização do fora de quadro como potencialidade narrativa.

De formas variadas, cada vez mais há na encenação, segundo Aumont (2004, p.172), a integração daquilo “que potencialmente a ameaçava: a gestão do inesperado, do incontrolável, do irreduzível”. Em filmes mais recentes, a falta de controle sobre o enquadramento parece integrar-se à linguagem de algumas obras de maneira bastante consciente. É o caso, por exemplo, de realizadores que de certa forma incorporam a inconstância da natureza em seus filmes (Naomi Kawase, Abbas Kiarostami), que relacionam-se com seus personagens através da câmera na mão, quase sempre em movimento (Irmãos Dardenne, Philippe Grandrieux), ou mesmo de filmes que propõem se construir a partir de imagens de arquivo, onde não há, previamente, um controle estrito do que se mostrar (**Pacific**, 2009, de Marcelo Pedroso, **Tarnation**, 2003, de Jonathan Caouette, **Must Read After my Death**, 2007, Morgan Dews) (figura 2).

Figura 2 – Enquadramento em movimento constante, em *Pacific* e *Tarnation*



Fonte: *Pacific* (2009) e *Tarnation* (2003)

Se pensarmos na perspectiva do *cinema de fluxo*, por exemplo, ao articular uma relação de tempo maior entre os olhares, geralmente sem um uso intensivo do recurso do plano/contraplano na construção do espaço e no ritmo da cena, o espaço fora de quadro acaba incorporando-se ao universo fílmico de outra maneira.

A oposição entre campo e fora de campo é abolida em razão de uma oposição de fluxo (as imagens) / punção (os planos). Desaparece, no fundo, o olhar organizador do mundo (o conceito estético de campo remete evidentemente à delimitação de um mundo, o do autor), em proveito de uma concepção do artista como quem faz circular as imagens (BOUQUET, 2002, p.46-47).

De acordo com Oliveira Junior (2013, p.141), possuindo, nesse cinema, o *dispositivo* uma importância maior do que o “ponto de vista de uma personagem”, ou a “intensidade emocional de um drama”, o espaço fora de quadro acaba sendo muitas vezes anulado, ou integrado de maneiras diversas ao campo. No caso do filme **Últimos Dias** (2005, Gus Van Sant), citado pelo autor como um exemplo, existe um tensionamento particular em relação ao que está fora de quadro no universo representado, espaço com o qual o personagem principal expressa pouca expectativa – olhando para baixo, na maior parte das vezes –, tendo a troca de olhares pouca interferência da montagem, no sentido de articulação desses olhares. O quadro, em formato 4:3, amplia a sensação de enclausuramento do filme (figura 3).

Figura 3 – *Enquadramento restrito e personagem que pouco interage com o espaço fora de campo em Últimos Dias.*





Fonte: Últimos Dias (2005).

Outro tensionamento do espaço fora de quadro que é cada vez mais utilizado, pode ocorrer também a partir da própria “evidência” da câmera na cena, ao alertar de maneiras muito diferentes sobre sua presença. Em diversos filmes, um simples movimento aparentemente mais brusco do equipamento, ou um personagem que olha para ele, por exemplo, podem ter a potencialidade de criar uma relação completamente diferente com o espaço que está fora do que se construiu na cena até então. No recente filme luso-brasileiro **Olmo e a Gaivota** (2014), dirigido por Petra Costa e Lea Glob, escuta-se a voz das diretoras fazendo pequenas intervenções durante a narrativa, o que cria uma espécie de transformação na maneira como nos relacionamos com os atores, que a qualquer momento podem se “desmontar” de seus personagens. O filme israelense **A Professora do Jardim de Infância** (2014), de Nadav Lapid, já em seu primeiro plano apresenta um homem de costas que bate na câmera, evidenciando a presença do equipamento – um contato que, de certa forma, aproxima-nos daquela realidade, principalmente nas cenas que se passam no jardim de infância, onde há alguma interação por parte das crianças em relação à lente. Já no iraniano **Taxi Teerã** (2015), de Jafar Panahi, que se passa inteiramente dentro de um veículo, o diretor interpreta a ele mesmo, e a presença da câmera no carro é inclusive citada pelos personagens. Por vezes, o diretor-personagem “gira” a câmera instalada em um local fixo, para enquadrar outras situações, e o som sugere um suporte criado para filmar dentro do carro, que nunca é visto. Dos exemplos citados, esse último talvez seja o único onde, desde o início, o artifício se expõe sem criar maiores relações com o espaço atrás da câmera, uma

vez que o próprio diretor, interpretando a si mesmo, opera o aparelho estando em frente a ele (figura 4).

Figura 4 – Utilizações da câmera enquanto aparelho, na constituição de um espaço filmico em *O Olmo e a Gaivota*, *A Professora do Jardim de Infância* e *Taxi Teerã*.



Fonte: *Olmo e a Gaivota* (2014), *A Professora do Jardim de Infância* (2014) e *Taxi Teerã* (2015).

Acerca dos efeitos de *presença*, em relação ao espaço fora de quadro, é importante apontar para a relevância da ideia de *ausência* nessa relação. Para Gumbrecht (2012, p.135), sobre a reflexão do teórico Jean-Luc Nancy, os efeitos de *presença* que podemos viver “estão sempre permeados pela ausência”. Existiria assim um movimento duplo de “nascimento para a presença” e de um “desaparecer da presença”, sendo a *presença* efêmera, por consequência de uma cultura predominantemente de *sentido*. Essa seria também a explicação para que os *fenômenos de presença* surjam sempre como *efeitos de presença*, uma vez que “estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido” (GUMBRECHT, 2012, p.135).

Dessa forma, podemos imaginar o quanto, no cinema, possuímos relações que apresentem uma intensidade de *presença*, justamente em decorrência de uma construção narrativa que a preceda, estabelecendo assim toda a imaginação de um espaço para além do quadro. É possivelmente o caso, por exemplo, do filme **O Peso**

do Silêncio (2014, Joshua Oppenheimer), onde antigos torturadores do regime ditatorial na Indonésia são diretamente confrontados pelo irmão de um rapaz assassinado por eles na década de 60. Em muitos momentos, o *olhar* desconfortável dos torturadores é visto por muito tempo, alguns deles em silêncio, reforçando assim a intensidade de nosso contato com ele, e se impondo pela própria informação que possuímos anteriormente acerca dos atos desses homens (figura 5).

Figura 5 – Presença de um olhar carregado em O Peso do Silêncio



Fonte: O Peso do Silêncio (2014)

2.2 Indícios do olhar: *raccord* e o rosto filmado

No cinema, algumas formas de se filmar o olhar humano tornam-se também mecanismos básicos para se intensificar a aproximação do espectador com o ser retratado. O célebre efeito Kuleshov, desde sua concepção no início dos anos 20, ainda nos explicita esse potencial do olhar como “janela da alma”, na medida em que aproxima-nos de um suposto sentimento do personagem. O experimento apresenta de forma básica a utilização da montagem na intensificação do efeito que se deseja conferir a esse olhar, ao intercalar o mesmo plano de um homem olhando para frente com um caixão, um prato de comida, e uma bonita mulher, criando diferentes percepções acerca dos sentimentos do homem, dependendo do plano com o qual é intercalado (GARDIES, 2008, p.37).

Ainda que não possamos diminuir os efeitos dos olhares filmados à simples utilização de planos intercalados a eles, percebemos o grande potencial existente nesse recurso, ao auxiliar, em sua simples fórmula, na manipulação de um espaço e na intensificação da subjetividade da pessoa retratada. A ampla utilização do recurso do plano/contraplano segue sendo bastante observada, de formas diferentes, mas ainda criando um tensionamento específico que parte dos olhos

filmados dos personagens. Essa potencialidade pode ser percebida em diferentes tendências cinematográficas, pelo menos desde o início da década de 20 – como no francês **A Paixão de Joana D’arc** (1928, Carl Dreyer), muito reconhecido pela expressividade de seus primeiros planos – até em filmes recentes – observando-se, por exemplo, o japonês **O Segredo das Águas** (2014, Naomi Kawase), que possui alguns aspectos próximos de uma ideia de *cinema de fluxo*. (figura 6)

Figura 6 – Plano/contraplano como um dos artifícios de linguagem do cinema que ainda perdura de forma semelhante



Fonte: A Paixão de Joana D’arc (1928) e Still the Water (2014)

Somos, dessa forma, em grande parte guiados por um *raccord*¹⁹ ligado ao *ato de olhar*, que torna-se um importante recurso na localização direta do espectador com o espaço representado. A utilização de um plano em que o personagem olha ou interage, com algo ou alguém que não está enquadrado, conseqüentemente intensifica a expectativa sobre o objeto que se observa, tornando-se um elemento

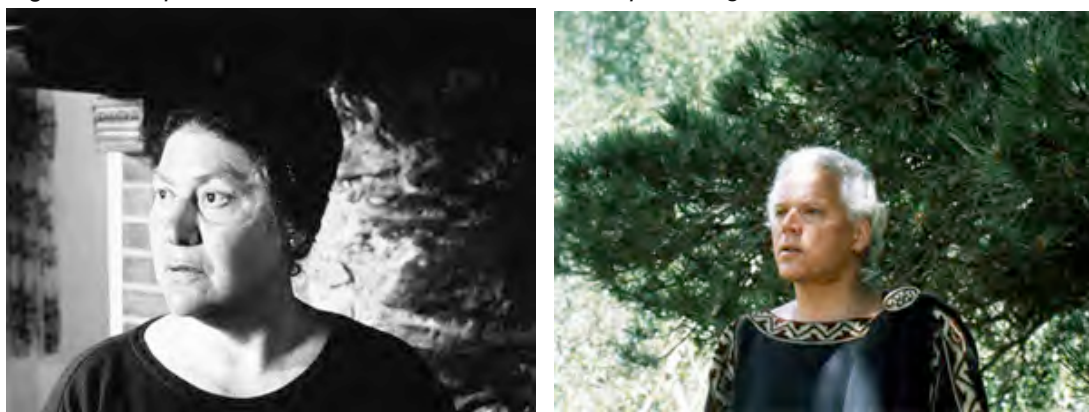
¹⁹ De acordo com Jacques Aumont, em seu *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, o *raccord* é “um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT, 2003, p.251)

pulsante de identificação, além de colaborar na compreensão da localização dos personagens dentro da cena.

Ainda assim, o crítico estadunidense Tag Gallagher, nos lembra que por vezes o próprio olhar filmado guardaria um valor maior do que a expectativa criada sobre o objeto desse olhar. Ao refletir sobre os filmes de Pedro Costa e John Ford, o teórico percebe que a expressividade do rosto, pelo menos para esses diretores, faz com que conseqüentemente “ver o olhar das pessoas, seja mais importante do que ver o que as pessoas estão vendo”²⁰ (GALLAGHER, 2007).

No mesmo texto, Tag Gallagher, ao escrever sobre os olhares nos filmes de Jean Marie Straub e Danièle Huillet, explica que os realizadores, ao construírem as cenas, priorizam uma ideia de *clareza*. De acordo com os realizadores, em uma de suas conversas durante o filme **Onde Jaz o Teu Sorriso**, a paciência perante a realidade de um tema permite que se aproxime cada vez mais do que realmente se quer dizer. Existiria “uma espécie de redução, mas não é uma redução, é uma concentração, que na verdade expressa mais”²¹ (GALLAGHER, 2007). Straub-Huillet, dessa forma, trabalham para que se aperfeiçoe a mecânica da cena, até que cada nuance seja apreendida, buscando que a “alma” dos personagens “esteja não apenas na voz, mas em todo o corpo, focando nos olhos” (GALLAGHER, 2007) (figura 7).

Figura 7 – Expressividade concentrada no olhar dos personagens, nos filmes de Straub-Huillet.



Fonte: Gente da Sicília (1999) e Antígona (1992).

²⁰ “Costa too, as also with Ford, looking at people looking is richer than looking at what people see”.

²¹ “There’s a temptation to show a mountain. [...] Then one fine day you realize that it’s better to see as little as possible. You have a sort of reduction, only it’s not a reduction, it’s a concentration and it actually says more”.

Aumont (2006, p.28), ao refletir sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica em sua obra *O Cinema e a Encenação*, fala sobre a *pantomina*, referindo-se a uma espécie de léxico durante o cinema mudo, no qual determinados gestos expressariam mensagens muito específicas, estando a imagem, portanto, ainda impregnada de uma linguagem teatral²². De acordo com o autor, a partir da percepção do dinamarquês Urban Gad – que dirigiu cerca de 40 filmes entre os anos de 1910 e 1927 – de que “é no rosto daquele que ouve que veremos o sentido das palavras”, abre-se caminho a “um cinema liberto do teatro e da sua gestão da fala” (AUMONT, 2006, p.28), sem uma necessidade tão grande em se apoiar em gestos que tanto correspondiam a uma informação literária ou teatral.

2.2.1 Potências no ato de olhar

O *ato de olhar* na representação fílmica, em sua potencialidade de centralizar grande parte das relações interpessoais, foi sempre um elemento utilizado em direção a uma certa aproximação aos personagens, mesmo com as diferentes concepções de *mise en scène* surgidas ao longo dos anos. Para o húngaro Béla Bálasz, a expressão facial seria “menos sujeita a regras e convenções” do que a fala, não sendo uma manifestação “governada por cânones objetivos” (BALÁSZ, 1983, p.93). Segundo o teórico de cinema estadunidense David Bordwell, o rosto funciona como “um teatro dos estados da alma, em constante mutação”, e a “atuação em um filme se apoia fortemente numa gama de expressões faciais culturalmente reconhecidas” (BORDWELL, 2008, p.64).

Dessa forma, por mais variados que possam ser os reconhecimentos das expressões faciais em diferentes culturas ao redor do mundo, a percepção dessas expressões como fator central na relação com o outro, parece ser uma característica universal.

[...] grande parte das histórias contadas no cinema atravessa com facilidade as fronteiras culturais. Uma razão plausível para isso é que o cinema incide em tendências perceptivas muito difundidas. Os estilos que vieram a dominar o cinema parecem ter se afinado, por tentativa e erro, com algumas disposições universais cognitivas e perceptuais. Muito antes do advento do cinema, apareceram algumas similaridades na maneira como vemos,

²² O que certamente não é o caso da busca, muito posterior a esse momento, de Straub-Huillet, apesar de sua relação específica com a encenação que, por vezes, remete ao teatro em sua forma.

escutamos ou compreendemos as regularidades do mundo (BORDWELL, 2008, p.67).

A aparente percepção “natural” do cinema é assim uma sistematização, que acaba transformando e ditando as convenções utilizadas (AUMONT, 2004, p.145). Dentro das disposições cognitivas e perceptivas, interessa-nos aqui, principalmente, a relação que possuímos com diferentes formas de se filmar o olhar. De acordo com Bordwell (2008, p.64), os olhos são “os maiores irradiadores de informações dentro do rosto, visto que o olhar acompanha as expressões faciais correspondentes [...] e somos extraordinariamente sensíveis ao ângulo específico desse olhar”. Além disso, uma “constante transcultural”, é a de que o ser humano “explora o ambiente com os olhos”, movendo a fóvea em direção à zona de interesse. O *ato de olhar*, torna-se então central em nossa relação de empatia com outros indivíduos, e sua representação é utilizada por essa sua potencialidade de aproximação aos sentimentos humanos, por diversos meios artísticos. Nos relacionamos com as expressões faciais dos personagens, que funcionam como sinais irradiados pelo olhar filmado.

Béla Balázs, em uma perspectiva mais antropomórfica, refletia sobre o aspecto de projeção humana em relação a qualquer forma.

[...] toda forma nos causa uma impressão emocional bastante inconsciente que pode ser agradável ou desagradável, alarmante ou tranquilizadora, uma vez que ela nos lembra, ainda que de forma distante, algum rosto humano que nela projetamos (BALÁZS, 1983, p.99)

Ainda nesse sentido, o teórico reflete acerca dos sentimentos humanos sobre animais, que seriam uma “projeção de nossa própria consciência”, onde leríamos em sua anatomia ou comportamentos “os estados de alma que mais ou menos inconscientemente lhes atribuímos, a partir de certas semelhanças exteriores com a anatomia ou o comportamento do homem” (BALÁZS, 1983, p.85). Ainda que tal concepção possa afastar-se de um estudo focado no objeto estético em si, interessa-nos aqui particularmente seu estudo focado nas potencialidades do rosto representado.

Jacques Aumont, ao apresentar a concepção de Balázs, diz que, para o teórico húngaro, o rosto possui um potencial específico de *narrar* e *expressar*, uma vez que dá indícios claros de determinados sentimentos, ao mesmo tempo em que os dramatiza em diferentes níveis. O rosto teria assim uma capacidade de

apresentar vários sentimentos de uma só vez, mas sem estar condicionado a linearidade de uma escritura (AUMONT, 1998, p.85).

Em relação ao espaço, a fisionomia possui uma relação particular, por manifestar sentimentos que, por seu efeito psicológico, não parecem estar presentes nele (BALÁSZ, 1983, p.95). A expressão facial seria então completa e compreensível em si mesma, e, de acordo com o teórico, o *close-up* no cinema não necessariamente é pensado como existindo no tempo e no espaço, como os outros elementos da cena. Nesse sentido, a fisionomia possuiria uma relação com o espaço, semelhante à relação da melodia com o tempo: a duração das notas é real, mas a linha melódica coerente não possui dimensão do tempo; a melodia já existe como entidade completa assim que a primeira nota é tocada. A premissa e a conclusão não se seguem assim, temporalmente, uma a outra (BALÁSZ, 1983, p.94). O rosto, nesse sentido, ainda que esteja articulado no espaço, também manifesta-se em uma unidade própria e completa em si.

Outro estudo que Aumont relaciona ao da fisionomia, é o da fotogenia, do teórico e realizador Jean Epstein. A fotogenia, basicamente, relaciona-se a essa propriedade do rosto, que seria instável e inconclusa. Um rosto somente seria fotogênico por instantes, em um movimento variante no tempo, revelando-se, a partir de tal fotogenia, de maneira não consciente e não pretendida. Para Aumont (1998, p.102), ainda que divergentes em alguns aspectos, o objetivo em comum entre a fisionomia e a fotogenia seria o do registro de uma realidade que teria algo a revelar.

Aumont (1998, p.82), nesse sentido, diferencia o que seria o *rosto legível*, mediado e lido a partir da informação que expressa, e o *rosto visível*, que expressa suas aparências puras, “anteriores a inteligência que impõe o ato perceptivo”. Esse rosto, refere-se a uma relação estabelecida diferente daquela que pretenderia somente compreendê-lo, pretendendo “mostrar o mundo e sua realidade tal como são antes de nosso olhar, e, por assim dizer, fora dele”²³ (AUMONT, 1998, p.82). Aplicada ao rosto cinematográfico, Aumont utiliza-se de uma noção de *rosto mudo*, relacionando-a ao *rosto visível*, por apresentar-se de modo mais imediato.

O visível é evidente, não tem que falar para existir nem para se impor, esta é ao menos sua ideologia. O signo sem estar composto de signos se

²³ “Mostrar el mundo y su realidade tal como son antes de nuestra mirada y, por decirlo así, fuera de ella, es desear establecer con lo visual una relación diferente de aquella que pretende comprenderlo.”

fundamenta na imediatez de sua manifestação. O rosto mudo é um rosto imediato, em um ou outro sentido. Se oferece inteiro e de golpe, se expõe à intuição, não ao deciframento.[...] Imediato, orgânico, logo forçosamente verdadeiro, não por ser mais verdadeiro que o outro, mas porque propõem uma relação com a verdade²⁴ (AUMONT, 1998, p.83).

A partir do artigo *O significado estético do rosto*, escrito em 1901, do influente sociólogo George Simmel, que considera que o rosto “é a parte do corpo que mais domina a unidade de unificação” (AUMONT, 1998, p.101), percebe-se uma influência principalmente na teoria de Balász, na compreensão da expressão facial como completa em si mesma.

Aqui, torna-se inevitável refletir sobre o quanto desse *rosto legível*, como proposto por Aumont, relaciona-se com uma ideia de *presentificação*, em sua propriedade de revelar-se antes de uma suposta interpretação, permanecendo mais em um campo emotivo e afetivo. Acreditamos que, de certa forma, o interesse na oscilação entre efeitos de *presença* e *sentido* possuiria o rosto como um lugar que parece possibilitar diversas observações, em sua complexidade de transmitir “informações” apresentando-se em sua potência sensível. Assim como em Gumbrecht, para Aumont (1998, 85), nesse momento da história das artes da imagem, “querer ver sem ler” não é uma regressão até a ausência de significação, mas pelo contrário, um avanço “ao coração mesmo das coisas”²⁵ (AUMONT, 1998, p.85).

2.3 Relações sensórias na articulação da *mise en scène*

Em muitas das perspectivas citadas, o rosto humano torna-se um dos componentes centrais – embora certamente não o único – na articulação de um espaço cinematográfico, e também no contato com sentimentos expressos pelos personagens. A ideia de *raccord*, que segundo Aumont (2006, p.38) é o “caráter mais específico do cinema”, possui assim através da montagem, uma certa responsabilidade de unificar o “jogo dos três *olhares*” da encenação – da câmera, da

²⁴ “Lo visible es evidente, no tiene que hablar para existir ni para imponerse, ésta es al menos su ideología. El signo sin estar compuesto de signos, se fundamenta en la imediatez de su manifestación. El rostro mudo es un rostro inmediato, en uno u otro sentido. Se ofrece entero y de golpe, se expone a la intuición, no al desciframiento.[...] Imediato, orgánico, luego forzosamente verdadero, no porque sea más verdad que otro, sino porque propone una relación con la verdad”

²⁵ “[...] querer ver sin leer no es una regresión hacia la ausencia de significación, sino, por el contrario, un avance hacia el corazón mismo de las cosas.

personagem e do espectador. Dessa forma, não podemos esquecer que tal articulação deve levar em conta, na constituição do filme, que “vemos personagens que conversam (e se olham) do ponto de vista que foi escolhido pela e para a câmera” (AUMONT, 2006, p.40).

A preocupação com uma ideia de montagem baseada em “mecanismos humanos” de percepção – e através do ponto de vista profissional de alguém ligado diretamente ao ofício – é tida pelo reconhecido montador e teórico estadunidense Walter Murch, em seu livro *Num piscar de olhos*, lançado em 1995. Na obra, Murch (2001, p.65) utiliza a metáfora do *piscar*, ao relacionar a montagem com esse mecanismo psicológico, “que interrompe a aparente continuidade visual de nossa percepção”. Para o teórico, a *piscada* faz analogia ao “corte que separa e pontua uma ideia” (MURCH, 2001, p.67). Nesse sentido, cabe a reflexão sobre até que ponto o corte enquanto demarcação de uma ideia é soberano em uma “estética sensorial”, como nos filmes pertencentes à ideia de *cinema de fluxo*, por exemplo. Se por um lado, o corte talvez produza *sentido* em meio a construção de uma sensorialidade, por outro, pensamos se ele não pode servir justamente para potencializar determinados efeitos de *presença* – pelo menos *antes* de tornar-se uma *ideia*. De qualquer forma, acreditamos que especificamente no caso do *raccord* de olhar, esse pressuposto do corte como *ideia* pode ser facilmente observado – mesmo que convivendo com uma forte carga sensória –, pela relação direta que o olhar estabelece dentro da cena.

Reconhecendo-se a eficiência do *raccord* de olhar, e mais especificamente, do plano/contraplano, para estabelecer sentidos muito claros, percebemos que as maneiras em utilizá-lo parecem sempre sofrer grandes mudanças ao longo da história do cinema, na medida em que surgem novas preocupações que irão refletir na forma. Ensaio como *The Birth of a New Avant Garde: La Camera-Style* (1948), do crítico francês André Astruc, em seu famoso conceito de *câmera-caneta*, defendem a valorização do ato de *filmar*, com o posicionamento do autor de cinema enquanto artista de seu meio, não mais subjugado a um texto existente. De acordo com Astruc (1992, p.325), o diretor deveria ser capaz de dizer *eu*, como o romancista ou o poeta²⁶. Acreditamos que o *ato de olhar*, com esse tipo de

²⁶ “[...] un langage, c’est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd’hui de l’essai ou du roman”.

movimento, e em determinados filmes, sofre interferências na maneira como é encenado, sem que se priorize, por exemplo, o plano/contraplano como única saída para intensificar relações humanas. Nesse sentido, Aumont (1998, p.61) em comparação com a pintura, percebe que o cinema clássico apostou pouco em registros que descentralizem o rosto, uma vez que não seriam tão funcionais para uma comunicação clara, muito centrada nos olhos e na boca²⁷.

Ao valorizar a figura do autor, textos como o de Astruc trazem consigo um trabalho de intensa reflexão acerca da forma, que se refletem posteriormente em determinados mecanismos de representação criados. No que diz respeito ao *ato de olhar* dos personagens, pode-se perceber uma utilização cada vez maior de elementos como a quebra da quarta parede, dos jump cuts, do falso *raccord*, de planos com o personagem de costas ou em enquadramentos mais abertos, entre outros recursos que “subvertem” sua centralidade – e que, da mesma forma, colocam em outra perspectiva a noção de *mise en scène* enquanto um “mecanismo” controlado de elaboração de sentidos pré-determinados, em contraste com um trabalho construtivo feito também a partir da ilha de edição, que inevitavelmente se relaciona com o olhar filmado.

Buscando relações de montagem que operem de maneiras diversas, entramos em contato com a noção de *epifania*, a partir de Gumbrecht, e ligada aos efeitos de *presentificação* de objetos estéticos. Para o autor a *epifania* tem como uma de suas características o fato de que “sempre que um objeto da experiência estética surge e por momentos produz em nós essa sensação de intensidade, ele parece vir do nada” (GUMBRECHT, 2010, p.141). Nesse sentido, a montagem pode colaborar em um impacto inesperado, como veremos posteriormente em exemplos dos filmes **Cães Errantes** (2014), de Tsai Ming-Liang (onde é revelado, subitamente, um ponto de vista com um *raccord* de tempo não convencional, a partir do olhar de dois personagens que olham para fora de quadro durante cerca 15 minutos), e **Tio Boonmee, que pode recordar as vidas passadas** (2012), do tailandês Apichatpong Weerasethakul (com o impacto da revelação de um ser que – em meio à montagem da imagem de um boi que desprende-se de uma corda com planos de uma floresta –, inesperadamente aparece encarando o espectador, com

²⁷ “[...] el retrato pintado ha jugado mucho con la desaparición, o elusión absoluta, de la mirada del modelo.[...] el cine clásico apostó extraordinariamente poco por estos registros. [...] Estos ángulos, en realidad, no son funcionales, ya que el rostro que comunica debe presentar, bastante visibles, los dos lugares de la comunicación, el ojo y la boca”

olhos vermelhos e luminosos). Em ambos os casos, o surgimento repentino tanto dos planos que revelam o ponto de vista, como os que revelam o olhar de um personagem, possuem um impacto que parece se relacionar primeiramente com aspectos sensíveis, para depois ser conceitualizado racionalmente dentro da narrativa.

Aqui, tal ideia de “choque” criada a partir da montagem, volta a remeter-nos a uma ideia de possíveis efeitos de *presença* ocorrendo antes de efeitos de *sentido*, a partir do corte. Em **Bom Trabalho** (1999, Claire Denis), por exemplo, pensando na particularidade plástica e sonora de seus planos, os cortes – como na cena do treinamento dos soldados –, parecem ter uma preocupação mais com o ritmo, a partir dos movimentos e sons dentro dos planos que geram uma determinada impressão física da imagem, do que com a narratividade sobre a repetição com que os exercícios militares são feitos. Podemos observar essa preocupação, talvez de maneira mais evidente em **Sombra** (1998, Phillipe Grandrieux), onde alguns cortes ocorrem enquanto a câmera está muito perto da pele dos personagens, criando algumas relações abstratas, que se configuram a partir de uma energia motivada pela movimentação dos corpos dentro do quadro.

Nesse sentido, Gumbrecht (2012, p.128), expõe sua preferência em utilizar o termo “momentos de intensidade”, e “experiência vivida” [*ästhetisches Erleben*], ao invés de “experiência estética” [*ästhetisches Ehrfahrung*], pelo fato de que “*Erleben* pressupõe, por um lado, que a percepção puramente física [*Wahrnehmung*] já terá ocorrido e, por outro, que a experiência [*Ehrfahrung*] lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo”. Igualmente, possuímos aqui o interesse nesse momento do *choque* criado na montagem, e em seu impacto imediato. De qualquer modo, essa observação não busca questionar o corte enquanto gerador de *sentido*, mas sim refletir sobre os efeitos plásticos que podem ser produzidos por ele, impactando-nos *antes* de uma relação direta de interpretação.

Ao pensar na esfera de uma representação do invisível, do impalpável, e em “figurar o ar, a atmosfera, [...] a luz, em dar conta desses fluidos misteriosos” (AUMONT, 2004, p.226), acreditamos que novas preocupações de montagem se impõem. Como um exemplo básico, podemos imaginar que a utilização do plano/contraplano, ao criar um sentido espacial e sentimental mais “direcionado”, mostrando, por vezes de forma exaustiva, os olhares e reações, pode privar a construção de um contato mais próximo de uma ideia de *presentificação*. Se

refletirmos sobre o pressuposto de Aumont, de que a montagem, é “uma das maiores violências jamais feitas à percepção ‘natural’” (AUMONT, 2004, p.103), percebemos que ela possui uma responsabilidade enorme nessa construção de ações, no sentido de que impõe uma relação diferente da realidade que o espectador estaria – a princípio – habituado a partir da imagem gerada pela câmera²⁸.

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com real acabe advindo. Por isso o plano longo é, a princípio, destinado a valorizar o não-é-grande-coisa e o quase-nada (AUMONT, 2004, p.66).

A utilização do plano de longa duração é, sem dúvida, mais recorrente em um cinema que busca cada vez mais suprimir a utilização exaustiva da montagem, buscando efeitos mais abertos e indiretos. Nesse sentido, o olhar filmado, ao ser submetido a um tempo maior de duração, acaba por gerar outras relações com o espectador, para além da relação de construção narrativa e espacial que é comumente utilizada a partir do *raccord* de olhar. Acreditamos que uma utilização do olhar estendido no tempo representado, possuindo muitas vezes uma duração maior do que a necessária para a compreensão narrativa e espacial, pode ser reflexo de um cinema menos preocupado com uma encenação centrada na criação de um sentido único, e mais aberto as possibilidades subjetivas decorrentes do contato com o tempo e espaço filmicos – por mais que tal utilização, de definição tão subjetiva, possa já ser observada em filmes anteriores às atuais tendências ligadas a uma estética sensorial.

Concepções como as do *cinema de fluxo*, ainda que geralmente distanciem-se de discursos fechados em termos de *sentido*, possuem a preocupação em utilizar-se de outros elementos que talvez escapem de um conjunto de “limitações” próprias do meio – ou de uma espécie de cartilha da linguagem cinematográfica –, para a construção de sua imagem filmica. Não submete assim a obra cinematográfica a seus artifícios de identificação direta, mas, ao buscar um acesso ao sensível através de uma forma específica, pode elaborar formas variadas de

²⁸ Embora saibamos da necessidade em se considerar a pluralidade de imagens geradas por diferentes câmeras, que impõem, muitas vezes, uma visualidade muito particular. No entanto, para os fins dessa pesquisa específica, consideraremos a característica da câmera enquanto mecanismo de registro, de forma mais geral.

representação – e apresentação – do objeto filmado com o espectador, que atinja-o em caminhos e tempos inesperados.

Nesse sentido, nos utilizamos do comentário de Tag Gallagher (2007) em seu texto sobre o filme **Juventude em Marcha** (2006, Pedro Costa), de que mesmo quando Ventura – o personagem principal do filme – deixa o enquadramento, é como se sua presença ainda estivesse ali. Acreditamos que esse efeito muito provavelmente se articula a partir de elementos que iriam além de uma relação direta com um uso tradicional de mecanismos tradicionalmente utilizados no cinema. Dessa forma, uma série de articulações – a voz de Ventura muito presente no filme, a composição que se repete, os objetos que são utilizados, o tempo em que o enquadramento permanece após a saída do personagem, o desenho da luz, etc – poderiam operar em conjunto, sem que se possa determinar como esse efeito é obtido – e mesmo se ele é de fato percebido pela maior parte de seus espectadores (figura 8).

Figura 8 – “Mesmo quando Ventura sai de quadro, é como se ainda estivesse ali”²⁹



Fonte: Juventude em Marcha (2006).

No sentido de uma representação de algo “não tangível” através da utilização usual de mecanismos de representação, criando relações específicas, Rancière analisa o *regime representativo* da arte, que “regula as relações entre o dizível e o invisível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (RANCIÈRE, 2012, p.127). Na sequência dessa reflexão, o autor defende que se há algo *irrepresentável*, ele o seria pela “impossibilidade de

²⁹ “[...] in *Colossal Youth*, even when Ventura leaves a shot, he is still there, somehow.”

uma experiência se expressar em sua língua própria” (RANCIÈRE, 2012, p.137). Acreditamos, nesse sentido, que determinados efeitos no cinema – e nos objetos estéticos em geral – são obtidos muito a partir da criação de imagens que não necessariamente recorrem a uma “cartilha” de possibilidades próprias do meio em que são exibidas.

A encenação num sentido “clássico”, para Aumont (2004, p.109), exhibe o paradoxo de apresentar uma aparente transparência dos enquadramentos, junto de uma tomada de partido do realizador, que “conduz nosso olhar e nossa atenção”, a partir de uma determinada gramática. Para o autor, com “o fim do classicismo hollywoodiano e dos maneirismos que engendra”, reaparece algo como um “gosto pela imagem”, em que ela agiria por si mesma, não se opondo a ideia de encenação, mas não necessariamente relacionada a ela. Assim, a imagem poderia se constituir como uma “força” – como no exemplo pontual de um filme ainda anterior a grande parte das modificações citadas, a partir do rosto das duas atrizes de **Persona** (1967, Ingmar Bergman), que, com seu posicionamento em quadro, compõem uma só face –, podendo por si só acrescentar uma “capacidade de invenção e proposta” (AUMONT, 2004, p.115-116). De acordo com o autor, por mais que essa figura seja decorrente de um enquadramento de grande precisão e rigor, aqui a imagem acrescenta tal capacidade de invenção, sem ser uma “metáfora transposta”, inventando direções opostas “sem que possamos reduzir a uma delas” (figura 9).

Figura 9 – A composição dos rostos em Persona



Fonte: Persona (1967)

Quanto ao *ato de olhar* filmado no cinema, acreditamos que seu deslocamento em relação a centralidade de sua utilização tradicional, pode proporcionar uma oscilação entre o prazer de contato com a composição, e um certo “mistério”, decorrente da negação em revelar o que o personagem vê. Nessa oscilação, podemos localizar um grande número de possibilidades representativas, decorrentes de combinações diversas desses diferentes elementos, que não necessariamente seriam parte de uma “cartilha” de efeitos possíveis a partir da linguagem audiovisual.

O olhar filmado, em sua potencialidade de contato direto com os personagens representados, possui assim uma série de aspectos que relacionam-se a nós de forma mais instintiva. Aqui, retornamos ao tema da *presentificação* no cinema, ao refletir sobre um contato com os objetos estéticos que possuem a capacidade de impacto através de uma relação não mediada somente pela interpretação que fazemos desses objetos, mas por um *apelo específico* (GUMBRECHT, 2012, p.128), sendo considerado um acontecimento que não encontramos diretamente na história ou no cotidiano em que vivemos, causando uma ideia de *exceção* a partir da experiência.

Se existe uma possível contradição em se considerar o olhar humano como fator envolvido na *presentificação* dos objetos estéticos, uma vez em que ele relaciona-se a uma suposta “autorreferência do ser humano” – uma noção típica em uma *cultura de sentido* (GUMBRECHT, 2012, p.106) –, por outro lado, acreditamos que essa relação com o olhar, ao colocá-lo em uma perspectiva mais “materialista” e menos “espiritual”, busca uma abordagem focada mais na capacidade do olhar “em cena” gerar impacto, do que na investigação das subjetividades específicas envolvidas. De qualquer forma, também acreditamos que nosso interesse nessa oscilação entre as dimensões do *sentido* e da *presença*, também poderia se beneficiar ao analisar o olhar – e o rosto, de forma mais abrangente – como um possível elemento naturalmente motivador dessa oscilação entre uma informação legível, e sua potência de expressão visível pelo ato perceptivo.

2.3.1 Atmosfera: *Stimmung* no Cinema

Ao se aproximar do debate em torno da sensorialidade no cinema, e buscando a especificidade de sua *presentificação*, um outro termo surge em ambos

os estudos, como uma característica típica dos objetos aos quais nos referimos: o de *atmosfera*. Jacques Aumont trata constantemente dessa “matéria” que, segundo o autor, o cinema não atinge diretamente, mas remete em sua linguagem.

É tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo, que ele ultrapassa definitivamente com seus efeitos de realidade, inocentes, e inocentemente perfeitos. A atmosfera continua aí impalpável, e, se se quiser, irrepresentável; mas não deixa de estar presente no cintilar das folhas (AUMONT, 2004, p.36).

Essa “irrepresentabilidade” da atmosfera, por outro lado, de acordo com a teórica portuguesa Inês Gil (2016, p.95), pode ser exprimida pela arte em sua *presença* ou *ausência*, “segundo os meios que lhe são próprios”. Essa aparente impossibilidade de expressão de determinados fenômenos, remete-nos novamente à reflexão acerca do *irrepresentável*. Para Rancière, o “novo visível” faz parte de um “regime estético da arte” em que “os temas não encontram-se mais submetidos à regulação representativa do visível e da palavra, não mais submetidos à identificação do processo de significação à construção de uma história” (RANCIÈRE, 2012, p.133).

Em diálogo com essa noção, o estudo em torno da *presença* dos objetos estéticos, traz-nos uma perspectiva de entrar em contato com algo que se construa a partir de outros elementos que não somente o *sentido* direto. Gumbrecht, em uma motivação de sua pesquisa ligada a história, busca os sinais de “substância” do passado, que surgem ao nos depararmos com objetos estéticos. Essa substância não parte de uma simples representação do passado que se preocupe somente em “contar” seus aspectos históricos, mas sim de algo que provém de uma espécie de *atmosfera* transmitida a partir do contato com o objeto de apreciação, sendo mais importante a “substância” do passado que nos toca, do que as motivações ou circunstâncias que ocasionaram esse contato (GUMBRECHT, 2014, p.25). Esse interesse e sensibilidade para substâncias do passado estariam refinadas em nosso presente cultural (GUMBRECHT, 2014, p.31), e podemos pensar se de fato não podemos percebê-las em um constante interesse em um passado que torna-se cada vez mais parte do presente (como descrito brevemente no subcapítulo sobre o *presente amplo*).

O autor utiliza-se para essa definição, do conceito de *Stimmung*, uma palavra alemã de difícil tradução, mas que refere-se a algo que está entre as palavras, em

inglês, de *mood* – que refere-se a um estado de espírito que sequer pode ser circunscrito com grande precisão – e *climate* – que relaciona-se a algo objetivo, que está em volta das pessoas, e exerce sobre elas uma influência física (GUMBRECHT, 2014, p.12). Buscar a leitura do *Stimmung* nas obras, é perceber sua potencialidade em envolver nossos corpos, conseguindo assim “catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRECHT, 2014, p.14). Na descrição que Jacques Aumont faz sobre essa mesma palavra, diz que ela refere-se a “uma espécie de irradiação invisível, aurática, etérea”, que, ao ser percebida no primeiro plano de um personagem, esse “amplifica sua ressonância e vibra com uma qualidade única, intensa³⁰ (AUMONT, 1998, p.98).

Ao se observarem as potencialidades de *Stimmung*, privilegia-se a imediatez do contato que possuímos com o objeto estético, que traz parte da atmosfera de outro tempo para o presente. Quando estamos em contato com uma obra literária antiga, por exemplo, “os sons e os ritmos das palavras são atirados contra nossos corpos do mesmo modo que eram atirados aos corpos dos espectadores naquele tempo.” (GUMBRECHT, 2014, p.24). Nessa direção, imaginamos que uma série de relações são possíveis em uma “estética sensorial” no cinema: Como a articulação do tempo representado nos impacta? Como o desenho de som nos envolve? Como uma descentralização dos personagens em relação à câmera, e o fora de quadro, nos dão uma ideia do espaço que está em volta deles? São apenas algumas perguntas que surgem ao se propor um contato com as atmosferas transmitidas, por praticamente toda e qualquer imagem.

Ler com a atenção voltada para o *Stimmung*, sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014, p.14)

A partir da literatura, a reflexão de Gumbrecht sobre a leitura do *Stimmung*, partindo da dimensão textual das obras literárias, pode facilmente ser imaginada no cinema, a partir de sua forma. O som, é visto aqui como um componente central nessa relação, na medida em que a audição é vista pelo autor como “uma complexa

³⁰ “[la *Stimmung*], que difunde, a partir de una fuente, una especie de irradiación invisible, aurática, etérea. [...] El primer plano, saturado por la *Stimmung*, amplifica su ressonância y vibra con una cualidad única, intensa.”

forma de comportamento que envolve todo o corpo”, lhe afetando de maneira mais fácil e menos intrusiva, mas se colocando como um “encontro com nosso ambiente físico” (GUMBRECHT, 2014, p.12). O som, em sua textura e mixagem, pode assim criar a impressão de um espaço. Bela Balász é um teórico que, ainda na década de 20, já percebia esse potencial do som, ao dizer que, em sua característica, ele também contribui “para unificar os planos cuja ação se desenrola no mesmo espaço” (BALÁSZ, 1983, p.89).

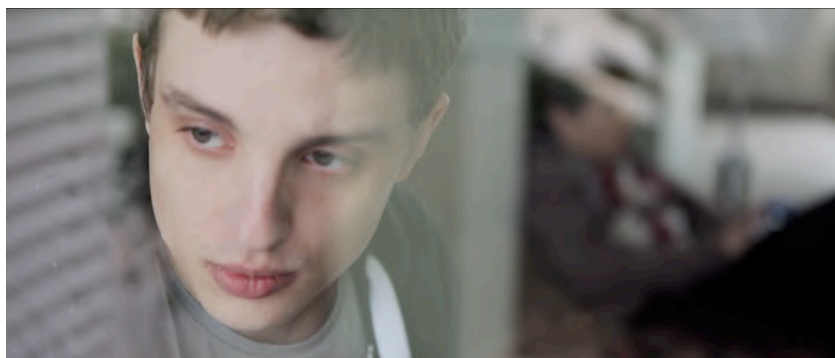
A singularidade de cada atmosfera é outro fator a ser ressaltado, uma vez que, segundo o autor, por mais semelhantes que sejam, cada uma possui a qualidade singular de um fenômeno material. Sendo assim, a singularidade específica pode ser apontada, “mas *qua* singularidade nunca poderá ser definida em absoluto pela linguagem, nem circunscrita por conceitos” (GUMBRECHT, 2014, p.26). Nesse sentido, para que não ocorram maiores imprecisões em decorrência da maneira como o autor utiliza o conceito de *Stimmung*, e abrangendo a ideia da especificidade dos fenômenos, em nossas análises iremos simplesmente seguir denominando de *atmosfera específica* esses aspectos envolventes, ainda que sob forte influência da ideia de *Stimmung*.

A influência da atmosfera criada no cinema, de acordo com Inês Gil (2016, p.2), é parcialmente constituída pelo espaço em que o filme é projetado, que dependendo da situação, retira o espectador de sua realidade habitual, além dos demais componentes que permitiram a realização do filme, como o “tempo, o espaço, a imagem, o ritmo, a representação dos atores, o enquadramento, a luz, etc.”. Torna-se importante apontar aqui que, ainda que reconheçamos a importância da análise do espaço onde o filme é projetado – uma preocupação constante durante a montagem da maior parte dos filmes, geralmente feita em telas menores do que os cinemas ou televisões onde as obras são exibidas após finalizadas – iremos concentrar nossas atenções nos elementos constituintes da obra, e em como eles poderão criar *atmosferas específicas* a partir de sua *presentificação*.

Desses elementos, dos quais interessa-nos observar principalmente a representação do tempo e do espaço, Inês Gil observa algumas formas específicas, que ajudariam na abstração de um em relação ao outro. O primeiro plano, segundo a autora (2016, p.3), seria um deles, na medida em que, com sua proximidade, “permite a abstração temporal”, isolando o objeto de seu contexto. A ilha de edição acaba, muitas vezes, sendo um espaço propício para que se perceba esse tipo de

atmosfera ocorrendo, na medida em que, ao se observar o plano estendido na *timeline*, determinados primeiros planos possuem uma potencialidade sensorial para possuírem uma duração bem mais estendida do que o necessário para sua compreensão. Citamos aqui uma experiência própria, no processo de montagem do filme **Beira-Mar** (2015, Filipe Matzembacher e Marcio Reolon), onde muitos dos olhares possuem uma duração maior do que a compreensão narrativa, mas que intentam justamente aproximar-se de um contato com a *presentificação* e subjetividade dos personagens (figura 10).

Figura 10 – Olhares estendidos no tempo em *Beira-mar*



Fonte: *Beira-mar* (2015)

A *atmosfera específica* de cada filme, assim, ainda que não seja criada exclusivamente pelo processo de montagem, conta na maior parte das vezes com sua capacidade de articulação de tempo e espaço – considerando-se também a ausência de cortes, que é tão ou mais importante que sua interferência. Dessa maneira, percebemos o ato de observação das sequências de montagem de uma obra como um processo que permite uma aproximação a um escopo amplo de elementos que constituem uma imagem cinematográfica, possibilitando um olhar atento às diversas possibilidades na construção de uma cena.

3 OLHAR E MONTAGEM

Mesmo sabendo das limitações em torno do estudo de elementos e fenômenos por si só tão complexos, nos capítulos anteriores fizemos um esforço, a partir de um ponto de vista específico, para apresentar e refletir sobre a potencialidade de *presentificação* no cinema, bem como para apontar para uma perspectiva de estudos que envolvam maneiras como as quais o *ato de olhar* dos personagens é encenado. Nesse capítulo, daremos seguimento a tal reflexão, a partir da potencialidade da montagem em articular as categorias de *tempo* e *espaço*, na criação de *atmosferas específicas*. Buscamos, ao elencar tais categorias, uma maneira de aproximação aos fenômenos de *presentificação* no cinema, uma vez que, dito de maneira ampla, as noções de *tempo* e *espaço* por si só motivam de maneira central o estudo acerca da *presença*.

A escolha de centrar a observação em categorias, sob o ponto de vista da articulação dos planos, desloca-se de uma certa tendência em concentrar a pesquisa sobre filmes específicos, para refletir o aspecto de *presentificação* através de um foco ligado à prática – pela observação a partir do processo de montagem. De acordo com Gumbrecht (2014, p.30), para que se escreva com base no *Stimmung* – ou, no que chamamos de *atmosferas específicas* – não é necessário “acompanhar o desenrolar de um ambiente ao longo de toda uma obra, conforme essa vai se desenvolvendo em toda sua complexidade”. Dessa forma, será mais proveitosa a reflexão sobre determinados aspectos das obras que auxiliam a reflexão proposta em nossa pesquisa, do que uma tentativa de abrangê-las em sua totalidade.

Ao conceitualizar o termo de *atmosfera*, Inês Gil (2002, p.96), recorre à divisão entre quatro “subatmosferas”, “fundamentais na sua elaboração e na sua expressão”.

A atmosfera temporal interessa-se pelo papel do tempo e pelos seus derivados (duração, acelerações, e outras formas temporais como o flashback) e certos princípios de montagem como a elipse, os raccords, etc. A atmosfera espacial depende de tudo o que tem a ver com o enquadramento, os movimentos de câmera e os conceitos consequentes (como, por exemplo, o fora de campo). A atmosfera visual está ligada ao carácter plástico da imagem, que envolve a estética cromática, os tipos de cenários e os jogos de atores, e por fim, a atmosfera sonora que trata das vertentes fílmicas relacionadas com o trabalho da banda sonora (GIL, 2002, p.96-97)

Ainda que reconheçamos a importância das chamadas atmosfera plástica e sonora na articulação das *atmosferas específicas*, para fins de organização, iremos manter as categorias de *espaço* e *tempo* como centrais em nossa observação dos filmes, mas levando em consideração, nas análises, os demais aspectos supracitados – como, por exemplo, as impressões geradas pela organização do quadro ou a ambiência criada pelo desenho de som. Além disso, acreditamos que o estudo das categorias propostas pode possibilitar uma observação mais direta dos aspectos de *presentificação*, por elas aparecerem de forma mais direta na teoria de Gumbrecht acerca do tema.

A montagem, nesse sentido, é um processo que possibilita tal observação, ao “organizar” os planos de forma a definir uma noção de tempo e espaço fílmicos a partir de suas opções – provenientes de um trabalho prévio de encenação. Por mais que não saibamos as alternativas espaciais e temporais disponíveis no processo de montagem dos filmes, podemos ao menos imaginar o peso de tais decisões a partir da análise de suas *sequências de montagem*. Como vimos, percebe-se, atualmente, um certo movimento que busca fugir de uma determinada função da montagem em articular pontos de vista priorizando somente fins narrativos – ou então, a construção de *sentido* –, nos levando ao questionamento acerca de suas reais potencialidades.

Essa postura, muito ligada a um cinema rarefeito, de tempos longos, com contenções narrativas, que valoriza a criação sensorial, é cada vez mais aparente em diversos outros tipos de produções culturais, que interessam-se na quebra de determinadas categorias na qual são inseridas. Nesse sentido, podemos pensar em uma relação entre a noção de Gumbrecht (2010, p.112) sobre a *ficção* em uma cultura de *sentido*, e a ausência desse “conceito” em uma cultura de *presença* – onde o ser humano não necessariamente se interessa em determinar as ações –, para pensar em atuais movimentações dentro da tradicional divisão entre documentário e ficção. Atualmente, cabe a pergunta se, em um grande número de produções contemporâneas, esse enquadramento possui uma relevância central³¹, e, conseqüentemente, se tal desinteresse com a necessidade em se enquadrar os filmes nessa divisão não relaciona-se com um desejo maior por efeitos de *presença*

³¹ Ao se observarem mudanças de curadoria em grandes e tradicionais festivais de cinema que exibiam exclusivamente documentários, como o FID Marseille, Visions du Réel ou DocLisboa, e que vêm assumidamente buscando e aceitando filmes que estabeleçam uma criação mais “ficcionalizada”, podemos perceber um pouco dessa tendência. Dessa forma, retira-se uma ideia tradicional de documentário como um pré-requisito para exibição, para se valorizarem diferentes contatos com uma ideia de “real”.

na contemporaneidade, como apontado por Gumbrecht (2010, p.134). Nessa hipótese, consideramos que a falta de motivação em se criar “regras” que orientem as ações culturais, enquanto uma determinada “tendência” dentro de uma cultura de *presença*, relaciona-se de certa forma com uma diversidade maior de modos de aproximação com os objetos filmados.

Se, em sua essência, o processo de montar filmes a partir da própria película, na moviola, possui uma semelhança direta com a posterior utilização dos meios digitais, uma diferente postura passa a se impor com a mudança de suporte. De acordo com Aumont (2006, p.180), atualmente “é notório que a montagem se sobrepôs decisivamente à encenação”, principalmente na típica concepção de Hollywood, de que esse processo seria a última fase de controle dos produtores sobre os filmes, apesar dos encenadores. Assim, o processo é reconhecido em sua capacidade criadora, sendo que, para o autor, “os filmes mais normalizados tornaram-se sucessões de pequenos choques de montagem, na esperança de fazer “ver” ou “sentir” alguma coisa (por vezes sem nunca se saber bem o quê) (AUMONT, 2006, p.180).

Nesse sentido, acreditamos que há uma maior investigação dos possíveis efeitos de relação entre os planos durante esse processo, que é de certa forma muito possibilitada pela facilidade com que as imagens e sons são articulados na montagem em suporte digital – além de um número possivelmente superior de imagens e sons gravados. Essa ampliação de possibilidades, em conjunto com uma possível tendência em se contar com a montagem para a produção desses *pequenos choques*, faz com que, ao montar filmes, sejamos constantemente confrontados por efeitos inesperados, que se aliam à obra de forma orgânica, criando *atmosferas específicas*. Para Gumbrecht (2012, p.127), ao se referir sobre os “momentos de intensidade” sentidos ao nos confrontarmos com a *presentificação* de objetos estéticos, tal experiência não necessariamente volta a se repetir.

[...] não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar a sua duração. Na verdade, antes de ouvir minha ária favorita de Mozart não posso ter certeza de que sua doçura tomará de novo conta do meu corpo. Pode ocorrer – mas sei e já antecipo a reação de lamento acerca dessa experiência – que será por um instante (se, de todo, acontecer) (GUMBRECHT, 2012, p.127).

Assim, por mais fugazes que tais efeitos possam parecer, buscaremos traçar possibilidades também dentro do resto da obra, embora concentrando-nos nas sequências de montagem onde o efeito de *presentificação* parece ter a potencialidade de ocorrer. Quanto às categorias, sabemos o quanto não são estanques, sendo que a montagem, na maior parte dos momentos, articula tanto o espaço quanto o tempo fílmicos. Além disso, torna-se importante dizer que tal divisão não pressupõe que essas sejam as únicas relações possíveis entre olhar e *presença*, servindo mais para a concentração nos aspectos específicos de tempo e espaço.

A concentração nos “fenômenos formais”, sem atribuição de qualidades absolutas, é também uma postura que, de acordo com Gumbrecht, poderia impedir que se caia na “tolice do coração”, na busca das *atmosferas*.

Ao ser acrescentado à experiência de empatia, o ato de leitura com foco no *Stimmung* deveria ser acompanhado de uma medida de sobriedade e de moderação verbal. Em muitos casos, mais vale apontar na direção de ambientes possíveis do que descrevê-los em seus pormenores (muito menos celebrá-los) (GUMBRECHT, 2014, p.28).

Nesse sentido, “um ensaio que se concentre nas atmosferas e nos ambientes não chegará jamais à verdade inclusa num texto; antes, abarcará a obra como parte da vida no presente” (GUMBRECHT, 2014, p.29). Dessa forma, torna-se impossível dar conta das reais dimensões de uma *atmosfera específica*, o que não impede que se possa percebê-la. Assim, apontaremos para a potencialidade de *presentificação* de momentos específicos de algumas obras, buscando também em torno desses momentos os elementos de linguagem que o constituem.

3.1 Olhar e tempo

O subcapítulo traz análises da relação de *presentificação* entre o *ato de olhar* e a articulação do tempo. Para melhor organização, nos centramos primeiramente em *Tempos do contato com olhares*, onde buscamos atentar para as relações de planos de *atos de olhar* de personagens, que apresentem um tensionamento a partir do tempo em que são encenados, além de pontuar sua relação com a câmera. Também buscaremos refletir em torno do tempo de montagem entre planos, em

Tempos nas trocas de olhares, onde nos utilizaremos de exemplos de construções da impressão temporal a partir da troca de olhares entre personagens.

3.1.1 Tempos do contato com olhares

Os filmes do diretor malaio Tsai Ming-Liang possuem uma ligação muito particular com a duração dos tempos dos planos, que estendem-se não somente no registro dos eventos antes do momento do corte, como também através de uma *mise en scène* que prevê ações que se estendem, dentro do plano, mais do que o esperado para elas – como na cena em que homens urinam em mictórios em um banheiro, em silêncio, por cerca de 3 minutos em **Adeus Dragon Inn** (2004). A construção de seus personagens, e das próprias narrativas, baseiam-se muito nesse contato que possuímos com as ações banais, que se constroem e se tensionam a partir do tempo do plano e de suas ações.

Cães Errantes se passa inteiramente em Taiwan, e acompanha, inicialmente, um pai alcoólatra convivendo com seus dois filhos. Os ambientes e situações dão-nos a impressão de um homem que se desfaz em relação à cidade, mais por uma fragmentação de acontecimentos que sugere a evolução da história através de seus elementos, do que por uma construção narrativa e linear dos personagens principais.

Durante todo o seu percurso, o filme nos coloca em uma posição de contato com o tempo dos personagens retratados, e culmina em um final que possui uma imagem que impacta-nos não somente por seu sentido narrativo, mas também por um possível contato de *presentificação* que é articulado. A reflexão sobre as imagens do filme, se centrará aqui a partir de nossa relação com os dois últimos planos da obra. Torna-se importante, entretanto, traçar rapidamente o caminho que leva até esse final, que acreditamos inserir o espectador em uma imersão característica, que potencializa esse momento.

Em uma sequência, ainda na primeira metade do filme, o personagem segura uma placa de propaganda de apartamentos à venda, no meio da rua. Posteriormente ele para em um ponto de ônibus, e olha para frente enquanto canta uma música inteira, com o olhar fixo, em um momento que dura cerca de seis minutos. Ele começa a tremer e seus olhos lacrimejam (figura 11). É uma imagem

que já nos situa um pouco no universo de encenação que será utilizado posteriormente na obra.

Figura 11 – O personagem lacrimeja, e canta uma canção, com o olhar fixo, durante longo tempo.



Fonte: Cães Errantes (2013)

O personagem com seus filhos, alimentando-se na rua, e escovando os dentes em um banheiro público; sua filha, que posteriormente, compra um repolho para utilizá-lo como “mascote”, e o homem, durante uma noite insone, dentro de um acesso de raiva, que pega-o de cima da cama, e o come quase que completamente; na segunda metade do filme, aparece uma mulher, que parece ser sua esposa, mas que apenas divide um espaço cheio de marcas nas paredes – como se estivessem queimadas –, junto de seus filhos, sem comunicar-se com o homem em nenhum momento.

Tais situações evidenciam determinados caminhos, que parecem buscar muito mais uma sugestão do que uma imposição fechada de significados. O andamento do filme não sugere tão necessariamente uma relação de encadeamento direto entre um acontecimento levando ao outro. Mais do que isso, temos blocos de sensações, compostos muitas vezes por elementos diversos e narrativamente inusitados, criando uma espécie de painel imaginário dos personagens.

A penúltima imagem exhibe um enquadramento fechado do casal em crise, olhando para frente, durante cerca de 15 minutos. O homem treme, e por vezes olha para a mulher, que permanece observando fixamente algo que está à sua frente

(figura 12). Em outros momentos, o homem toma uma bebida em uma garrafa, olha um trem que passa ao fundo, e volta a olhar para frente. A única reação da mulher, nesse período, são lágrimas que escorrem em seu rosto e depois secam. Ao final dos 15 minutos, o homem abraça a mulher e permanece assim por mais alguns segundos.

Figura 12 – O olhar fixo e hipnótico do casal para fora do quadro, em *Cães Errantes*



Fonte: *Cães Errantes* (2013)

A última imagem apresenta-se em um enquadramento aberto, continuação da anterior, com a mulher saindo de quadro e deixando apenas o homem, que está de costas para o espectador, e em frente à imagem de um ambiente destruído (figura 13). O plano tem duração de cerca de 10 minutos. O homem permanece ali por um tempo. Ouvimos sua respiração. Essa respiração intensifica nossa atenção ao homem, e é como que se intensificasse também a impressão de sua *presença* naquele ambiente, e, em última instância, a *presença* daquela imagem em relação a nós. Após um tempo, o homem sai da sala, deixando-nos apenas com a imagem da parede enquanto o som ambiente da cidade vai desaparecendo. Seguimos observando a pintura, enquanto o áudio some completamente, como que convidando-nos a absorver seus traços com maior atenção.

Figura 13 – O homem em contato com a pintura subitamente revelada na parede.



Fonte: Cães Errantes (2013)

Podemos observar aqui que, além de sua potencialidade vinda do som da respiração do homem, que nos aproxima dessa imagem, possuímos também a própria questão do tempo em que o personagem é afetado pela pintura que está a sua frente. O mundo da cultura de presença, como algo que exige espaço, é um mundo em que “os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (GUMBRECHT, 2010, p.109). Nesse sentido, a extensão temporal parece nos aproximar dessa imagem, na medida em que nos insere na representação de um espaço que permanece por um longo tempo sem maiores movimentações, permitindo um contato constante, que pode facilitar a relação dos corpos com a “cosmologia representada”. Ainda sobre o tempo longo de duração do plano, e a percepção humana frente a ele, Aumont aproxima seu uso da valorização das pequenas ações.

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com real acabe advindo. Por isso o plano longo é, a princípio, destinado a valorizar o não-é-grande-coisa e o quase-nada (AUMONT, 2004, p.66).

O olhar filmado, inserido no tempo do filme, de certa forma possui a potencialidade de carregar a trajetória dos personagens representados. A longa

duração nesse tipo de representação não é convencional ao compararmos com outros filmes, mas, nesse caso, acreditamos que esse longo momento de olhar dos personagens acaba fortalecendo nosso contato com as imagens que foram sendo construídas até então. A decisão de manter um plano durante essa extensa duração, além do som silencioso e imersivo, e de um certo tipo de contato com o tempo do resto do filme, parece ser possibilitada pela própria energia dos atores, focada em seus olhares, que gera uma tensão constante, seja pelas lágrimas que caem do rosto da mulher, seja pelo homem que treme e a observa.

Uma utilização semelhante desse recurso já havia sido utilizada pelo realizador malaio no já citado **Vive L'Amour** (1994), onde a personagem principal é vista chorando, se recompondo, e iniciando o choro novamente por cerca de seis minutos, durante o plano final do filme. O filme constrói-se a partir da solitária personagem que trabalha como agente imobiliária, e que relaciona-se com um homem que estava lhe seguindo, levando-o até um apartamento que procura vender. Nesse local, outro personagem vive clandestinamente, e esconde-se no momento em que os outros personagens entram ali. Posteriormente, todos os personagens acabam cruzando-se nesse ambiente, mas seguem solitários, sem nunca estabelecer uma verdadeira relação de amor ou amizade entre si.

As atuações, contidas, fazem com que o momento do choro, ao final, sejam uma exceção, provocando uma aproximação com a personagem principal que não havia sido construída até o momento. O objeto de observação, nesse caso, não parece ser algo físico – ou pelo menos não é revelado –, reforçando assim a sensação de um movimento que é interno à personagem (figura 14).

Figura 14 – O contato com o choro da personagem de *Vive L'Amour*



Fonte: *Vive L'amour* (1994)

Interessante observar como tanto em *Cães Errantes* quanto em *Vive L'Amour*, a extensão do plano ocorre ao final do filme, quando já se tem uma ideia de quem são aqueles personagens – o que de certa forma pode intensificar essa relação, permitindo, de certa forma, que se complexifique o restante do filme. Em outra obra mais recente do diretor, **Jornada ao Oeste** (2014), por outro lado, o *ato de olhar* do personagem de Denis Lavant acordando e olhando para a câmera – ou para além dela –, aparece logo no primeiro plano, muito de perto, por cerca de 8 minutos. Nesse filme, por outro lado, a proposta narrativa não segue praticamente nenhum encadeamento, e o primeiro plano possui uma potencialidade de gerar uma espécie de *atmosfera específica* que o filme seguirá construindo em seus 14 planos, em que um monge, interpretado por Lee Kang-Sheng, caminha em uma velocidade muito lenta, em meio à cidade de Marselha, na França (figura 15).

Figura 15 – O personagem de Denis Lavant acorda em *Jornada ao Oeste*



Fonte: *Jornada ao Oeste* (2014)

3.1.1.1 Olhar para a câmera

Ainda no que diz respeito a essa relação de *presentificação* do *ato de olhar* de um personagem em relação a algo que está fora de quadro, observaremos a cena específica do filme **Juventude em Marcha**, de Pedro Costa, em que Ventura dita uma carta, lida de maneira fragmentada durante algumas cenas, em direção à câmera. O filme constrói-se muito a partir das lembranças de Ventura e de outros cidadãos, muitos deles imigrantes cabo-verdianos, que viviam no distante bairro das Fontainhas, agora destruído.

Na cena em que Ventura lê sua carta, o corte ocorre subitamente, mostrando o personagem olhando para a câmera. Ele começa, de maneira decorada, a ditar as

palavras, com o semblante sério, sem mudar de expressão. Ao final, existe um recurso, muito utilizado nos filmes de Straub-Huillet, que trata-se da decisão de não cortar após a fala, deixando alguns segundos de contemplação ao personagem, enquanto ele mantém seu olhar fixo em algo, antes de cortar para uma nova situação. Existe aqui uma relação de *presentificação* que parece se impor a partir de uma oscilação entre a informação dada pelo personagem e seu olhar, fixo, em direção ao espectador e o silêncio posterior ao término da carta (figura 16).

Figura 16 – Ventura encara a câmera enquanto declama sua carta em *Juventude em Marcha*



Fonte: *Juventude em Marcha* (2006)

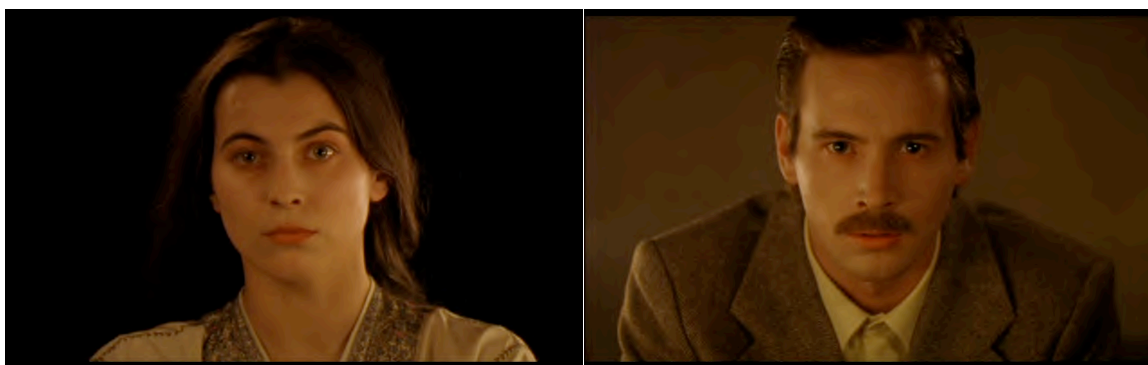
Em relação aos filmes de Straub-Huillet, Tag Gallagher diz que esse recurso de montagem vem de sua intenção de “clarificar” a cena, nesse caso “trazendo a psicologia do personagem”³². Pedro Costa, ao contrário, usaria os cortes para “desafiar” o espectador, e, um dos motivos pelo qual seu enredo não seria muito claro, é pelo fato de que o realizador raramente filma rostos e olhos muito de perto (GALLAGHER, 2007). Acreditamos que, de certa forma, os filmes de Eugène Green, em seus diálogos frontais a partir de personagens que encaram a câmera, também

³² The task of editing is to clarify, the Straubs demonstrate: by a consistent geometry of camera angles, for one thing; by cutting on motion, for another; or by watching a character before he speaks, which brings out his psychology. [...] Costa, in contrast, uses cuts to challenge the spectator. [...] If the plot of Costa’s latest, and most Straubian movie, *Juventude em marcha* [...] is not readily “clear”, it may be because one does not understand Portuguese, it surely is because Costa wishes to challenge us, and because the hero’s consciousness is surreal, and because (in contrast to Costa’s celluloid movies) we rarely see faces clearly, and almost never eyes.

intensificam uma determinada *presentificação* de seus rostos, permitindo uma relação com a psicologia desses personagens³³.

Os tempos de corte são muito específicos, com poucas vozes iniciando no plano do personagem que está ouvindo, sendo que possuímos a imagem tanto da reação como da fala de cada um em quadro. De acordo com o próprio realizador, em entrevista dada à revista digital galega *A Cuarta Pared*, a decisão de se filmar o rosto frontal relaciona-se com um desejo de que se tenha acesso a todo o olhar, como quando se fala com uma pessoa, além da sistematização da montagem dos planos/contraplanos, onde cada réplica é importante “porque desprende muita coisa da pessoa que fala, mas também porque ocorre uma reação no outro”³⁴ (figura 17).

Figura 17 – Troca de olhares em direção à câmera em *Todas as Noites*



Fonte: *Todas as Noites* (2001)

3.1.2 Tempos nas trocas de olhares

Refletindo sobre o tempo na troca de olhares entre personagens, percebemos utilizações que se caracterizam por uma *atmosfera* criada que se estabelece na troca de olhares, e no tempo de silêncio entre esses olhares. Esse silêncio, ao mesmo tempo que pode afastar fatores de *presentificação* da cena – por deixar de criar elementos que fortaleceriam uma determinada “relevância imposta” da imagem

³³ If the plot of Costa's latest, and most Straubian movie, *Juventude em marcha* [...] assembled from 340 hours recorded over fifteen months with *Vanda's* people), is not readily “clear,” it may be because one does not understand Portuguese, it surely is because Costa wishes to challenge us, and because the hero's consciousness is surreal, and because (in contrast to Costa's celluloid movies) we rarely see faces clearly, and almost never eyes.

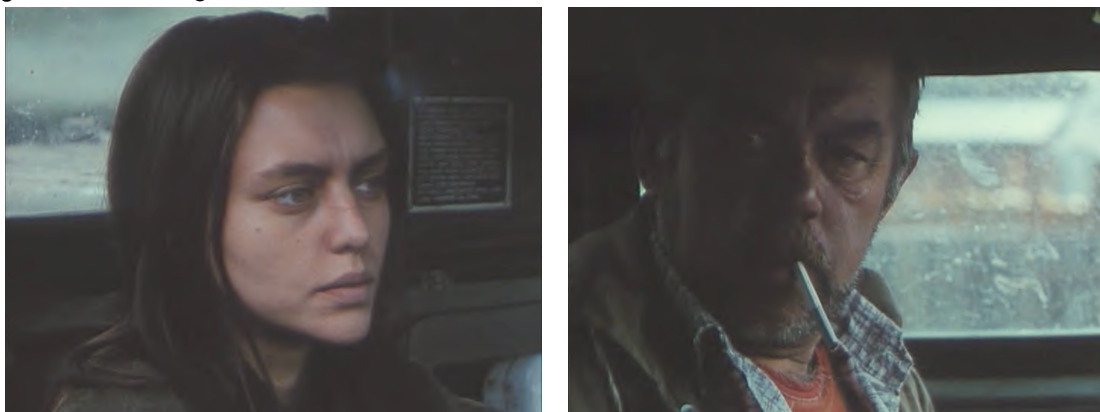
³⁴ “[...] porque desprende moitas cousas da persoa que fala, pero tamén ocorre unha reacción no outro”

(GUMBRECHT, 2012, p.132) – possui também a possibilidade de justamente criar um impacto de suspensão, que produz um certo direcionamento para o acontecimento representado, utilizando-se de elementos sonoros como a intensificação do som ambiente.

No filme **Alguns de Nós** (1996), não possuímos nenhuma informação verbal, e acompanhamos apenas personagens convivendo em um ambiente completamente desolado e cercado por montanhas. Iniciamos nos deparando com a chegada, através de um helicóptero, de uma garota que junta-se a uma pequena sociedade local. Sem nenhum motivo aparente, ela permanece em uma casa de madeira, junto de um velho que vive ali. Ela é posteriormente atacada por um homem, durante uma pequena festa que ocorre naquela cabana, em uma noite escura. Em paralelo, há um rapaz nativo que parece ser o único a conectar-se mais com a garota, e que acaba sendo morto por outro homem, que lhe dá um tiro sem explicação aparente. Ao final do filme, a personagem vai embora em direção à neve e observa um helicóptero sobrevoando a paisagem. Durante a passagem da obra, nos deparamos com uma narrativa contida, onde os olhares dos personagens por si só parecem centralizar os dramas principais.

Antes de juntar-se à comunidade do vilarejo, há um plano e contra-plano da personagem ao lado de um homem no interior de um carro (figura 18). Este homem parece ser sua companhia até o momento, sendo também um estrangeiro naquele lugar. Ambos estão em silêncio. Ela vagueia o olhar, enquanto o homem, ao direcionar e fixar o rosto na direção da garota, parece querer lhe dizer alguma coisa. No entanto, nada é dito, e somos inseridos na atmosfera desse silêncio. É um silêncio que parece mais incômodo por ser sentido, do que interpretado

Figura 18 – *Montagem de troca de olhares, em silêncio, intensificando a atmosfera do momento.*



Fonte: Alguns de Nós (1996)

Nessa cena, é como se o plano de um personagem respondesse ao silêncio do outro, também com o seu próprio. Esse recurso parece servir mais para evidenciar a relação de cada um dos personagens com aquele espaço, do que para impor significações fechadas. A maneira como sentimos os dois ali, sentados durante o tempo do plano, e não respondendo dentro desse tempo, acaba por impactar-nos de formas diversas, e, em certo sentido, de uma maneira disposta à uma experiência individual.

No filme **A Assassina** (2015, Hou Hsiao-Hsien), há um momento de troca de olhares que é em grande parte sentido em seus silêncios. Durante a história, que se passa na China antiga, acompanhamos a filha de um general, que há muitos anos foi treinada para ser uma assassina, e que retorna ao local de origem com a missão de matar o primo a quem foi prometida antes de partir – e que agora é um importante general daquela região. A personagem principal praticamente não expressa o impacto desse retorno, mas observa silenciosamente o local a qual pertencia, com todas as memórias e sentimentos reprimidos.

Após chegar na cidade, há uma cena em que a assassina observa silenciosamente o primo, que já sabe do risco que corre, e que conta para sua esposa a história de seu passado. Por trás de leves panos que sobrevoam por entre a assassina e de seu primo, ela lhe observa, enquanto a câmera faz um pequeno movimento lateral. As pausas durante a história são longas, e acabam criando uma aproximação que não está na expressão da personagem, séria, mas sim no tensionamento de imaginarmos o que se passa dentro dela, e na iminência do ataque. O primo também aparece, e em determinados momentos parece olhar para a assassina, como se soubesse que ela está ali (figura 19).

Figura 19 – *Tensionamento em (suposta) troca de olhares em A Assassina.*



Fonte: A Assassina (2015)

Outra cena que se constrói a partir do tempo da troca de olhares, ocorre em **Entre a Inocência e o Crime** (1995), do diretor vietnamita Ahn Hung Tran, dentro de uma boate, onde um dos personagens principais, que trabalha com diversas atividades criminosas, “agencia” a mulher por quem é apaixonado. Ao som da música *Creep*, da banda Radiohead, há um jogo de olhares entre o homem, que treme constantemente, a mulher que está dançando enquanto olha para frente, e finalmente um segundo homem, usando terno, que olha para os dois. Depois que a mulher revela estar usando algemas, o primeiro homem entrega uma chave para o outro, levanta-se, e fica olhando de perto para ela, que continua dançando e olhando para o outro homem. O protagonista então sai, enquanto a música segue tocando, com muitos poucos cortes até chegar à rua (figura 20).

Figura 20 – Situação construída a partir da troca de olhares em *Entre a Inocência e o Crime*





Fonte: Entre a Inocência e o Crime (1995)

Aqui, percebe-se que os planos do homem, na medida em que recebem um *sentido* claro a partir dos outros planos, possuem uma força de *presentificação* que amplia sua capacidade de se estender por mais tempo. Dessa forma, percebemos uma construção sensória que se reforça a partir de uma relação de informação que se estabelece em conjunto a ela.

3.2 Olhar e espaço

O subcapítulo traz análises da relação de *presentificação* a partir da articulação e intensificação de um espaço filmado. Para fins de organização, dividimos esse subcapítulo entre as categoria de *Espaço intensificado*, onde buscaremos uma reflexão em torno da utilização do espaço para a intensificação de determinadas situações, que, também na direção oposta, podem valorizar a apresentação de uma ideia de fisicalidade desse espaço. A construção de uma ideia de espaço a partir da montagem e dos *raccords* de olhar, será também debatida em *Espaço construído*.

3.2.1 Espaço intensificado

Pensaremos aqui em um espaço filmado que se intensifica muito a partir de aspectos de posicionamento dos personagens, do desenho das luzes, da predominância de cores, mas de certa forma também por uma montagem que, percebendo as nuances apresentadas pela própria *mise en scène*, possui igualmente o peso da decisão de *não* cortar. De maneiras diferentes, acreditamos que a intensificação do espaço filmado, nesse recorte específico, associa-se de

certa forma à ideia de Bazin sobre a transparência da montagem, que, em sua essência, corre o risco de “atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica”, uma vez que “a experiência da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem” (BAZIN, 2014, p.94).

Dessa forma, por mais imaginária que seja a experiência, é preciso que “o que é imaginário na tela, tenha a densidade espacial do real”. Acreditamos que tal densidade pode ser percebida, de certa forma, em **Café Lumiere** (2003), de Hou Hsiao-Hsien. No filme, acompanhamos um mínimo fio-narrativo: uma jovem escritora que volta para Tóquio, e conta para a mãe que está grávida de um taiwanês – e que não irá se casar com ele. Além disso, a jovem pesquisa sobre um antigo compositor de Taiwan, enquanto conhece um rapaz que grava sons dos trens que passam na cidade, se apaixonando por ele. A mãe da garota, ao falar com seu marido sobre a gravidez, diz que ele deve conversar sobre o assunto com a filha. O homem mantém o olhar distante, olhando para a rua. Em uma cena posterior, os pais da garota estão no apartamento dela, com o homem ao fundo do quadro. A mãe vai buscar um *hashi*, deixando a filha e seu pai na sala. Ele senta ao seu lado, mas não consegue dizer nada. Quando vai iniciar o assunto, diz um “então”, e a mãe da garota volta, e conversa outros assuntos com a filha, enquanto o pai fica no centro do quadro, sentado, sem dizer palavra alguma (figura 21).

Figura 21 – O espaço intensificado pelo silêncio e a presença do pai em *Café Lumiere*



Fonte: *Café Lumiere* (2003)

Acreditamos que o ambiente, aqui apresentado sem cortes, e os próprios personagens, possuem uma capacidade de expressar uma *atmosfera específica*, muito a partir da tensão expressada não verbalmente, e do olhar perdido do homem na cena³⁵. O ritmo da cena, que apesar da movimentação pontual dos personagens no quadro, possui um posicionamento passivo ao deixar fluir o tempo filmado em somente um plano, pode exigir o que Gumbrecht (2010, p.132) chama de uma *serenidade*, onde o indivíduo estaria ao mesmo tempo concentrado e disponível, “sem deixar que a concentração calcifique na tensão de um esforço”. Essa disponibilidade, que permite que nos percamos na “intensidade concentrada” (GUMBRECHT, 2010, p.133), parece de certa forma necessária para a apreciação da *presentificação* de determinadas cenas onde a imagem não é estimulada por cortes, sons específicos, grandes movimentações, ou fortes tensões narrativas.

Em outro filme recente, **Maidan** (2014), do diretor bielorusso Sergei Loznitsa, a intensificação do ambiente através do tempo filmado ocorre de maneira diferente no que diz respeito aos personagens, ao estímulo sonoro e à movimentação no quadro. O filme é construído a partir das manifestações na praça de Maidan, em Kiev, capital da Ucrânia, contra o governo do então presidente Viktor Yanukovich. Aqui, não há apenas um personagem principal – ou, ao se fazer um esforço específico, poderíamos dizer que esse é o próprio “povo” que se concentra na praça. Os planos são, em sua maioria, estáticos e de longa duração, sempre com dezenas de personagens entrando e saindo de quadro. Se os personagens são, de certa forma, utilizados mais em sua potência figurativa do que na subjetividade de cada um, o espaço em que se movem acaba se fortalecendo em sua rigidez, em contraste a essa movimentação intensa (figura 22).

³⁵ Da mesma forma, essa também seria uma capacidade de *presentificação* a partir da articulação do tempo – ou de sua não articulação. No entanto, pensaremos em seu tensionamento do espaço aqui, para melhor refletir sobre um aspecto específico também de outros filmes que de certa forma também apresentem essa característica.

Figura 22 – Manifestantes movimentam-se pelo cenário de Maidan



Fonte: Maidan (2014)

Para retomar o conceito de *epifania* para Gumbrecht (2010, p.141), que relaciona-se à efemeridade dos efeitos de *presença*, quando um objeto parece, ao surgir, “vir do nada”, o autor diz que, conseqüentemente, ao “surgir do nada” a *epifania* pressupõe uma dimensão espacial, ou ao menos a *impressão* dessa dimensão. Acreditamos que além dos planos estáticos que apresentam o movimento de surgir em quadro, potencializando a *presença* desse lugar, mesmo os planos em que o espaço – enquanto uma ideia de “cenário” –, praticamente não aparece, devido ao grande número de pessoas enquadradas, essas mesmas pessoas surgem de maneira a reforçar uma ideia de sua própria rigidez no quadro (figura 23).

Figura 23 – A presença dos manifestantes nos enquadramentos de Maidan



Fonte: Maidan (2014)

Podemos também perceber a rigidez do espaço sendo construída a partir do tempo em que ele é filmado, e da movimentação dos personagens em quadro, em diversos filmes do realizador Roy Anderson, como em seu mais recente **Um Pombo Pousou Num Galho Refletindo Sobre a Existência** (2014). Aqui, a própria estranheza entre os seres humanos filmados se amplia em decorrência de seu posicionamento em quadro e de sua própria interação. A narrativa, construída a partir de esquetes específicas e nem sempre ligadas diretamente umas as outras,

são construídas em planos únicos, com raros momentos em que há algum corte dentro de uma mesma cena. Os personagens, caricatos, praticamente não expressam suas emoções, interagindo de maneira muito pragmática.

Uma das *atmosferas* de tensão, em uma cena específica, ocorre em um mesmo espaço representado, durante cerca de 12 minutos. Em um bar, grande parte dos personagens olha para um casal que se beija em um canto. Ao fundo, na rua que passa, dois personagens – que aparecem em diversas cenas do filme –, surgem caminhando devagar. Eles entram no bar, e oferecem seus artigos de festas, na beirada do balcão, chamando a atenção para esse ponto do quadro. Ao fundo, alguns soldados surgem, ao que um deles, em cima de um cavalo, entra no bar e exige que todas as mulheres saiam do local. Uma espécie de suspensão é criada, quando os homens no bar olham para fora através da grande janela, e um barulho de muitos cavalos começa a se intensificar. Muitos soldados começam a passar na rua, quando um jovem garoto entra pela porta, montado em um cavalo. Ele senta em volta do balcão, e pede através de outro soldado para que um jovem garoto atrás do bar lhe sirva um copo d'água, e para que ele lhe diga que um jovem e bonito rapaz deveria estar no campo de batalha e que poderia dormir na tenda do rei. Do lado de fora, os soldados seguem passando em grande número, e o rei pede para ouvir uma canção. Os homens no lado de fora então começam a entoar a frase “o exército de Carlos XII tem cem mil homens”, e o som ecoa do lado de fora, dando uma impressão da dimensão do espaço que está fora de quadro. O rei segura a mão do garoto, enquanto todos no bar permanecem imóveis e os soldados seguem passando ao fundo. (figura 24)

Figura 24 – *Posicionamento rígido dos personagens nos filmes de Roy Anderson*





Fonte: Um Pombo Pousou Num Galho Refletindo Sobre a Existência (2014)

Se aqui a montagem não possui um papel direto na construção da cena, podemos perceber em sua concepção um ritmo que se baseia nas nuances criadas dentro do próprio quadro, pela intensificação criada a partir do posicionamento dos personagens. A atenção, que se desloca para diferentes lugares do plano é muito guiada por esse posicionamento em quadro, que investiga as potencialidades do espaço.

3.2.2 Espaço construído

Se até o momento refletimos em torno da *presentificação* do espaço muito a partir dos personagens que lhe intensificam através de suas interações e relações pessoais, buscaremos observar aqui, a partir da análise de momentos do filme **A Gatinha Esquisita** (2013), do diretor alemão Ramon Zürcher, sua construção a partir de elementos fora de quadro, e da montagem entre os planos. Com uma duração total de 72 minutos, a narrativa se passa em um dia, acompanhando uma família convivendo em um apartamento em Berlim.

Acompanhando situações cotidianas no apartamento, o filme inicia com um garoto que dorme, uma pequena menina sentada em volta da mesa, tomando o café da manhã, enquanto sua irmã adolescente, a mãe e um homem colocam louça na máquina, guardam outras que estão na pia, pegam pratos, quase como em uma coreografia (figura 25). Há também um gato e um cachorro, que constantemente entram em quadro – emitindo miados e latidos fora de quadro, assim conferindo alguma noção de seu deslocamento.

Figura 25 – *Coreografia de corpos em A Gatinha Esquisita*



Fonte: A Gatinha Esquisita (2013)

Os planos são quase sempre filmados na altura de apenas um dos personagens, mesmo que, em determinados momentos, eles troquem de lugares entre si, interagindo fora de quadro com um novo personagem que agora ocupa esse espaço (figura 26). Os assuntos remetem ao cotidianos de cada um, como com a garota adolescente que come laranjas e percebe que ao jogar as cascas no chão, elas caem sempre com a parte branca para cima, ou a conversa sobre o fato de que a pequena menina sabe escrever bem, mas erra a caligrafia das palavras.

Figura 26 – *Espaço explorado na movimentação das personagens*



Fonte: A Gatinha Esquisita (2013)

No início do filme, há essa continuidade de eventos que se estende praticamente até seu primeiro terço de duração, composto pela entrada e saída de personagens em quadro, interagindo entre si, e pelo som dos elementos fora do campo de visão, que dão uma ideia clara do espaço do filme. Nesse primeiro momento, a única narrativa que torna-se mais central no filme é a de um certo estranhamento da mãe da família em relação às outras pessoas, mais pelos seus

olhares, que expressam um certo desconforto quando a personagem fala, do que pelo conteúdo do que é dito diretamente.

Acreditamos que essa interação de sons e imagens possui a potencialidade de criar uma *atmosfera específica*, relacionada a uma ideia de movimentação constante na casa. Há um momento importante nessa primeira continuidade de eventos, em que, após o café da manhã, a pequena menina e o homem vão sair de casa, e a garota adolescente vai buscar algo em seu quarto. O corredor é mostrado até todos saírem de quadro, por um longo tempo. Há então o corte para a mãe, olhando fixamente para frente (figura 27).

Figura 27 – Contraste criado na movimentação interrompida bruscamente



Fonte: A Gatinha Esquisita (2013)

Essa construção que, nos primeiros minutos de filme, cria uma *atmosfera* de conversas e movimentações, de certa forma torna-se evidente no momento de saída dos personagens, que deixam um silêncio no ambiente agora ocupado apenas pela mãe, sozinha. De certa forma, somos imersos nessa situação de trocas de olhar e movimentação intensa, para sentir a falta dela em momentos específicos do filme.

Outra construção de uma impressão da materialidade do espaço fílmico se estabelece após o final da primeira sequência – e em momentos posteriores –, a partir de planos fechados de objetos com os quais os personagens tiveram algum

contato, seja tocando-os, ou apenas falando sobre – como as cascas de laranja no chão, um papel com escritos da pequena menina, ou um chá, que não foi tomado, sobre a mesa. De certa forma, esses elementos também contribuem para uma *presentificação* do espaço, ao inserir uma subjetividade dos personagens que não estão mais enquadrados.

Por mais que imaginemos que essa construção se estabeleça em grande medida já pelo roteiro, ou mesmo através de uma planificação prévia à gravação, existe um trabalho de montagem que lida constantemente com esses pressupostos. Nesse caso, a inserção de sons e a capacidade de articulação de falas que estão fora de quadro, por exemplo, é também algo que pode se construir em grande medida no processo de montagem, além da decisão de quando cortar para que o efeito de uma *atmosfera* movimentada ou vazia, em termos de personagens, seja estabelecida.

3.3 Corte no tempo e no espaço: relevância imposta

Para além das articulações de tempo e espaço, cabe aqui a observação da montagem sob outro ponto e vista, que é justamente a do rompimento de um fluxo através do corte. O impacto causado pelo corte poderia, sob nosso ponto de vista, ser uma das maneiras com que se impõe a *presença* dos objetos estéticos. A *serenidade*, enquanto uma disposição específica para que se observe a *presença* dos objetos, seria diferente da modalidade se ser arrebatado pela *relevância imposta*.

Nesse caso, o súbito aparecimento de certos objetos de percepção desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento, nos separa delas. Quando a natureza se transforma em acontecimento, cumpre muitas vezes essa função: pensemos num relâmpago, principalmente no primeiro relâmpago de uma tempestade, ou recorde-se a luz agressiva do Sol que nos cega quando saímos do avião na Califórnia, vindos de um país da Europa Central (GUMBRECHT, 2010, p.132).

No filme tailandês **Tio Boonme, que pode recordar suas vidas passadas** (Apichatpong Weerasethakul 2010), uma série de “aparições” sobrenaturais surgem sempre de maneira inesperada, e possuem uma força de contato que, em um primeiro momento, parece impedir a possibilidade de uma identificação direta. Essas

figuras, no filme, aparecem inicialmente na forma de uma grande sombra, que olha na direção do espectador com dois pequenos olhos vermelhos, como que criando um momento de suspensão. Nos momentos iniciais da obra, há também um choque a partir do corte para uma dessas figuras.

O filme inicia com um boi, preso a uma árvore, que vira-se para os lados até se desprender de uma corda. Ele corre pelos campos, irrompendo na floresta. O boi encara um homem³⁶, que vai busca-lo, puxando o animal por uma corda. A imagem das folhas vazias permanece, e, subitamente, uma nova imagem aparece, com uma figura meio humana, meio primata, que parece ser composta apenas de sombra e dois olhos vermelhos, em meio à floresta. Essa figura encara o espectador (figura 28).

Figura 28 – O fantasma em *Tio Boonme, que pode recordar suas vidas passadas*.



Fonte: *Tio Boonme, que pode recordar suas vidas passadas* (2010)

A floresta é previamente apresentada, em tempos longos, com os sons que provem dela como um elemento constante. Essa apresentação, além de seu sentido narrativo, possui uma força sensorial de imagem, que através de seus longos planos coloca-nos em contato com o universo representado, sem grandes interferências de montagem – se tomarmos a própria sala de cinema como exemplo de suporte de exibição, esse aspecto fica ainda mais evidente. Nesse sentido, no momento do

³⁶ Acredita-se aqui que o animal do início do filme, também emana diversas questões significativas acerca de sua potencialidade de *presentificação*, no entanto, citaremos essa cena aqui a partir de seu significado mais direto, em função de nosso foco estar direcionado ao choque da montagem para o olhar inicial da figura fantasmagórica.

plano da figura fantasmagórica, é como se já estivéssemos imersos naquele ambiente, quando somos impactados pelo choque do corte.

A dimensão sensorial que é estabelecida com esse plano, colocada pelos elementos da cena, é vista aqui como uma referência relacionada tanto ao corpo quanto ao pensamento. Ainda ligado a esse aspecto, temos, em um primeiro momento, uma estranheza que coloca o próprio corpo como *parte do mundo*, antes – ou pelo menos junto - de qualquer interpretação que possa ser feita em relação a essa imagem.

[...] numa cultura de presença, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação), e os seres humanos consideram seus corpos como parte integrante da sua existência. (GUMBRECHT, 2010, p.110)

Tendo em vista que “sempre que um objeto da experiência estética surge e por momentos produz em nós essa sensação de intensidade, ela parece vir do nada” (GUMBRECHT, 2010, p.141), o choque criado pelo surgimento da figura, que irrompe a partir de uma situação de fácil identificação, acaba provocando-nos, de certa forma, essa sensação de emergência súbita.

Outra das reflexões de Gumbrecht acerca das condições de apreciação da experiência estética, é a da *insularidade*, que acaba decorrendo dessa sensação de arrebatamento vivenciado. Para Gumbrecht, “o súbito aparecimento de certos objetos de percepção desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento, nos separa delas” (GUMBRECHT, 2010, p.132). O autor diz que a própria natureza cumpre essa função, quando torna-se acontecimento, como no exemplo do primeiro relâmpago de uma tempestade. Nesse sentido, os filmes de Apichatpong apresentam uma construção que parece buscar envolver o espectador em uma *atmosfera específica*, para inserir alguns elementos de estranhamento a essa atmosfera.

Essa preocupação sensorial integra a reflexão de Oliveira Júnior (2013, p.140) acerca do realizador, que diz que seu “trunfo” consiste em “preencher o dispositivo com uma presença do mundo em sua manifestação mais carnal, palpável”, se aproximando mais de um “contato físico com a natureza” do que de uma “superestrutura conceitual reguladora”.

Voltando aos exemplos de **Cães Errantes** e **Jornada ao Oeste**, outro fator de montagem que talvez impacte em sua *presentificação* em um outro caminho, é justamente o da ruptura brusca de um plano para o outro, sem um movimento que lhe motive. Se no caso de **Cães Errantes**, consideramos que há o fator do contato direto com a “cosmologia envolvente” pelos olhares filmados durante um longo tempo, percebe-se outra questão, que Gumbrecht (2010, p.141) defende como potencializadora da *presença*, relacionada ao surgimento repentino do objeto da experiência estética, que pode “vir do nada”, como se tal substância ou forma nunca estivesse diante de nós. Nesse sentido, o corte do plano do olhar dos personagens, para a abrupta revelação do objeto desse olhar, apresenta-se de forma inesperada, causando uma experiência “tipicamente revelada”. Esse corte, por não ser motivado por nenhum movimento que o justifique, parece mais um evento de “autorrevelação do mundo”, do que um impulso motivado pelo sujeito (GUMBRECHT, 2010, p.107).

Talvez de forma mais brusca, há o corte da sequência inicial de **Jornada ao Oeste**. Após o já citado primeiro plano do personagem de Denis Lavant olhando para frente, há outros dois planos, na sequência desse, de um monge vestido de vermelho caminhando em passos muito lentos em uma espécie de castelo de pedra, igualmente silencioso. Em toda a sequência, o som ambiente é muito baixo, e escuta-se a respiração dos personagens. O corte então ocorre para um novo plano muito próximo de Denis Lavant, em um local ensolarado, com um alto som de pássaros, ondas e um forte vento. Esse corte, que além de apresentar um rompimento brusco da dimensão sonora silenciosa dos quase doze primeiros minutos do filme, possui também uma luminosidade muito mais intensa, gerando um efeito que impacta diretamente os sentidos (figura 29).

Figura 29 – *Choque de cortes em Jornada ao Oeste*





Fonte: Jornada ao Oeste (2014)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo certamente não teria obtido os mesmos resultados, se não tivesse, desde o início, a intenção de encarar a investigação como um processo. Na medida em que as ideias de novos autores e perspectivas eram avaliadas e sintonizadas entre si, era inevitável que houvessem modificações no projeto, e das próprias ideias pessoais em relação ao tema.

Nesse sentido, e muito a partir da banca de qualificação, decidiu-se abrir mão da utilização de alguns autores estudados, buscando evitar que se criasse um número elevado de incoerências teóricas oriundas de diferentes perspectivas em relação ao mesmo tema. De qualquer maneira, o formato final é um reflexo dessa passagem por diferentes teóricos, que também contribuíram para um desenvolvimento em nível pessoal sobre os assuntos abordados.

Ainda que, por vezes, o campo de estudos em comunicação tenha parecido um desafio para que se estudasse o cinema em um aspecto tão específico, sua abertura para uma pesquisa transdisciplinar permitiu que se obtivesse um olhar diverso e necessário. Assim, é interessante observar que o próprio autor escolhido como referencial teórico principal, Hans Ulrich Gumbrecht, que possui inicialmente uma concentração nos campos da história e teoria literária, vêm também construindo sua teoria muito a partir da comunicação, sendo cada vez mais estudado nessa área.

Outro desafio encontrado, dentro da motivação em compreender diferentes articulações dentro dos filmes, foi o da organização de uma pesquisa a partir de categorias, ao invés do estudo de obras específicas, buscando a aproximação de uma certa variedade de formas dentro de um cinema da contemporaneidade, ao invés de focar em aspectos particulares. Esse método, na medida em que foi se transformando de acordo com as necessidades da pesquisa, certamente pôde dar conta de uma intenção em descobrir e observar diferentes possibilidades de articulação de uma ideia de *presentificação* no contato com os filmes, ainda que ciente de ser um conhecimento sempre em evolução.

A interpretação, inevitavelmente presente na maior parte das análises fílmicas, acompanhou constantemente as reflexões dessa pesquisa. No entanto,

buscou-se exercitar maneiras de contato onde ela não possua total exclusividade, mantendo abertos os caminhos da subjetividade na relação com as obras.

Um pouco nessa perspectiva – mas também por buscar o contato com aspectos muito particulares – houve a decisão de não se buscar métodos específicos de análise, mesmo com a consciência da existência de um grande número de importantes “sistemas” elaborados para o contato com as subjetividades. Ainda assim, acredito que algumas posturas podem, de certa forma, ter auxiliado nessa aproximação com os filmes: a concentração no *ato de olhar* filmado, a observação a partir da montagem, e o repertório de conceitos propostos por Gumbrecht.

O *ato de olhar* filmado, motivação inicial dessa pesquisa, surge muito de uma observação empírica de suas potencialidades de contato, mas que Béla Balázs (1984, p.93) já anunciava, a partir do close-up, como algo “completo e compreensível em si mesmo”, tendo a capacidade de desligar-se do tempo e do espaço. Ainda que tal afirmação parta de um estudo que possui o foco na identificação mais do que na representação em si, acreditamos que o rosto humano, centrado nos olhos, de fato possui esse valor de contato que pode sublinhar não apenas sentidos narrativos, mas determinados efeitos de *presentificação* que surgem a partir dessa apresentação.

A montagem, enquanto ofício, permite-nos estar em contato direto com diferentes intencionalidades, e com a busca por diferentes impactos. É comum iniciar um filme sem que se saiba exatamente seu principal e mais potente artifício para a comunicação com os espectadores. Esses artifícios, que em grande parte das vezes são buscados junto de um trabalho sonoro, podem, algumas vezes, serem sentidos somente em uma primeira exibição pública, onde o contato com as imagens dentro de uma sala de cinema, ao lado de outros espectadores – por exemplo – pode confirmar ou não algumas das expectativas trabalhadas previamente em diferentes suportes. Essa motivação, não percebida – ou não assumida – ao início do trabalho acabou integrando-se a partir da banca de qualificação, que entre diversos apontamentos que auxiliaram no rumo da pesquisa, também foi de grande importância para salientar a importância do som, dentro da relação com o *Stimmung* – aqui adaptado para uma noção de *atmosfera*.

O contato com a teoria de Gumbrecht, que surgiu inicialmente como uma proposta de posicionamento teórico, acabou tornando-se a principal referência na

pesquisa, ao propor uma perspectiva estética que pareceu evidenciar alguns fatores da vivência que possuímos com o fazer e pensar cinema. Os estudos do autor também serviram para relacionar a pesquisa nos filmes com determinados elementos da experiência estética na contemporaneidade, principalmente em sua proposta de oscilação entre cultura de *sentido* e cultura de *presença*. Durante a pesquisa, não tive acesso ao novo livro de Gumbrecht, *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*, lançado em 2015, que certamente poderia ter contribuído no subcapítulo 2.1.1. Ainda assim, apresenta-se basicamente a ideia do *presente amplo* a partir de um seminário do autor, podendo gerar algumas relações do estudo da *presentificação* no cinema com uma noção do presente em que vivemos.

Durante a pesquisa, outro fator importante foi o de um contato com a história do cinema – pelos filmes, mas também pela teoria –, o que auxiliou na compreensão de modificações ao longo dos anos, para uma certa consciência do lugar, na contemporaneidade, dos filmes que foram observados. Nesse sentido, foi possível compreender melhor, tanto no fazer como na pesquisa específica, uma atual inclinação dos filmes em direção à sensorialidade – ainda que muitos aspectos ainda precisem de estudos mais aprofundados, ou mesmo de um certo tempo, para que se estabeleçam.

Ao se observarem algumas modificações na maneira de filmar o olhar, cabe-nos refletir se a atual diversidade de posicionamentos ligados à subjetividade não ampliam o número de tipos de cinema que estariam empenhando-se em retirar da câmera sua pretensa função objetiva, num sentido de não buscar somente a centralidade do ser humano para a construção de uma narrativa que seja centrada nele. Por outro lado, muitas vezes a valorização da subjetividade parece ser extraída justamente de um contato mais objetivo com o real. Nesse sentido, além da descentralização do olhar, surgem determinadas manifestações que, por utilizarem-se de sua centralidade, potencializam muitos dos aspectos de contato com o espectador, como nos exemplos de filmes de Eugène Green, que utiliza-se de planos de diálogos com os personagens encarando a câmera diretamente, ou mesmo nos filmes dos Straub-Huillet, que constroem a subjetividade de seu cinema muito a partir da materialidade dos objetos filmados, colocando o olhar humano enquanto um de seus elementos centrais.

Ainda que permanecendo a questão de que traços podem propiciar a nos sentirmos perdidos na “intensidade concentrada”, nos termos de Gumbrecht (2010, p.133), podemos entrar em contato com algumas possibilidades. De acordo com sua proposta, de que é necessária uma condição de “insularidade” para o arrebatamento da experiência estética, acredito que umas série de elementos puderam ser percebidos, no audiovisual, entre as disposições específicas de ser arrebatado por uma situação de “serenidade”, ou por uma “relevância imposta” (GUMBRECHT, 2010, p.132). Assim, tornou-se possível compreender porque, em grande parte dos exemplos em que parece haver momentos de *presentificação*, estariam envolvidas situações que se constroem sem um excesso de elementos, em um andamento que vai se impondo aos poucos, ou, por outro lado, por um determinado “choque”, que rompe um certo andamento estabelecido – como seria o caso, por exemplo, do plano do fantasma em **Tio Boonmee que pode recordar as vidas passadas**, inserido subitamente, após os planos da natureza. O papel da montagem, em sua responsabilidade em articular essas duas diferentes possibilidades observadas de estimular efeitos de “intensidade”, tornou-se aqui evidente.

Outro termo que acabou se impondo, muito por permitir um certo diálogo entre as teorias ligadas à *presença*, e os estudos prévios no campo cinematográfico, é o de *atmosfera*. Por acreditar que os apontamentos na área, como os de Jacques Aumont e Inês Gil, possibilitam uma observação muito direcionada à forma fílmica, optamos por eles na articulação com o estudo da *presença*. Ainda que muitos fatores ainda devam ser desenvolvidos nessa relação, a partir de outros pontos de vista, acredito que esta escolha permitiu que se permanecesse próximo à intencionalidade de observar os filmes muito a partir da maneira como articulam seus elementos utilizando-se da *mise en scène* e da montagem – que busquei observar como processos separados, para fins de organização desse trabalho.

Finalmente, é necessário reconhecer certa distância entre o estudo escrito sobre a imagem, e a potência da imagem em si. A abrangência dos elementos envolvidos no “estar presente” com a imagem, configura-se ainda como um desafio de pesquisa acadêmica, muito em decorrência de uma variedade de potencialidades específicas que são dificilmente transpostas em toda a sua complexidade para o texto. Por outro lado, relações diversas puderam ser obtidas nesse contato da imagem dos filmes – a partir da observação de seus aspectos formais –, com o

texto, principalmente num sentido de sistematizar, na prática, um conhecimento que desde o início pareceu tão fugidio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKER, Ana. **Entre efeito de presença e de sentido: experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro contemporâneo**. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Rio Grande do Sul, 2013.

ASTRUC, Alexandre. **Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)**. Paris: Éd. L'Archipel, 1992.

AUMONT, Jacques. **El rostro en el cine**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

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

BALÁSZ, Béla. Nós Estamos no Filme. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p.84-86.

_____. A Face das Coisas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p.87-91.

_____. A Face do Homem. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p.92-99.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

BELLOUR, Raymond. **Figures aux allures des plans**. In: AUMONT, Jacques (Org.). *La mise en scène*. Bruxelas: De Boeck Université, 2000.

BELTING, Hans. **Antropología de la Imagen**. Madrid: Katz, 2010.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BOUQUET, Stéphane. **Plan contre flux**. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p.46-47.

CATALÀ DOMENÈCH, Josep M. **A Forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summus, 2011.

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de Fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre. 2014.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem: Uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

FELINTO, Erick. **Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação**. In: *Ciberlegenda: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Fluminense*. n.05. Rio de Janeiro: 2001.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

GALLAGHER, Tag. **Straub Anti-Straub**. Senses of Cinema, 2007. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/costa-straub-huillet/>> Acesso em: 10 mar. 2016.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto&Grafia, 2012.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. **Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura**. Lisboa, n.2, 2002, Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192/1710>> Acesso em: 19 jan. 2016.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.

GOMES, Wilson. **La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico**. Significação. São Paulo, v. 31, n. 21, p.85-105, jun. 2004.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC, 2014.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real**. In: E-Compós. v. 6. 2006.

JOYARD, Olivier. **C'est quoi ce plan? (La suite)**. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 580, junho 2003, p.26-27.

LALANNE, Jean-Marc. **C'est quoi ce plan?**. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 569, junho de 2002, p.26-27.

LOPES, Denilson. **Sensações, afetos e gestos**. In: GONÇALVES, Osmar. *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MELO ROCHA, Rose. **Tecnologia, Cultura e Cognição: o olhar de onde olhar**. In: Logos: comunicação e universidade. V.8, n.1. Rio de Janeiro: 2001.

MORANDEIRA, Víctor Paz. **Eugéne Green: “A única esperança para Europa é atopar a sua espiritualidade”**. A Cuarta Parede, 2015. Disponível em: <<http://www.acuartaparede.com/eugene-green-a-unica-esperanza-para-europa-e-atopar-a-sua-espiritualidade/>> Acesso em: 10 mar. 2016.

NANCY, Jean-Luc. **The Birth of Presence**. Standford: Stanford University Press, 1993.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

POPPER, Karl. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix 1972.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet**. In: XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE.1, 2012, v.1, p.53-68.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROSSINI, Mirian; TIETZMAN, Roberto. **O registro da experiência no audiovisual de acontecimento contemporâneo**. In: 22º Encontro anual da COMPÓS. Universidade Federal da Bahia, 04 a 07 de junho de 2013. Disponível em http://compos.org.br/data/biblioteca_1998.pdf. Acesso em 15 junho 2015.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL: POR UMA ESTÉTICA DO SÉCULO XXI, 1., 2015, Rio de Janeiro. **A experiência estética perdeu sua “autonomia”? Uma dupla reflexão genealógica**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GRxr8NCHiQo>

SILVEIRA, Fabrício. **Além da atribuição de sentido**. In: *Verso e Reverso: Revista da Comunicação*. São Leopoldo, v. 24, n. 57, p.183-186, 2010.

VIEIRA JÚNIOR, Eryl. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.

FILMOGRAFIA DA PESQUISA

INTRODUÇÃO

- Leonardo Remor

Sempre Partir
(Sempre Partir, 2014)

- Filipe Matzembacher e Marcio Reolon

Beira-mar
(Beira-mar, 2015)

- Germano de Oliveira

Objetos
(Objetos, 2015)

- Tsai Ming-Liang

Vive L'amour
(Aiqing wansui, 1994)

- Bruno Dumont

Fora de Satã
(Hors Satan, 2011)

- Pedro Costa

No Quarto da Vanda
(No Quarto da Vanda, 2000)

- D.W.Griffith

O Nascimento de uma Nação
(The Birth of a Nation, 1915)

1 PRESENÇA NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

- George Miller

Mad Max: Estrada da Fúria
(Mad Max: Fury Road, 2015)

- Gus Van Sant

Elefante
(Elephant, 2003)

- Claire Denis

Bom Trabalho
(Beau Travail, 1999)

- Apichatpong Weerasetakul

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas
(Loong Boonmee raleuk chat, 2010)

- Naomi Kawase

Shara
(Sharasôju, 2003)

- Tsai Ming-Liang

Adeus, Dragon Inn
(Bu san, 2003)

- Hou Hsiao-Hsien

Café Lumière
(Kôhî jikô, 2003)

- Jia Zhangke

Em Busca da Vida
(Sanxia Haoren, 2006)

- Carlos Reygadas

Luz Silenciosa
(Stellet Licht, 2007)

- Paz Encina

Hamaca Paraguaya
(Hamaca Paraguaya, 2006)

- Lucrecia Martel

A Mulher sem Cabeça
(La Mujer sin Cabeza, 2008)

- Karim Aïnouz

O Céu de Suely
(O Céu de Suely, 2006)

Praia do Futuro
(Praia do Futuro, 2014)

- Júlia Murat

Histórias que só Existem Quando Lembradas
(Histórias que só Existem Quando Lembradas, 2011)

2 O OLHAR EM CENA

- F.W.Murnau

Fausto
(Faust: Eine Deutsche Volkssage, 1926)

- Pedro Costa

Onde Jaz o Teu Sorriso?
(Où gît votre sourire enfié?, 2001)

Juventude em Marcha
(Juventude em Marcha, 2006)

- Marcelo Pedroso

Pacific
(Pacific, 2009)

- Jonathan Caouette

Tarnation
(Tarnation, 2003)

- Morgan Dews

Must Read After My Death
(Must Read After My Death, 2007)

- Gus Van Sant

Últimos Dias
(Last Days, 2005)

- Petra Costa e Lea Glob

Olmo e a Gaivota
(Olmo & the Seagull, 2015)

- Nadav Lapiv

A Professora do Jardim de Infância
(Haganenet, 2014)

- Jafar Panahi

Taxi Teerã
(Taxi, 2015)

- Joshua Oppenheimer

O Peso do Silêncio
(The Look of Silence, 2014)

- Carl Dreyer

A Paixão de Joana D'arc
(La passion de Jeanne d'Arc, 1928)

- Naomi Kawase

O Segredo das Águas
(Futatsume no mado, 2014)

- Jean Marie Straub e Danièle Huillet

Gente da Sicília
(Sicília!, 1999)

Antígona
(Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 [Suhrkamp Verlag], 1992)

- Tsai Ming-Liang

Cães Errantes
(Jiao you, 2013)

- Apichatpong Weerasetakul

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas
(Loong Boonmee raleuk chat, 2010)

- Claire Denis

Bom Trabalho
(Beau Travail, 1999)

- Philippe Grandrieux

Sombra
(Sombre, 1998)

- Ingmar Bergman

Persona
(Persona, 1966)

- Filipe Matzembacher e Marcio Reolon

Beira-mar
(Beira-mar, 2015)

3 OLHAR E MONTAGEM

- Tsai Ming-Liang

Adeus, Dragon Inn
(Bu san, 2003)

Cães Errantes
(Jiao you, 2013)

Vive L'amour
(Aiqing wansui, 1994)

Jornada ao Oeste
(Xi you, 2014)

- Pedro Costa

Juventude em Marcha
(Juventude em Marcha, 2006)

- Eugène Green

Todas as Noites
(Tous les Nuits, 2001)

- Sharunas Bartas

Alguns de Nós
(Few of Us, 1996)

- Hou Hsiao-Hsien

A Assassina
(Nie yin niang, 2015)

Café Lumière
(Kôhî jikô, 2003)

- Ahn Hung Tran

Entre a Inocência e o Crime
(Xich lô, 1995)

- Sergei Loznitsa

Maidan
(Maidan, 2014)

- Roy Anderson

Um Pombo Pousou Num Galho Refletindo Sobre a Existência
(En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014)

- Ramon Zürcher

A Gatinha Esquisita
(Das merkwürdige Kätzchen, 2013)

- Apichatpong Weerasetakul

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas
(Loong Boonmee raleuk chat, 2010)