



# Planos frontais e autoridade em crise no cinema: o acontecimento disruptivo

*Frontal shots and the crisis of authority on film: the disruptive event*



Leonardo Bomfim Pedrosa<sup>1</sup>

Cristiane Freitas Gutfreind<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Possui graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2009) e mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente no seguinte tema: cinema moderno, novos cinemas. Doutorando na Escola de Comunicação, Artes e Design na PUC-RS. Contato: leonardobomfimpedrosa@gmail.com

<sup>2</sup> Possui graduação em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Cultures et Comportements Sociaux – Université de Paris 5 (René Descartes, Sorbonne -1996) e doutorado em Sociologie – Université de Paris 5 (René Descartes, Sorbonne – 2001). Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e coordenadora do PPGCom. É líder o grupo de pesquisa Cinema e Audiovisual: comunicação, estética e política (Kinepoliticom) e participa de outros grupos de pesquisa de áreas afins no CNPq. Contato: cristianefreitas@puers.br

**Resumo:** A partir da ideia de configuração (Badiou, 1998) de imagens de primeiros planos frontais, observados em filmes de John Ford, Alfred Hitchcock, Major Thomaz Reis, Julio Bressane e James Williamson, o artigo investiga de que forma “os sinais instáveis da imagem cinematográfica” (Lindeperg, 2013) são capazes de introduzir uma contradição e, por vezes, confrontar diversos tipos de discursos de autoridade que podem existir em um filme, a partir de um acontecimento disruptivo.

**Palavras-chave:** John Ford; Alfred Hitchcock; Julio Bressane; planos frontais; espectador.

**Abstract:** Based on the idea of configuration (Badiou, 1998) of frontal shots, observed in films by John Ford, Alfred Hitchcock, Major Thomaz Reis, Julio Bressane and James Williamson, this article investigates how “the unstable signs of cinematographic image” (Lindeperg, 2013) are capable of introducing a contradiction and, at times, confront various types of authoritative discourses that may exist in a film, based on a disruptive event.

**Keywords:** John Ford; Alfred Hitchcock; Julio Bressane; frontal shot; spectator.

A inquietação que nos move neste artigo é compreender como planos frontais cinematográficos podem gerar acontecimentos disruptivos que provocam questionamentos em relação aos discursos de autoridade. O conceito explicitado por Sylvie Lindeperg – a partir da análise de três filmagens heterogêneas realizadas durante a Segunda Guerra Mundial – no artigo *O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944* (2013) nos permite refletir sobre essa inquietação. Consideramos que a instabilidade apontada pela autora nos elementos que surgem a contragosto daqueles que filmam (p. 20) em uma circunstância bastante específica (a de imagens produzidas no calor de uma guerra), surge em primeiros planos frontais – quando alguém que está sendo filmado encara quem está filmando (e, conseqüentemente, a quem está assistindo), presente em outros contextos da história do cinema: do documentário à ficção, dos pequenos atrevimentos do Primeiro Cinema, ainda no início do século XX, das rupturas estéticas nos Novos Cinemas dos anos 1960, atravessando, assim, gêneros, formatos e períodos. Dessa forma, considerando a reflexão original de Lindeperg, apontaremos como “os sinais instáveis” tanto surgem ao acaso no momento da filmagem, quanto são utilizados de forma consciente por realizadores interessados em provocar um acontecimento disruptivo na relação da imagem com o espectador.

Para isso, utilizaremos a ideia de “configuração” de Alain Badiou, em *Pequeno Manual de Inestética* (1998), como recurso metodológico para aproximar as imagens de primeiros planos realizados com diferentes intenções em momentos variados da história do cinema.

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período ‘objetivo’ da história de uma arte, nem mesmo um ‘dispositivo’ técnico. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade dessa arte, uma verdade-arte. (BADIOU, 1998, p. 25)

Sendo assim, o acontecimento inicial da “configuração” proposta neste artigo é a relação entre o primeiro plano frontal de um personagem indígena, no clássico *Stagecoach* (*No Tempo das Diligências*, 1939), um dos faroestes emblemáticos de John Ford, e o de Norman Bates, no desfecho de *Psycho* (*Psicose*, 1960), de Alfred Hitchcock. A partir dessa relação, estabeleceremos novas conexões com outras imagens de primeiros planos e encontraremos o “complexo virtualmente infinito de obras”, como afirma Badiou, nesse caso, composto por filmes de

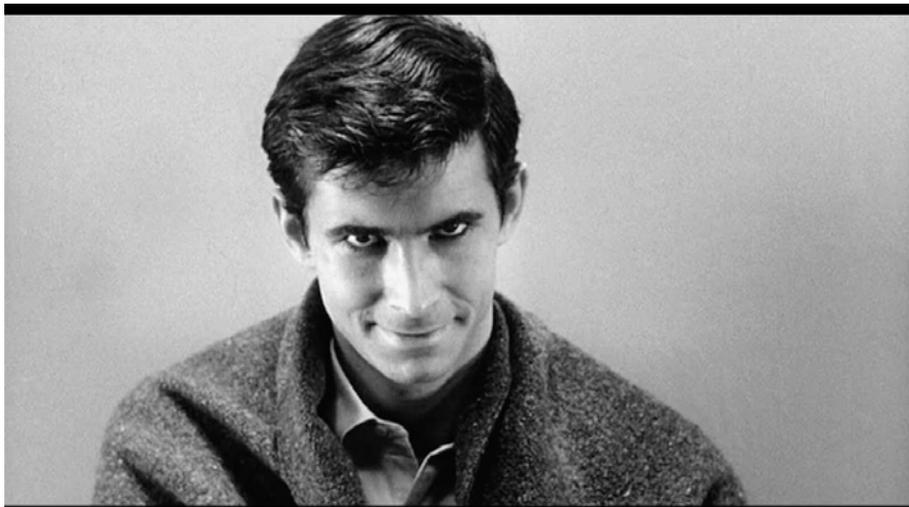
realizadores como Júlio Bressane, Major Reis, Georges Méliès e James Williamson. Proporemos, então, uma articulação não hierárquica entre imagens que se aproximam ao trazerem rostos que confrontam o espectador, com o objetivo de problematizarmos algumas questões que contradizem e confrontam o discurso de autoridade a respeito do surgimento dos “sinais instáveis” da imagem cinematográfica.

### O informante e o assassino em série

O acontecimento inicial da “configuração” parte de duas imagens que nos confrontam: os rostos de um “informante” e de “um assassino em série psicótico”, se levamos em consideração as definições preliminares expostas em cada narrativa por personagens que ocupam uma posição de autoridade. Dois planos significativos de duas obras matriciais na história do cinema: *Stagecoach*, a descoberta do faroeste clássico de John Ford, e *Psycho*, a introdução do horror moderno no cinema de Alfred Hitchcock. No primeiro caso, há um primeiro plano frontal de um nativo americano *cheyenne*, destacado logo no início do filme, ainda no momento da apresentação das premissas; no segundo, outro primeiro plano frontal, o de Norman Bates, o assassino tido como psicótico, no momento em que a obra é concluída.

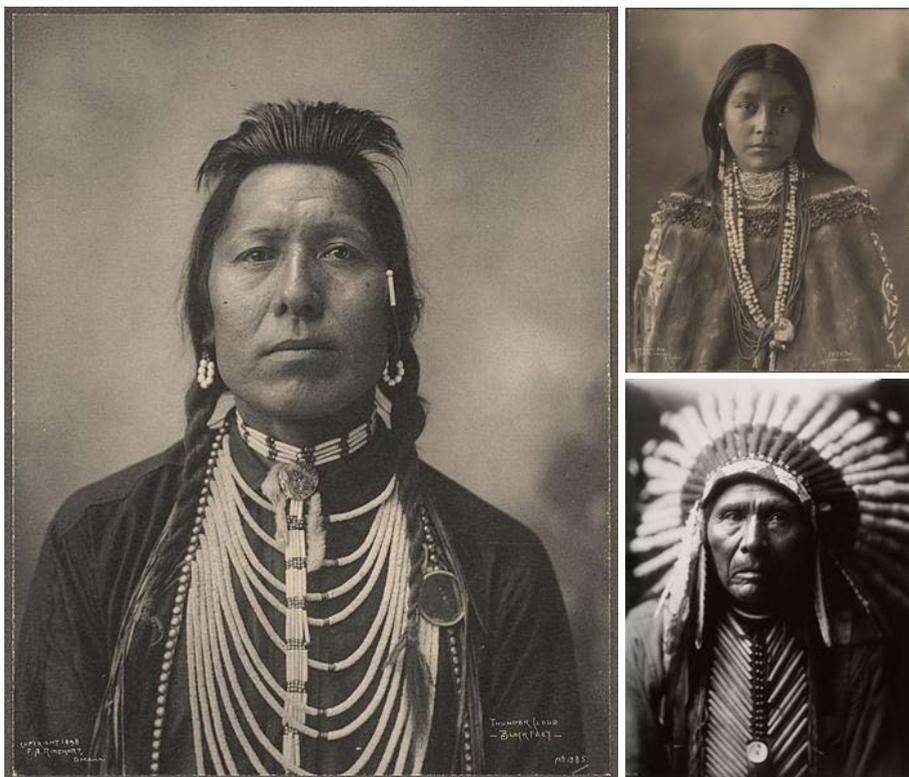
Há diferenças consideráveis entre os planos: no filme de Ford, não há movimentos, nem da câmera, tampouco do personagem, estamos diante de algo muito próximo de um instantâneo fotográfico (até mesmo pela duração breve – quatro segundos – o plano aparece no minuto um e cinquenta e um segundos da obra), de um elemento intruso que interrompe a ação cinematográfica, ou seja, o movimento da cena. Percebe-se, inclusive, uma apropriação do mesmo tipo de retrato realizado por fotógrafos etnográficos pioneiros dos Estados Unidos, como Edward S. Curtis<sup>3</sup> e Frank Rinehart.

<sup>3</sup> Edward S. Curtis é diretor do pioneiro longa-metragem etnográfico *In the Land of the Head Hunters* (1914), considerada a primeira produção norte-americana com elenco formado integralmente por Nativos Americanos de origem Kwakwaka'wakw.



Figuras 1 e 2: Frames dos planos frontais analisados do Cheyenne em *No Tempo da Diligência* e de Norman Bates em *Psicose* retirados das cópias dos filmes.

Fonte: *No tempo da diligência* (John Ford, 1939); *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960).



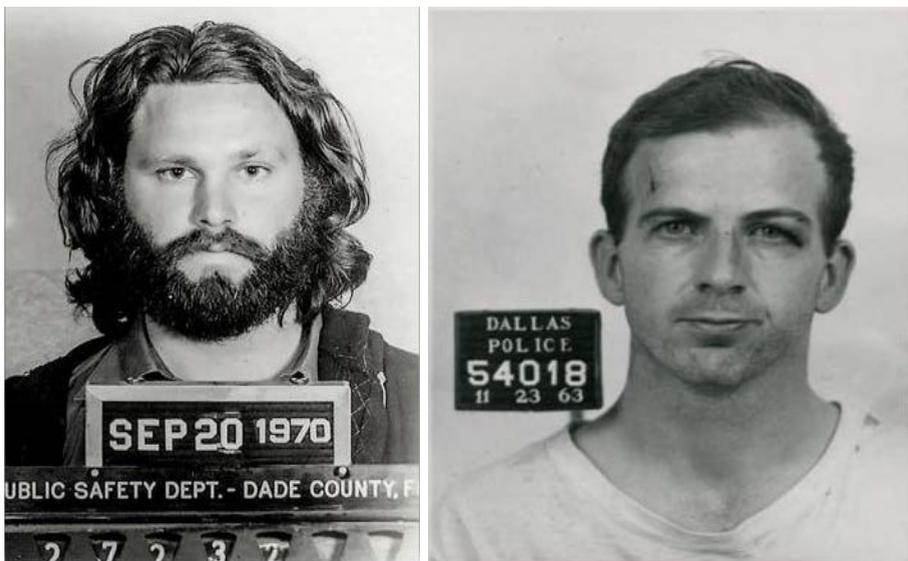
Figuras 3, 4 e 5: Retratos frontais do Nativo Americano Thunder Cloud e da Nativa Americana Apache Mattie Tom, de autoria de Frank Rinehart, em 1898, no Indian Congress da *Trans-Mississippi International Exposition*. Retrato frontal de Nativo Americano realizado por Edward S. Curtis, presente no livro *Short Nights of the Shadow Catcher: The Epic Life and Immortal Photographs of Edward Curtis*.

Fontes: <https://bityli.com/CBLsG> e <https://bityli.com/lpWtc>.

No filme de Hitchcock, em contraste, a duração do plano é maior (57 segundos, considerando um breve *raccord* de um close-up da mão do personagem e o retorno ao seu rosto). A câmera se aproxima lentamente da face do personagem, que apresenta um crescendo de expressões – o semblante fechado aos poucos dá lugar a um olhar vibrante e, após o breve plano que destaca uma mosca pousando em sua mão, surge a conclusão com um misterioso sorriso. No primeiro caso, chama atenção a imobilidade absoluta do personagem indígena dentro de uma sequência protagonizada por militares norte-americanos, apesar de ser o primeiro plano de destaque individual do filme, ou seja, o primeiro momento em que algum indivíduo é destacado (e deslocado) da história apresentada. Podemos pensar que esse personagem é deslocado da história oficial também, levando em consideração

o apontamento de André Bazin (2014, p. 247) a respeito da obra ilustre de Ford, ressaltando o modo como ela equilibra perfeitamente a evocação histórica e dos mitos sociais norte-americanos. É justamente o que faz dela, segundo Bazin, a grande representante paradigmática do “gênero norte-americano por excelência”, o western. Esse indígena, entretanto, é claramente *o outro* em cena. Em *Psycho*, trata-se da última imagem de alguém que assume, a partir da eliminação literal do outro, dos estranhos que chegam ao Bates Motel e aproximam-se de seu grande segredo, o protagonismo do filme. É notável uma espécie de atração entre um homem que exibe uma expressão desafiadora e uma câmera que deseja se aproximar desse perigo. O corte para o close-up da mosca na mão, que divide o plano frontal do rosto de Bates em dois, sugere também a fração da personalidade do protagonista e o perigo de tentar defini-lo buscando a compreensão de que ali existe *um* homem com contornos psicológicos estritamente esclarecidos.

Ao mesmo tempo, dado o contexto no qual a configuração final daquele plano surge, após a prisão de um assassino, podemos pensar em precedentes fotográficos a partir da relação com os chamados *mugshots* (em tradução, planos de rosto), as fotografias realizadas para as fichas criminais que enquadram os acusados em primeiro plano frontal, padronizadas desde o final do século XIX.



Figuras 6 e 7: *Mugshots* de Jim Morrison, cantor do The Doors, feito em Miami no ano de 1970, e de Lee Harvey Oswald, assassino de John F. Kennedy, feito em Dallas no ano de 1963.

Fontes: <https://bityli.com/qd1QT> e <https://bityli.com/m9t3i>.

Em diálogo, as imagens dos dois filmes acabam sugerindo naturalmente essa relação entre os próprios antecedentes fotográficos. O primeiro plano etnográfico dos rostos dos grandes líderes nativos como a busca de uma taxonomia física muito próxima do registro de criminosos e, conseqüentemente, as imagens prisionais que naturalmente transformam o rosto de desviantes em figuras totêmicas. Essa transformação possível do sentido original dos retratos fotográficos frontais já configura um acontecimento disruptivo, o surgimento de uma instabilidade não prevista por aqueles que realizaram ou encomendaram os retratos. Rechenberg (2014, p. 9) introduz sua análise a respeito da violência do retrato etnográfico a partir do período colonial brasileiro, mas podemos aproximá-la aos retratos dos povos indígenas dos Estados Unidos:

[...] a violência das práticas que retratavam corpos e medidas orientadas pelos pressupostos de uma antropologia física, a espetacularização do exótico expressa nos retratos dos povos autóctones, a comercialização, a tipificação, o registro e o controle da imagem das populações escravizadas marcaram profundamente as relações entre o retrato e a antropologia. (RECHENBERG, 2014, p. 9)

Ao mesmo tempo, notamos o caráter totêmico que muitos *mugshots* obtiveram ao longo do tempo, em contraste com a função primária, o mero registro carcerário. Podemos pensar nessas imagens como representativas dentro do culto às celebridades frequentemente desviantes em relação às leis, como Jim Morrison, cantor e compositor do grupo The Doors, mas também a criminosos que acabaram tornando-se famosos em decorrência de seus crimes monumentais, como Lee Oswald, o assassino de John F. Kennedy.

Algo, entretanto, realmente aproxima as duas imagens cinematográficas de um modo flagrante. Nas duas cenas, os rostos tomam conta do filme quando outros personagens ensaiam uma definição, sempre em tom afirmativo, sobre quem são aqueles homens. Em *Stagecoach*, os militares conversam sobre a informação de que os índios Apaches estão planejando um ataque a uma diligência. No momento em que um deles questiona a veracidade da notícia, já que ela foi compartilhada por um índio, o companheiro responde: “ele é um *cheyenne*, ele odeia os apaches tanto quanto nós”. O corte que interrompe a conversa dos dois militares e destaca a figura do índio – que já estava em cena, quase escondido atrás da mesa onde estão sentados os personagens – acontece justamente no exato momento em que há essa frase definidora sobre quem é aquele homem: um nativo mais próximo de “nós” do que “deles”.

Em *Psycho*, da mesma forma, o rosto de Norman Bates toma conta da imagem, a partir de um movimento suave de câmera que transforma um plano geral em um primeiro plano, logo depois de testemunharmos uma longa explanação de um psiquiatra que encontra contornos para sua condição psicológica (“não é um profissional, foram crimes de paixão”, ele diz) e justifica todos os crimes ao longo do filme. Enquanto o rosto toma conta da imagem, ouvimos, em *voice-over*, a suposta voz da mãe de Bates (já sabemos que é a voz do próprio), em um breve solilóquio a respeito de sua condição como um ser violento. No início do texto temos a seguinte frase: “é triste uma mãe ter que dizer as palavras que condenam o próprio filho, mas eu não poderia admitir que eles acreditassem que eu fosse uma assassina”.

O surgimento dos dois planos tem a intensidade de um acontecimento disruptivo, ou seja, são elementos intrusos àquele que – a priori – ocupa o papel de narrador na cena. Os dois rostos ganham destaque primordial no momento em que o *outro* toma a liberdade de falar sobre eles. Há duas falas de especialistas: a do militar norte-americano que detém o conhecimento sobre as diferenças entre os indígenas (um conhecimento histórico, mas também de guerra, nota-se), e a do médico que explicita a sabedoria a respeito de um assassino em série. Quando os cineastas bifurcam esse protagonismo da cena (entre quem é o emissor do discurso verbal e o realizador da imagem), surge uma impressão de dissonância, uma suspeita de contradição a partir de uma separação crítica entre o discurso sonoro (a voz torna-se um *off*) e o discurso visual (os rostos que ganham a imagem). No filme de Hitchcock, o procedimento é ainda mais disruptivo porque o discurso sonoro do especialista antecede outro discurso sonoro que acompanha de fato a imagem: o da mãe que deseja revelar uma verdade mais desconcertante e ameaçadora que existe por trás de um diagnóstico simplório.

Estamos diante de duas cenas em ficções que se aproximam daquilo que Sylvie Lindeperg observou a respeito de obras realizadas em outro contexto, em campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. A partir da constatação de elementos contraditórios resistentes na imagem que poderiam explicitar uma “verdade” por trás das aparências dos filmes estudados, ela afirma que surge um inevitável convite para que o espectador interrogue o lugar da câmera e o equipamento de gravação (2013, p. 20). A força desses olhares e gestos desafinados, afirma a pesquisadora, impõe um sentido de distanciamento, uma resistência. Se nos filmes estudados por Lindeperg (p. 20) esses elementos aparecem a contragosto daqueles que filmam, como a autora afirma, “algo que escapou do olho do cameraman na gravação mecânica de uma fatia do real”. Ou seja, o poder da criação

das imagens e de um discurso visual chama atenção em Ford e Hitchcock, pois parecem ter justamente a consciência desse acontecimento disruptivo que é capaz de introduzir um estranhamento na ficção. Em um novo território, o do cinema comercial em contraponto aos filmes realizados sob encomenda durante a Segunda Guerra, podemos levar a questão do “lugar da câmera” para outro espaço, o do lugar do discurso que se sobrepõe dentro de um filme. Nesses filmes, os cineastas jogam com a exposição da contradição dentro da cena, a partir da separação entre o discurso verbal e o que está sendo relacionado visualmente. Provocam, assim, o espectador a respeito dos discursos de autoridade expostos na narrativa.

Linderperg convida-nos em seu texto a interrogarmos as imagens realizadas nos campos de concentração: quem são aquelas pessoas, de fato? O discurso oficial dos filmes de propaganda pode tentar inventar uma verdade, mas há algo que permanece visível nas margens da imagem. Os desafinados na imagem representam, de alguma forma, uma quebra na autoridade daquele que filma.

O estranhamento provocado pela imagem desafinada do nativo, em relação ao discurso oficial que é compartilhado com o espectador, nos leva a amplificar justamente a questão exposta pelos militares. Quem é, de fato, aquele homem? Podemos pensar na expressão do *cheyenne* como uma referência às expressões serenas e soberanas dos nativos fotografados por Curtis e Rinehart, mas ela já ganha outro sentido se pensarmos que os modelos dos retratos etnográficos pioneiros eram, em sua grande maioria, índios poderosos dentro de seus territórios. Ford desloca esse mesmo semblante para o rosto de um mero informante do exército norte-americano, já trajando uma vestimenta híbrida, diferente das imagens etnográficas “puras”. Nesse aspecto, vale ressaltar o fato de que o ator que interpreta o nativo na cena, não creditado no filme, é Chief John Big Tree, um homem que interpretou personagens em dezenas de faroestes desde 1915 e reivindica ter sido modelo para o desenho na moeda de cinco centavos de dólares, utilizada, justamente, até 1938, um ano antes da obra de John Ford ser lançada nos cinemas.

O que transforma, entretanto, esse pequeno plano em algo grandioso dentro do filme é justamente o fato dele estar associado a essa outra camada discursiva, a verbal. A potência disruptiva da imagem não aparece apenas em razão da ausência de movimento, mas de uma proposta de inversão. A partir do momento em que o rosto do *cheyenne* toma conta da imagem, o outro torna-se o militar que fala, aquele que aparentemente detinha o poder do discurso. Logo, podemos nos interrogar a respeito de seu olhar, de sua expressão. É fantasmagórico? É soberano? Que tipo de emoção pode ser compreendida em seus olhos? Se é um subordinado, um informante

do exército norte-americano, o que – historicamente – o levou a essa condição? Em suma: quem de fato é este homem? O que foi feito com sua história? Ford pode nos sugerir uma série de interrogações, mas o surgimento dessa imagem disruptiva na cena reforça, sem nenhuma dúvida, um sentido de violência não tão distante daquelas pessoas registradas no campo de concentração: a imposição arbitrária de sua própria condição humana.

A potência disruptiva da expressão de Norman Bates que se transforma ao longo do plano rebate as afirmações científicas com certo ar irônico, ao mesmo tempo sugere uma espécie de desafio ao espectador, auxiliada pelo movimento de câmera. É como se dissesse: “quer saber quem eu realmente sou? Então aproxime-se de mim, vocês ainda estão distantes”. O aspecto íntimo daquele rosto completa-se com o monólogo da mãe, que revela a possibilidade da continuidade. Introduce, no mínimo, a dúvida. Será que esse homem pode ser explicado a partir do diagnóstico a que estávamos ouvindo? O que seria um profissional? Quantos mistérios e quantas surpresas ele/ela ainda guarda para o mundo? Há um sentido pedagógico nas criações de Ford e Hitchcock, pois os dois rostos intrusos na cena nos obrigam a tomar consciência daquilo que Lindeperg chama de “sinais instáveis da imagem”.

### As fugas de sentido

A percepção de que a imagem cinematográfica é repleta de “sinais instáveis” nos leva a outra imagem confrontadora, a outro plano frontal de uma personagem indígena que contradiz uma espécie de discurso oficial. Trata-se de um plano de *Ao Redor do Brasil* (1932), documentário silencioso realizado pelo Major Thomaz Reis em suas viagens pelas regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil, ao longo da década de 1920, acompanhando o projeto militar-científico-civilizatório liderado por Cândido Rondon. Testemunharemos diversas sequências nas quais os personagens indígenas são convidados a tomar parte dessa novidade que se impõe: o processo civilizatório. Os textos divulgados em cartelas afirmam sempre a boa recepção à chegada dos novos valores e reafirmam a transformação de um território selvagem em nação moderna. Em uma cena central, os expedicionários oferecem roupas masculinas a uma índia Carajá (os homens já haviam sido devidamente vestidos). Surge a cartela com a seguinte informação: “as mulheres também foram vestidas com as roupas para homens”. Vemos o plano de uma indígena visivelmente desconfortável com a situação, ao lado de um homem também vestido. O plano é interrompido por outra cartela: “embora muito justas, elas ficaram contentes com essas roupas”. A imagem seguinte evidencia o semblante fechado, um notável incômodo da

mulher naquele momento. Assim como nas ficções observadas, surge a constatação de uma imposição arbitrária da própria condição humana daquela pessoa que está sendo filmada.



Figuras 8 e 9: Frames da sequência analisada do filme *Ao Redor do Brasil*.  
Fonte: *Ao redor do Brasil* (Major Thomaz Reis, 1932).

Lindeperg (p. 10) observa que “os sinais instáveis da imagem” acabam revelando aquilo que ela chama de “fugas de sentido”. Podemos descobri-las, afirma, a partir de elementos discretos que se encontram nos planos, justamente aquilo que escapa do olhar daquele que filma. Não podemos nem dizer que os elementos encontrados em *Ao Redor do Brasil* são discretos, mas a rápida mudança de expressão da personagem indígena impõe um caráter ainda mais instável à imagem. O sorriso que substitui a cara fechada é resultado de uma ordem ou é espontâneo?

Esse pequeno gesto se aproxima da observação da pesquisadora a respeito da camuflagem realizada nas obras dos campos de concentração a partir da encenação de uma comédia da felicidade, expressa no jogo forçado dos risos e sorrisos (p. 18). Mas o estranhamento já está dado. Novamente, agora no campo do registro documental, podemos desconfiar de um discurso oficial a partir dos sinais revelados pela imagem. Mas se Ford e Hitchcock, em suas ficções, criam essa sensação de estranhamento a partir do controle absoluto das ferramentas formais cinematográficas, a impressão é a de que o filme de Reis é revelador justamente pela relação insegura que o diretor tem com aquilo que está sendo filmado. A autoridade destruída pela imagem não é a de um personagem (o militar ou o psiquiatra), mas a do próprio filme. Trata-se de um acontecimento disruptivo ainda maior, porque nos leva a pensar de fato em quem é aquele sujeito que filma.

No artigo *Major Reis e a Constituição Visual do Brasil Enquanto Nação* (2008), Paulo Menezes elenca uma série de outras sequências que também desmentem o discurso oficial da obra, o de um processo civilizatório realizado em parceria com os povos indígenas. Destaca, também, a proximidade das imagens do filme de Reis com fotografias jornalísticas. Trata-se de uma tônica das chamadas atualidades jornalísticas e dos registros documentais do cinema brasileiro. Em obras de caráter documental realizadas entre os anos 1910 e 1930, antes da introdução do som, percebe-se certa inocência em relação àquilo que está sendo representado. Notamos que muitas vezes as pessoas se situam na frente da câmera imóveis, como se estivessem sendo fotografadas (e, de fato, havia muitos casos em que os registros fotográficos e cinematográficos eram realizados ao mesmo tempo).

A introdução da duração na imagem abre uma possibilidade de incerteza, de contradição. Bazin (2014, p. 32) chega a definir o cinema, em relação à fotografia, a partir da imagem da “libertação de uma catalepsia convulsiva”. A apreensão do movimento torna-se o grande desafio do cinema desde os primeiros filmes. Para Lyotard (2015), o cinema vai precisar lidar com uma série de movimentos impuros e naturalmente divergentes. Filmar, na ficção ou no documentário, não deixa de ser uma espécie de administração dos “sinais instáveis da imagem”. O filósofo francês argumenta (2015, p. 219) que o cinema justamente vai trabalhar a eliminação daquilo que ele chama de “multidão de elementos em movimento possíveis candidatos à inscrição na película”. A organização cinematográfica (também podemos chamá-la de desenvolvimento da linguagem cinematográfica), portanto, prevê uma espécie de higienização dos movimentos não-controláveis, inibindo o surgimento dos sinais instáveis e dos acontecimentos disruptivos.

## A imagem que morde

Seguimos no cinema brasileiro e com outro plano confrontador de fôlego ontológico em relação à instabilidade da imagem cinematográfica. Trata-se do rosto agressivo da personagem de Helena Ignez em *A Família do Barulho* (1970), de Julio Bressane, marco do Cinema Marginal, um dos filmes emblemáticos da produtora Belair. No filme, o diretor usa e abusa dos planos frontais dos personagens encarando a câmera: lançam olhares debochados, dizem frases absurdas. Em um dos planos mais famosos do filme, a personagem de Ignez encara o espectador por um longo tempo, até que um líquido espesso e negro começa a cair lentamente de sua boca. Aquele que é olhado está sempre a um passo da agressão a aquele que olha – o diretor e o espectador.



Figura 10: Frame do plano frontal analisado em *A Família do Barulho* retirado da cópia do filme.  
Fonte: *A família do barulho* (Julio Bressane, 1970).

Em determinado momento, a personagem de Helena Ignez começa a rosnar em direção à câmera e ameaça um ataque violento. Surge a verbalização do perigo que acentua uma possível perda da autoridade entre aquele que vê e a personagem. Um dos bordões repetidos por ela ao longo do filme diz: “cuidado que a gente morde!”. A atitude selvagem nos leva a pensar na inusitada aproximação entre a experiência cinematográfica e a de uma visita ao zoológico. O que garante a segurança do espectador é o limite da tela (as grades de uma jaula?). Podemos pensar naquele que é filmado como alguém que estará eternamente confinado dentro de um espaço.

A administração dos “sinais instáveis”, muitas vezes, significa estabelecer uma espécie de prisão para aquilo que está diante da câmera.

Interessante pensar no modo como Bressane articula essas imagens subversivas de rostos confrontadores que transbordam a imagem ficcional e impõem um estranhamento violento para o espectador com outras imagens em seu filme, uma série de fotografias familiares absolutamente posadas, comportadas. Muitas delas, em pleno AI-5, com personagens vestindo trajes militares. Comentário político, é claro, a partir da relação entre as imagens agressivas e eróticas da “família do barulho” e as imagens enquadradas da família tradicional; mas também um comentário a respeito da própria relação entre a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica. Com a aproximação, Bressane intensifica justamente esse despertar da “catalepsia convulsiva” definido por Bazin, e aproxima os sentidos políticos e estéticos, encontrando uma potência subversiva na própria ontologia cinematográfica. Agora as imagens das famílias são capazes de revelar os sinais instáveis das próprias famílias, antes “camuflados”, para usar um termo de Lindeperg, com a contribuição da fixidez das imagens fotográficas (que já apresentavam uma possibilidade de transgressão em relação à fixidez idealizada das imagens pictóricas – podemos pensar em toda uma tradição de retrato familiar, no qual o pintor foi devidamente pago para cumprir uma missão, na história da pintura).

Ao estabelecer essa ontologia subversiva da imagem cinematográfica, é importante notar a reverência que Bressane faz ao primeiro cinema em *A Família do Barulho*, ao momento considerado pré-gramatical, por vezes ignorado pela historiografia oficial. Obriga-nos a pensar como esses primeiros filmes já explicitavam uma total consciência da potência instável das imagens do cinema.

Podemos perceber uma reflexão sobre a questão, por exemplo, em *Le Portrait Mystérieux* (*O Retrato Misterioso*, 1889), um dos filmes icônicos de Georges Méliès. Ele mesmo interpreta um pintor que cria seu autorretrato instantaneamente, num passe de mágica, revelando já em sua premissa a considerável diferença entre o ato de criação do pintor e o do cineasta. Mas seu retrato, além de ser uma cópia fiel, está vivo e ri de seu criador. É um retrato cinematográfico. Em suma, Méliès pinta/filma seu autorretrato com enorme facilidade, mas não consegue dominá-lo. Com esse pequeno filme, Méliès sinaliza em um minuto que o cinema é uma arte de interação: por mais que o cineasta queira ter algum domínio da situação, por mais que a obra seja rigorosamente encenada, como é o caso dos próprios filmes do ilusionista francês, há sempre uma margem de movimentos imprevisíveis. São os “sinais instáveis” capazes de agredir a autoridade daquele que olha.



Figura 11: Frame de *O Retrato Misterioso*.

Fonte: *O retrato misterioso* (Georges Méliès, 1899).

### Alguns apontamentos finais

Se pensarmos no questionamento da autoridade em todos os filmes analisados neste artigo, encontraremos justamente esse problema central: como estabelecer a separação entre aquele que vê no momento da filmagem e aquele que vê a imagem produzida a partir dela? Lindeperg (p. 30) sugere uma metodologia a partir daquilo que chama de temporalidade dupla, feita de um incessante vai-e-vem entre seu valor indicial e sua força espectral. “A primeira temporalidade nos obriga a voltar no tempo até o ponto de origem do registro da imagem, a documentar esse momento singular, a historicizá-lo”. Precisamos, na primeira temporalidade, que devemos estar próximos do olhar daquele que viu e definiu a imagem pela primeira vez, sem falsear o seu sentido a partir da nossa experiência particular. A segunda temporalidade estabelece justamente essa distância: “leva em conta o tempo irremediavelmente decorrido, sua espessura, sua estratificação, que tornam essas imagens para nós radicalmente outras”. Sugere, portanto, uma aliança crítica entre a distância e a proximidade.



Figura 12: Frame de *The Big Swallow*.  
Fonte: *The big swallow* (James Williamson, 1901).

À guisa de conclusão, encontramos outro exemplo confrontador da história do cinema para compor a nossa configuração. Mais um pioneiro: se *Le Portrait Mystérieux* vislumbra uma criação que debocha do criador, *The Big Swallow* (1901), de James Williamson, faz uma aposta mais radical e aproxima-se, sessenta anos antes, dos rostos agressivos do filme de Júlio Bressane: há um homem retratado que se aproxima da câmera. Surge um pioneiro primeiro plano, um rosto que toma conta da imagem, em um dos primeiros close-ups registrados – o movimento, nota-se, é o oposto do desfecho de *Psicose*, quem se aproxima do olho da câmera é aquele que está sendo filmado. Para nossa surpresa, esse homem retratado se aproxima ainda mais e, sem os avisos da personagem da Helena Ignez em *A Família do Barulho*, abre a boca e inicia o ato disruptivo total: devora a própria imagem. O corte mostra o homem que filma caindo na boca do homem que é filmado. Quando reencontramos o rosto do protagonista, seu sorriso, de alguma forma, lança um comentário debochado em relação a uma possível insegurança daquele que vê a imagem diante do ato devorador. Trata-se de uma obra exemplar pois remete justamente à grande problemática da imagem cinematográfica estudada aqui: a crise da autoridade de um discurso visual, ou seja, quando o mundo devora aquele que está querendo eternizar e definir esse mundo em imagem. A reflexão torna-se ainda mais sofisticada porque evidencia a tensão entre a distância

e a proximidade citados por Lindeperg. A imagem que morde o homem que filma e que assegura uma posição segura daquele que vê após o susto da boca que se aproxima, de alguma forma, é justamente aquela que liberta o espectador para que ele possa estabelecer uma relação autônoma e crítica com aquilo que está sendo visto.

### Referências bibliográficas

BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética*. Porto Alegre: Instituto Piaget, 1998.

BAZIN, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

EGAN, T. *Short nights of the shadow catcher: the epic life and immortal photographs of Edward Curtis*. Boston: Mariners Books, 2013.

LINDEPERG, S. “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan.-jun. 2013

LYOTARD, J-F. “O *acinema*”. In: PESSOA, F. (org). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005.

MENEZES, P. “Major Reis e a constituição visual do Brasil enquanto nação”.

*Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jan.-jun. 2008.

RECHENBERG, F. “Notas etnográficas sobre o retrato: repensando as práticas de documentação fotográfica em uma experiência de produção compartilhada das imagens”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 3, n. 2, out. 2014.

### Referências audiovisuais

FAMÍLIA do Barulho, a. Julio Bressane, Brasil, 1970.

AO REDOR do Brasil. Major Thomaz Reis, Brasil, 1932.

BIG Swallow, the (*A Grande Engolida*). James Williamson, Reino Unido, 1903.

PORTRAIT mystérieux, le (*O Retrato Misterioso*). Georges Méliès, França, 1899

PSYCHO (*Psicose*). Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960

STAGECOACH (*No Tempo das Diligências*). John Ford, Estados Unidos, 1939

submetido em: 6 mar 2020 | aprovado em: 3 jun 2020