



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**DIEGO HOEFEL**

**ENTRE RETRATOS E PAISAGENS**

Ensaio sobre Rosto no Cinema

**FORTALEZA**

**2012**

**DIEGO HOEFEL**

**ENTRE RETRATOS E PAISAGENS**

Ensaio sobre Rosto no Cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

**FORTALEZA**

**2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- H631e      Hoefel, Diego.  
Entre retratos e paisagens : ensaio sobre rosto no cinema / Diego Hoefel. – 2013.  
126 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2013.  
Área de Concentração: Comunicação e linguagens.  
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.
- 1.Face no cinema. 2.Face na arte. 3.Afeto(Psicologia). I. Título.

**DIEGO HOEFEL**

**ENTRE RETRATOS E PAISAGENS**

Ensaio sobre Rosto no Cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 15/07/2013.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Cezar Migliorin  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe, que me ensinou a gostar de cinema.

Ao meu pai, que lê os textos que mais gosta em voz alta, faz pausas e cria entonações.

A Enrico Rocha, que me disse muitas coisas sobre engajamento e modos de intervenção.

A Ricardo Alves Jr., que compartilha das minhas inquietações sobre o rosto.

A Juliane Peixoto, Mariana Smith, Poliana Pieratti e Camila Melchior, pelas partilhas.

A Beatriz Furtado e Cezar Migliorin, pelas contribuições.

A Shirley Martins, pelo estímulo.

A Denilson Lopes, pelas trocas.

A Pablo Assumpção, pela colaboração.

Aos colegas de colegiado do curso de Cinema e Audiovisual da UFC, pela amizade e compreensão.

Aos colegas e professores do mestrado, pelas boas conversas.

“a paisagem  
(que se move)  
está imóvel, se move  
dentro de si.”  
(Ferreira Gullar)

“Vi seus olhos se mexendo devagar dentro das  
órbitas. Vi as rugas em torno de seus olhos se  
prolongando e se aprofundando, gênese de  
uma nova cadeia de montanhas numa  
animação acelerada. Placas instáveis se  
moviam lá dentro, num coração subterrâneo,  
em meio a frios lençóis d'água e corredores de  
lava quente”.

(Adriana Lisboa)

## RESUMO

A pesquisa é dividida em três partes. A primeira consiste em um estudo sobre a relação entre rosto e retrato, proposto com base em definições clássicas e aproximações entre os dois conceitos na história da arte. A segunda parte da dissertação aborda o rosto no cinema e encadeia a análise de algumas proposições fílmicas com distintas abordagens teóricas para discutir o primeiro plano nos cinemas mudo, clássico e moderno. O rosto vetorizado do cinema clássico, tratado como espaço principal de identificação com o personagem, opera de forma distinta do rosto profundo do cinema moderno, nos quais se revelam movimentos internos, angústias, náuseas. Ambos são, na terceira parte da dissertação, confrontados com o rosto contemporâneo. Espaço de intensidades e afetos, o rosto que surge em uma determinada produção cinematográfica recente aproxima-se mais da paisagem do que do retrato.

**Palavras-chave:** Rosto. Cinema. Afeto.

## **ABSTRACT**

The research is divided into three parts. The first is a study of the face and its relationship with the portrait, from classical definitions and approaches between the two concepts in art history. The second part of the dissertation deals with the face in film and concatenates the analysis of a few filmic propositions with different theoretical approaches as a way to reflect on the face in silent, classic and modern films. The vectorized face of classic cinema, treated as the main space of identification with the characters, operates differently from the deep face of modern cinema, which reveals internal movements, anxieties, nauseas. Both are, in the third part of the dissertation, confronted with the contemporary face. Space in which intensities and affects emerge, the face that appears in a certain recent film production is closer to the landscape than to the portrait.

**Keywords:** Face. Cinema. Affect.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: <i>Valparaíso</i> (2007), Diego Hoefel .....	13
Ilustração 2: <i>Caminhando</i> (1964), Lygia Clark.....	20
Ilustração 3: <i>Sigismondo Ponzone</i> (1646), Luigi Miradori .....	26
Ilustração 4: <i>Mécanisme de la Physionomie Humaine</i> (1876), Duchenne de Boulogne.....	30
Ilustração 5: <i>Os Incompreendidos</i> (1959), François Truffaut .....	35
Ilustração 6: <i>Diário de Anne Frank</i> (1959), George Stevens .....	37
Ilustração 7: <i>O Mágico</i> (1898), Georges Méliès. ....	39
Ilustração 8: <i>Le Conseil de Pipelet</i> (1908), Georges Méliès .....	41
Ilustração 9: <i>Le Conseil de Pipelet</i> (1908), Georges Méliès .....	43
Ilustração 10: <i>Judite de Betúlia</i> (1913), D. W. Griffith.....	46
Ilustração 11: <i>Judith und Holofernes</i> (1901), Gustav Klimt .....	48
Ilustração 12: <i>Judite de Betúlia</i> (1913), D. W. Griffith.....	50
Ilustração 13: <i>A Paixão de Joana D'Arc</i> (1928), Carl Theodor Dreyer .....	58
Ilustração 14: <i>A Mãe</i> (1926), Vsevolod Pudovkin .....	64
Ilustração 15: <i>Aconteceu Naquela Noite</i> (1934), Frank Capra .....	67
Ilustração 16: <i>Como era Verde meu Vale</i> (1941), John Ford .....	71
Ilustração 17: <i>Sindicato dos Ladrões</i> (1954), Elia Kazan .....	76
Ilustração 18: <i>Alemanha Ano Zero</i> (1948), Roberto Rossellini.....	81
Ilustração 19: <i>Viver a Vida</i> (1962), Jean-Luc Godard.....	83
Ilustração 20: <i>Faces</i> (1968), John Cassavetes .....	87
Ilustração 21: <i>Permanências</i> (2011), Ricardo Alves Júnior.....	93
Ilustração 22: <i>O Intruso</i> (2004), Claire Denis .....	97
Ilustração 23: <i>Cópia Fiel</i> (2011), Abbas Kiarostami .....	100
Ilustração 24: <i>Sangue Ruim</i> (1986), Leos Carax .....	105
Ilustração 25: <i>Camille Claudel 1915</i> (2013), Bruno Dumont .....	107
Ilustração 26: <i>Síndromes e um Século</i> (2006), Apichatpong Weerasethakul .....	109
Ilustração 27: <i>Jean Gentil</i> (2011), Israel Cardenas e Laura Gusmán .....	113
Ilustração 28: <i>A Segunda História da Face Humana, Pintura Enviada pelo Correio Aéreo N° 66</i> (1989), Eugenio Dittborn.....	117

## SUMÁRIO

ENSAIO SOBRE ROSTO NO CINEMA .....	1
ENSAIO SOBRE ROSTO NO CINEMA .....	2
ENSAIO SOBRE ROSTO NO CINEMA .....	4
<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 ROSTO .....</b>	<b>16</b>
2.1 ALGUMAS APROXIMAÇÕES .....	17
2.2 ROSTO, RETRATO.....	23
2.3 RETRATO FOTOGRÁFICO .....	28
<b>3 ROSTO NO CINEMA.....</b>	<b>32</b>
3.1 O OUTRO EM MIM .....	34
3.2 PRIMEIROS PLANOS .....	38
3.3 ROSTOS CLÁSSICOS .....	60
3.4 ROSTOS MODERNOS .....	77
<b>4 ROSTO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>89</b>
4.1 (IM)PERMANÊNCIAS.....	90
4.2 CORPO E ENQUADRAMENTO .....	94
4.3 AFETOS, INTENSIDADES .....	101
4.4 ENTRE ROSTOS E PAISAGENS.....	110
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>120</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Inúmeras formas similares. Uma imensidão colorida à espera de partir: automóveis, contêineres, pilhas de ferro gusa. O porto do Rio de Janeiro visto da ponte Rio-Niterói como um tecido múltiplo, ondulando repetidamente na coreografia mecânica de seus andaimes amarelos. Então, um novo lance, e uma lentidão quase errante se instaura: um navio abandona o fluxo portuário e gradualmente se dissolve na paisagem.

É essa a visão que instaura o processo de construção do curta-metragem *Valparaíso*, realizado em 2007, e nos traz indiretamente até este texto. Na época, a cena nos convidou a um regime de deslocamento e deriva. Gostávamos de pensar que levantar âncoras e lançar-se ao gigantesco do mar incluía o risco de perder intimidade com a terra firme.

O filme surgiu de um desejo de experimentar uma série de ideias comumente atribuídas a um modo contemporâneo de se fazer documentário: uma equipe pequena, disposta a pensar o filme como um encontro, totalmente aberta às descobertas e transformações surgidas ao longo da experiência. Gritávamos nas conversas de bar as ideias de Comolli, convencidos de que precisávamos fazer cinema sob o risco do real:

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecifrável dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (COMOLLI, 2008:176).

A imprevisibilidade do que filmar nos parecia um imperativo. Não buscávamos antecipar sobre o que queríamos falar, justamente para que o encontro atualizasse o nosso entendimento sobre esse fazer. Descobrir o cinema no mundo, no contato com o outro. Deixar-nos sensibilizar por pequenos gestos.

A ideia de ir ao porto tornou-se um recorte inicial. Tomamos o local como única restrição, apenas para que tivéssemos por onde começar. Imaginávamos um espaço enigmático, lugar de corpos em fluxo que compartilhassem de um sentimento que ultrapassava a todos os envolvidos na realização do filme: a ideia de que nós, migrantes, não habitávamos as cidades onde havíamos nascido, nem poderíamos voltar a viver nelas. O sentimento de estar em casa havia se transfigurado ao longo dos anos e agora somente existia como memória. Já não éramos nem daqui nem de lá. Perambulávamos.

O processo de pesquisa durou cerca de um mês. Passávamos os dias visitando armazéns, abordando os mais disponíveis, observando o movimento de embarque e desembarque das cargas. Durante um almoço no restaurante da estiva, conhecemos um operador de máquinas que acabou por nos levar a bordo do navio chileno Valparaíso.

Descendo de um andaime, depois de termos encarado a mesma ponte de onde avistamos a imagem que inspirou o início do processo, encontramos um homem um pouco nervoso que, em um espanhol arrastado, nos perguntou se não queríamos conhecer o navio por dentro. Ele vestia um uniforme verde pastel, tinha um bigode grande e preto e usava óculos de armadura grossa. Um personagem de Kaurismaki, ali, sorrindo para nós.

Não demorou muito para sabermos que a tripulação estava organizando uma festa de aniversário da independência do Chile. Ora, não seria curioso pensarmos em uma festa nacional sendo comemorada em águas internacionais? Que força é essa de um território? Que necessidade é essa de nos sentirmos procedentes de algum lugar? Sem muitas palavras, íamos descobrindo o filme que estávamos fazendo.

Ainda assim, mantivemos a escolha pela incerteza que havia nos conduzido até então. Essa aposta incluía não somente o recorte temático do trabalho, mas também suas escolhas formais. Não discutíamos decupagem e tentávamos ao máximo não imaginar o que encontraríamos no momento de filmagem: compartilhávamos do desejo de que somente saberíamos onde colocar a câmera quando nos sentíssemos tomados pelo acontecimento.

No dia da festa, encontramos a sala de jantar repleta de bandeirinhas. A tripulação começava a chegar, o som das conversas ia se tornando mais forte. Volta e meia, uma gargalhada explodia num rompante.

Abrimos a câmera. Colocamos o tripé. O primeiro enquadramento: o rosto de um dos marinheiros, de traje náutico completo, parado à frente de uma bandeira chilena. Ele observava seus companheiros de trabalho ao longe, sorrindo com a mão sobre os dentes, em um misto de alegria e constrangimento pela presença da câmera. De repente, o capitão pede a atenção. Ele saca um pedaço de papel do bolso e começa a ler um texto sobre o amor ao seu país. A câmera permanecera enquadrando o rosto do primeiro marinheiro.

Uma série de pequenos movimentos começou a se processar no espaço restrito daquele rosto. A voz do capitão, em fora de campo, percorria um itinerário de memórias às

quais o homem respondia com respirações um pouco mais profundas, olhares para um ou outro tripulante, e uma sucessão de gestos: oscilações mínimas que na grandeza do *close-up* cinematográfico ganhavam uma força devastadora.

O encontro acidental com o rosto desse homem fez com que *Valparaíso* se tornasse um filme de primeiros planos. Descobrimos que, pela geografia daqueles rostos, era possível falar da lembrança das manhãs de domingo, das famílias reunidas à mesa, do vento secando as roupas estendidas do lado de fora de uma casa que não existe mais.

Assim, surge a inquietação que acaba motivando esta pesquisa: a de se perguntar sobre a força do rosto no cinema, que vai além de analisar a forma como diferentes realizadores enquadram o mundo. O tratamento dado ao primeiro plano diz de escolhas formais sobre o que evidenciar, decisões que ganham uma relevância significativa se pensarmos o audiovisual como uma ferramenta capaz de comprometer estética e politicamente o espectador, afetando-o com as questões dos sujeitos ali representados. Para que isso ocorra, é preciso que os planos pulsem, que eles carreguem esperas, inquietações, contentamentos.

Pensar no poder de afecção (e virulência) de algumas imagens — essa corporificação da experiência proposta por Spinoza e que, na análise de Deleuze, seria a alteração da atividade receptiva que revela seu modo próprio de transformar impressões (DELEUZE, 1983:76-88) — é pensar o cinema como uma possibilidade de contaminação e engajamento.



Ilustração 1: *Valparaíso* (2007), Diego Hoefel

Por isso o rosto, síntese relacional do outro. E por isso a urgência de potencializar suas representações. O rosto como lugar de encontro, como justaposição da história individual e coletiva, como matéria de resistência.

Em *Valparaíso*, percebemos que os rostos dos integrantes da tripulação expressavam a mesma errância que nos havia afetado quando vimos a paisagem repetitiva do porto ser contaminada pelo atravessamento de um navio. Rosto e paisagem, ambos, pareciam ter a potência de exprimir uma sensação essencialmente frágil e delicada.

Dessa sensação, surgem algumas questões: é possível dizer que o primeiro plano cria uma zona onde os afetos emergem? Como isso opera? De que forma rosto e paisagem se relacionam? E mais: como o rosto exposto por um certo cinema contemporâneo se diferencia dos rostos apresentados ao longo dos cinemas mudo, clássico e moderno?

Pretendo indicar, ao longo desta dissertação, algumas pistas de abordagem dessas questões. Para tanto, proponho um percurso que se inicia, no primeiro capítulo, por uma discussão sobre o rosto enquanto textura, superfície, demonstrando como o semblante humano vem sendo analisado desde muito e as diversas abordagens que complexificam o seu entendimento. Apresento alguns desses pontos de vista e faço uma reflexão sobre como o rosto se relaciona com o retrato, que é sua mais frequente forma de representação, em especial na tradição da pintura e da fotografia.

Em seguida, ao longo do segundo capítulo, o estudo se concentra nas distintas formas de exposição do rosto no cinema. Parto de uma comparação entre o rosto-corpo composto através de planos gerais nos filmes do primeiro cinema e o *debut* (MITRY, 1997:70) do primeiro plano, em *Judith de Betúlia* (1914), de D. W. Griffith. Desde essa primeira aproximação e recorte do rosto, ele já começa a ser tratado como um espaço em que se revelam as emoções dos personagens, o que substancia a maneira como o *close-up* é incorporado à estrutura da decupagem idealizada por Griffith. O cinema clássico segue essa tendência e trata o rosto como o espaço primordial de identificação/projeção do espectador, vetorizando-o segundo as necessidades da narrativa. É apenas no cinema moderno que esse modelo é amplamente questionado. O rosto passa então a ser tratado como um espaço de brechas, de aberturas, uma zona em que os movimentos internos e inquietações dos personagens ganham contorno. Nesse sentido, talvez se possa pensar uma aproximação entre o rosto moderno e o entendimento clássico de retrato, que é pensado desde Sócrates como

uma mimese que não se limita à aparência, mas que busca também revelar a atividade da alma do retratado (GOMBRICH, 1993:71).

O terceiro capítulo traça algumas reflexões sobre o rosto que surge em uma determinada produção cinematográfica recente, comumente chamada de cinema contemporâneo. Esse rosto figura na superfície, nas trocas constantes entre dentro e fora, na forma como é pensada a encenação e na maneira como se relacionam corpo e espaço. O não aprofundamento narrativo, semântico, ou psicológico do rosto contemporâneo aproxima-o mais dos afetos do que das emoções, fazendo-o operar menos como retrato do que como paisagem.

Ao longo do texto, apresento não somente debates teóricos, mas também proposições cinematográficas e impressões pessoais. Concordo com Denilson Lopes que o afeto abre espaço para que se incorpore à pesquisa "uma dimensão existencial e da experiência do pesquisador na reflexão teórica" (LOPES, 2013: 2). Nesse sentido, aqui não há somente rostos, mas também alguém que os encara.

## 2 ROSTO

Uma visão comum, de um início de noite de sexta-feira como tantos. Na rua, as pessoas correm de um abrigo a outro para se proteger de uma garoa teimosa. Um homem aguarda na parada de ônibus apinhada de gente, braços cruzados para preservar no corpo o calor que o vento quer levar embora. Em seu rosto, um cansaço que talvez não seja apenas efeito do que viveu ao longo do dia, mas um esgotamento que foi aos poucos se somando, dia após dia, à medida que a semana se desdobrava. Eu o observo ao longe, refletindo sobre o que poderia se esconder por detrás daquele olhar melancólico e até deixo passar um ônibus que me serviria.

Ele se agita, como se tentasse desviar das pessoas e enxergar o que se anuncia na perspectiva da rua. Percebo ao longe, por trás da fila de carros, a placa eletrônica de ônibus que imagino indicar o número que ele esperava ver. Quando volto novamente a observá-lo, vejo que um novo olhar havia se inaugurado. Um alívio o ultrapassa, pulsa no mundo e parece dizer o quanto é bom voltar para casa.

O ônibus se aproxima, o homem se infiltra na fila amorfa formada ao redor da porta. Eu sigo parado, assistindo aos feixes de luz passando e percebo que seu rosto permanece em mim como uma inquietação. Como falar desse olhar e, a partir dele, de tantos outros? Em cada semblante há incontáveis atravessamentos, transformações, velocidades. O rosto que ainda agora minguava se refaz num instante: é outro, mas ainda o mesmo.

Aqui talvez caiba falar de outra imagem. Milhares de anos atrás, um homem decidiu enterrar os ossos de alguém acabara de morrer. Um gesto, talvez melancólico, ou talvez desesperado, que pode ser lido como a origem do pensamento simbólico, pois instaura um processo de ritualização, ou seja, constitui uma ação que vai além da busca por comida, abrigo e reprodução — movimento que seria desnecessário se a única preocupação fosse a sobrevivência. O curioso é que esse homem não apenas enterrou os ossos, mas decidiu desmembrá-los e escolheu sepultar apenas o crânio, deixando de fora o restante do corpo. Puramente intuitivo, o ato demonstra que a sensação de importância e centralidade da cabeça é anterior a qualquer experiência de definição.



O rosto é tudo menos uma questão, diz Aumont (AUMONT, 1992:14), e isso porque é instintiva a nossa busca pelo semblante do outro como lugar de troca, seja ela intersubjetiva, comunicativa ou expressiva. Mas mesmo que não seja imprescindível definir o rosto, é instigante refletir sobre como é possível se aproximar dele. Discutir como o rosto já foi pensado e quais são suas mais frequentes formas de representação.

## 2.1 ALGUMAS APROXIMAÇÕES

Um salto no tempo e chegamos aos dias de hoje, época de bate-papo online e de mensagens *SMS*. Em cada uma das plataformas de interação que se espalham pela internet são muitas as possibilidades de se incluir caras felizes, raivosas, entediadas. Os *emoticons* (da fusão entre as palavras *emotion* e *icons*, ou seja, ícones de emoção) surgiram por iniciativa de usuários dos primeiros chats (IRC, ICQ), sendo então constituídos por sinais de pontuação, como parêntesis, pontos e vírgulas. O intuito era expressar emoções: alegria, tristeza, indiferença. Hoje os *emoticons* são diversificados. Eles existem também em versões previamente desenhadas, para que o usuário possa inserir em meio aos diálogos escritos. A vontade por compensar a impossibilidade de uma comunicação não verbal em um chat encontra refúgio na representação de uma fisionomia humana; aqui também, como nos primórdios, desmembrada e isolada do corpo.

Não é necessário ir muito longe para citar outros exemplos de desmembramento. A maioria das imagens que são escolhidas como autorrepresentativas pelos usuários do Facebook são igualmente separadas do corpo, e isso também ocorre nos selfies e nas fotos 3x4. É justo esse o recorte, aliás, que convencionamos como o mais eficaz para nos singularizar em nossos documentos.

Isso, evidentemente, não ocorre à toa.

No livro *Timeu*, Platão apresenta um encontro entre Sócrates, Timeu e Crítias, cujo programa (*diathesis*) envolve uma discussão que parte da origem do mundo até apresentar a constituição da dimensão social, isto é, o início da integração do homem em comunidade. A palavra inicialmente é dada a Timeu, aquele entre os presentes que mais entendia de astronomia e que mais havia estudado a natureza. Timeu revela uma série de entendimentos sobre a constituição do mundo e, entre eles, discorre sobre a relação entre rosto e corpo, revelando que essa separação vem sendo discutida desde a Antiguidade:

À imagem da figura do universo, que é esférica, as divindades prenderam as órbitas divinas, que são duas, num corpo esférico: este a que chamamos cabeça, que é a parte mais divina, e domina todas as outras partes que há em nós; a ela os deuses entregaram todo o corpo, como servo, ao qual a juntaram, percebendo que tomaria parte em todos os movimentos e em tudo quanto ele tivesse. Para que não rolasse sobre a terra, que tem altos e depressões de todo o tipo, e não tivesse dificuldade em transpor umas e sair de outras, deram-lhe este veículo para fácil deslocação; daí que o corpo seja comprido, e tenha por natureza quatro membros extensíveis e flexíveis, fabricados pelo deus para a deslocação. Recorrendo a eles para se apoiar e se agarrar, era capaz de se deslocar por todos os locais, enquanto transportava no topo a morada daquilo que em nós é mais divino e sagrado. (PLATÃO, 2011: 123)

Aqui a cabeça é entendida tanto como matéria, que precisa ser resguardada, quanto como parte divina, que opera governando todo corpo. Na órbita superior, o rosto ocupa a frontalidade, que é distintiva e dissemelhante, pois se trata de um espaço destinado aos "instrumentos relacionados com todas as capacidades de providência da alma" (PLATÃO, 2011:124).

O rosto é o ponto originário dos sentidos, local de onde percebemos e onde somos percebidos; e é por isso um espaço privilegiado de interação. Essa interação é tanto sensorial quanto simbólica, o que justifica que quando falamos com alguém seja para o seu rosto que nos dirijamos. Se tomarmos a alegoria até aqui apresentada, esse seccionamento não deixa de ser também uma espécie de decapitação, já que aqui também tomamos uma parte pelo todo e fazemos uma separação simbólica do rosto em relação ao corpo.

\* \* \*

Para os gregos, a visão é fundamental para definir a face humana. Em grego antigo, a palavra que poderia ser traduzida como rosto (*πρόσωπον*) é sinônimo do que apresentamos à vista do outro. Derivado etimologicamente do verbo ver, o substantivo rosto está ligado à visão, ao olhar, à frontalidade.

Apesar da aparente abordagem pragmática, o rosto é tratado com frequência entre os autores gregos como o local em que se apresentam as marcas "da personalidade, dos pensamentos, dos sentimentos, que são em soma aquilo que chamamos de invisível" (BOURA in FLAHUTEZ, 2010:24). Existe, portanto, uma falsa simplificação na definição grega de rosto. Ele é simultaneamente o espaço do que pode ser descrito a partir de uma observação e do que, embora seja sentido, não pode ser tratado com a mesma objetividade.

Visível e invisível coabitam em nossos rostos. Ou, como melhor elabora Agamben, "o rosto é o estado de exposição irremediável do homem e, ao mesmo tempo, sua dissimulação" (AGAMBEN, 2002:103).

Em latim, *rostru* significa ao mesmo tempo "focinho" e "agir com dissimulação". Nessas duas acepções, temos de um lado uma parte do corpo e de outro uma ação intencionada. Quando pensamos o rosto como "focinho" o que fica evidente nesse espaço é sua aparência, sua carne, ao passo que quando o pensamos como "agir com dissimulação" o evidente passa a ser o que transparece nesse rosto, isto é, as emoções e os afetos. É interessante esse duplo sentido, pois ele indica que o rosto pode ser pensado como o resultante dessas definições, ou seja, como uma superfície de transição entre o interior e o exterior.

Tratar o rosto como superfície pode ser uma forma de superação das dicotomias (visível-invisível, interno-externo) para se pensar em uma realidade única, total, existencial, como propõe Lygia Clark em seu livro-obra *Caminhando*. O trabalho é um convite para que cada um recorte uma faixa branca, faça uma torção no pedaço de papel e cole novamente seus extremos, obtendo uma fita de Moebius. Essa fita é uma superfície fronteira, que possui apenas uma borda e mescla interior e exterior. O caráter de conexidade faz dela um espaço topológico, em que são quebrados nossos entendimentos de direita-esquerda, anverso-reverso. A proposta de Lygia Clark é que se atue sobre a fita, cortando-a continuamente no sentido do comprimento. Dessa forma, transita-se diversas vezes no que à primeira vista seria entendido como dentro e fora, percebendo sua indissociabilidade.

Assim também é o rosto: interno e externo, parte do mundo mais próxima de cada um de nós (MERLEAU-PONTY, 2006:276). Pensar essa superfície como um *Caminhando* é uma forma de questionar o paradigma cartesiano de separação entre corpo e alma, evidenciando que no rosto misturam-se o dentro e o fora, de forma convergente e contínua.

As *Meditações Cartesianas*, de Husserl trazem algumas pistas relevantes para que se entenda melhor a relação entre o interior e o exterior do corpo, em especial quando é proposta a discussão sobre o encontro do eu com o outro, ou seja, sobre a intersubjetividade. Cada um de nós tem uma experiência própria e particular de mundo, repleta de instigações, afetos, sensações. Quando nos dirigimos para a realidade nos deparamos com o outro, que igualmente doa sentido ao que está ao seu redor. Como cada um de nós tem acesso apenas à sua própria subjetividade, é dela que partimos para entender a dos demais.

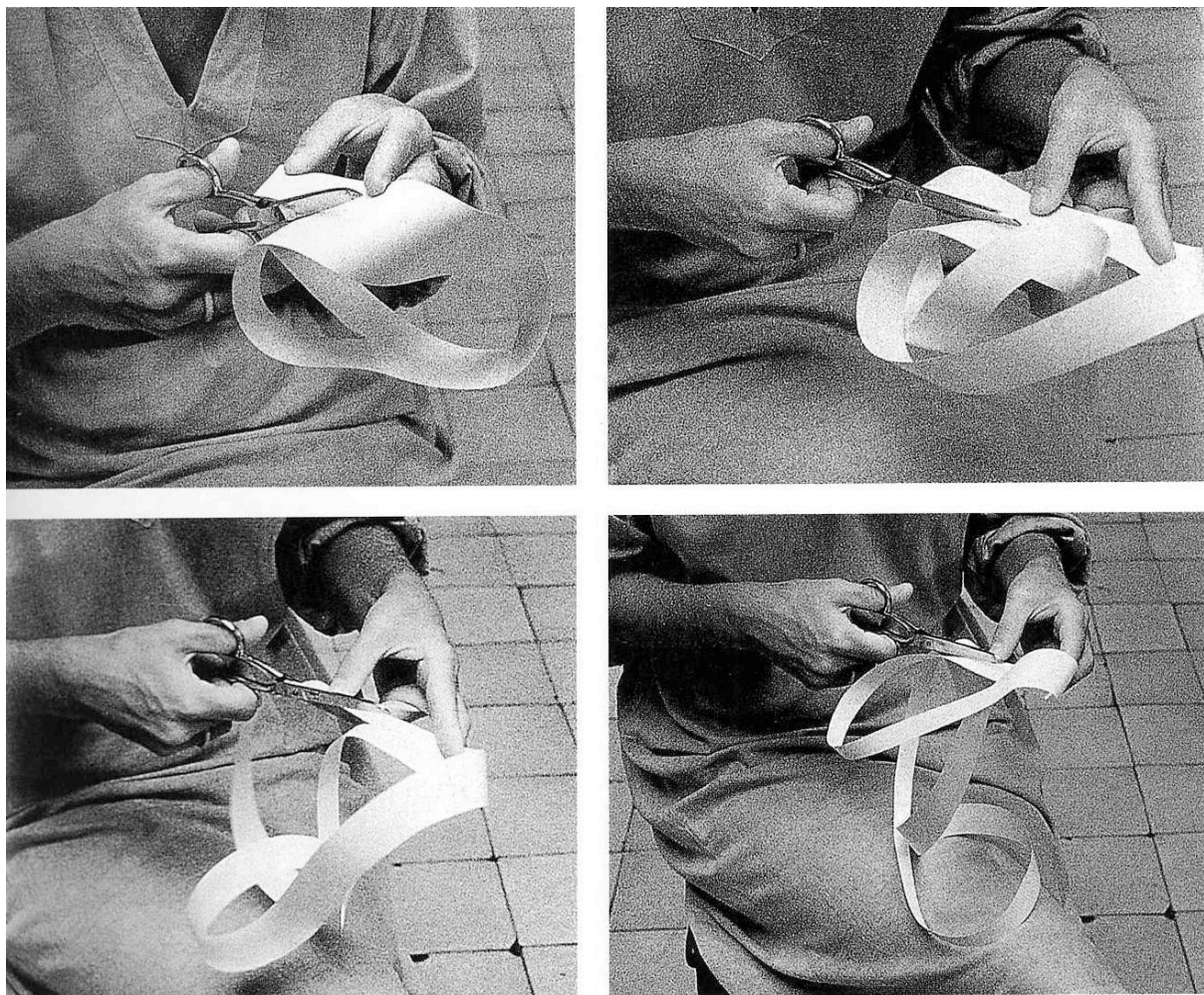


Ilustração 2: *Caminhando* (1964), Lygia Clark

O outro seria, portanto, um *outro eu*, um *alter ego*. Somente entendemos que algo nos é estranho porque compreendemos o oposto, o pertinente. Nas palavras de Husserl, "evidentemente, é preciso possuir a experiência dessa esfera de pertença própria do eu para poder constituir a ideia da experiência de um outro que não eu" (HUSSERL, 2001:110). Isso significa, em outras palavras, que a percepção do outro é construída a partir de uma experiência indireta, em que a subjetividade alheia é presumida a partir de uma mediação. Para o autor, é no corpo que essa mediação opera, de forma que é através de sutis indicações, como gestos e movimentos, que construímos nossas impressões do que o outro está sentindo.

O entendimento de percepção husserliano é questionado em *Metamorfoses do Corpo*, de José Gil que indica a esquiva como um fator não problematizado. A esquiva, para Gil, é a intenção do outro de não transparecer seus sentimentos, sua escolha por esconder o que lhe acomete, ou o ato de agir com dissimulação, como já antecipavam os latinos na definição de *rostru*. A esquiva seria então uma diferença irreduzível entre o que se mostra e o

que se esconde. E, segundo Gil, perceber um corpo outro "significa, antes de mais, sofrer uma esquiva e compensá-la com um equívoco" (GIL, 1997:148). O equívoco aqui é tomar o exterior pelo interior, acreditar que um olhar triste significa necessariamente tristeza, ou que um sorriso é certeza de alegria. O contrário disso seria pensar nesse espaço como uma zona em que coincidem interno e externo, relacionando-se de forma múltipla e recíproca:

Se o rosto é, de certo modo, o sentimento interior, de outro modo se pode dizer que ele o «traduz». O próprio desta esquematização é de manter uma fratura entre as duas zonas que faz coincidir. É nesta constante tensão entre fratura ou diferença, e continuidade e identidade, que, de resto, se constitui a autonomização das suas regiões: porque se o exterior se destaca do interior (e reciprocamente), também é verdade que cada exterior o é de um interior (e reciprocamente). (GIL, 1997:150)

Correta ou equivocadamente, as transformações do rosto significam e geram sentido para os que veem, e é assim que muitas vezes nos comunicamos. Existe aqui uma relação de signo que tem o rosto como suporte. Anterior à possibilidade de um olhar ser significante/significado, é preciso que ele esteja incluído no sistema-rosto. Cada um dos traços do semblante opera nesse espaço reconhecido, constituindo linguagem.

Deleuze e Guatarri abordam essa anterioridade do rosto enquanto suporte no texto *Ano Zero*, dos Mil Platôs. Antes do rosto, afirmam eles, existe a *rostidade*, que surge a partir de um agenciamento entre um muro branco e um buraco negro. O muro branco seria o rosto enquanto superfície de inscrição e significância, já o buraco negro, a brecha que nele se abre para os processos de subjetivação, em especial através do olhar.

É na tensão do agenciamento entre muro branco e buraco negro que o rosto sofre metamorfoses, é atravessado por múltiplas linhas, atualiza-se em distintas velocidades. A rostidade é de tal maneira anterior ao rosto, que acaba desencadeando processos de significância e subjetivação, inclusive no que não é face humana, como em outras partes do corpo, ou mesmo na paisagem.

Uma maneira de refletir sobre essa questão aparece nos trabalhos recentes de Milton Machado. Em *Homem muito Abrangente* (2004), nos deparamos com a imagem insólita de um corpo desenhado por facas cravadas na parede. A obra recupera a figura circense do assistente de atirador de facas, aquele que fica imóvel contra a parede, expondo-se ao risco de um erro de pontaria de seu companheiro. Durante o espetáculo, é geralmente para o assistente que olhamos e não para o próprio atirador de facas. É pela integridade desse corpo que sofremos, e é o fato de ele não ser atingido que gera os aplausos.

Se subvertermos as regras do número e pensarmos em um mau atirador de facas, alguém que não acerte fora, mas dentro do corpo do assistente, seria necessário que aquele que se colocasse contra a parede fosse um homem tão abrangente que ocupasse o mundo todo menos o próprio espaço de seu corpo; um homem que fosse o mais puro exterior e cujo corpo, portanto, não nos induzisse a processos de subjetivação, mas existisse apenas enquanto superfície de significação.

A partir dessa imagem, Machado propõe o ensaio *Esse Corpo é todo Poros*, em que discute a *dermatologia* peculiar de nossos corpos. Superfícies vazadas, perfuradas por uma troca constante e ininterrupta, nossas interfaces com o exterior são também parte do mundo. O rosto, como principal zona de interação, opera fortemente nesse sentido de abrangência, o que reforça sua importância política, já que o torna um limite em que se evidenciam simultaneamente indivíduo e mundo.

\* \* \*

Tudo isso é latente na experiência direta, cotidiana. Os rostos passam rapidamente por nós, correm, desaparecem. Um ou outro nos diz algo. E por mais que nesse semblante possamos encontrar muito, o encaramos com parcimônia. O tempo em excesso dedicado a analisar o rosto do outro tende ao romance, ou à violência.

Desviamos então o olhar, como o tímido que não sustenta o flerte, ou como uma criança frente a um rosto não conhecido. *Tá olhando o quê?*, diz um homem a outro, no sacolejar de um ônibus em tarde quente. Eis um gesto desesperado de defesa, necessidade de proteger o que existe de pessoal nessa textura que se escancara no mundo.

Mas não ninguém evita encarar um rosto no cinema, ou se intimida por olhar o tempo que for preciso para uma fotografia ou um quadro pintado. Daí que o rosto, quando exposto, revele suas latências, evidencie seu aspecto poroso, superficial, mundano.

A luz do projetor incide sobre a tela branca e ela se ocupa de um primeiro plano e seus respiros. Na capa de um jornal, um sorriso aberto e engravatado. Nos outdoors, pelos mais variados cantos da internet, no verso de um livro, nos porta-retratos. A forma como se constrói a exposição de cada rosto traz a tona questões estéticas e políticas, que adicionam camadas às superfícies faciais com as quais interagimos cotidianamente.

No meio de tantas fisionomias, é provável que não se gaste tempo para pensar na diferença entre o rosto e sua exposição, o que faz com que em geral o tomemos como sinônimo de retrato. Os dois, no entanto, são falsos gêmeos. Assim, é necessário traçar suas distinções, discutir as particularidades de cada um e também entender suas intersecções. O caminho deixado por essas pistas abre espaço para algumas discussões importantes.

Um começo possível é o mito do nascimento da pintura, de onde surge o primeiro retrato, em um ato desesperado e juvenil. É nas pulsões mais intensas que o homem inventa a origem das coisas.

## 2.2 ROSTO, RETRATO

Na versão mitológica para a origem da pintura, o gesto alucinado de dois amantes eterniza pela primeira vez os traços de um rosto num suporte. Em resumo, trata-se da história de uma jovem pastora da região da Coríntia que descobre que o rapaz por quem estava apaixonada seria forçado a partir para uma longa viagem, da qual não se tem certeza de retorno. Como lidar com essa ausência potencial? O que poderia manter a paixão e impedir o desaparecimento de um na memória do outro? É possível lutar contra o que existe de movediço e arredo nas lembranças?

Os dias passam e o desalento da pastora transforma-se num anseio cada vez maior, à medida que a partida se aproxima. No dia da despedida, existe um forte clima de tensão entre os dois. Fechados em um quarto iluminado por uma lanterna de fogo, eles tentam gravar todos os detalhes das fisionomias um do outro e se encaram olho no olho.

Se ao menos me restasse algum traço incompleto  
Dessa encantada face, um *retrato* incorreto  
Essa partida odiosa, dizia em seu peito  
Por mais cruel que fosse, ainda teria um jeito<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Extraí um pequeno pedaço do longo poema intitulado Pintura, de Charles Perrault (2007:207), originalmente lançado na segunda metade do século XVII. Esse trecho carrega uma curiosidade, pois a palavra imagem (em francês, *image*) foi traduzida para retrato. Essa mudança (feita provavelmente para possibilitar uma rima) gera uma incongruência, pois se a jovem pastora não conhecia sequer a pintura, como poderia desejar guardar um retrato de seu amado? Antes da pintura e da escultura, poderia já existir um entendimento do que vem a ser um retrato? Eis a versão original: *Encore s'il me restait de ce charmant visage / Queque trait imparfait, quelque légère image, / Ce départ odieux, disait-elle en son coeur, / Quelque cruel qu'il soit, aurait moins de rigueur.*

A falta antecipada e a saudade presentida enchem a jovem de um desespero que a faz desviar o olhar, como que buscando forças. Quando ela levanta novamente a cabeça, encara na parede a sombra do rosto de seu amante, projetada pela lanterna de fogo.

Ela se aproxima rapidamente, apanha do chão um pedaço de carvão e desenha na parede o perfil, registrando seus traços como forma de conservar algum resquício daquela presença. "No instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente" (DUBOIS, 2010:118).

Esse mito, apresentado por Plínio, o Antigo, em sua *História Natural* (POMMIER, 1998:18), discute não somente o surgimento da pintura, mas também uma extensão dos efeitos de presença do rosto, possíveis por sua imagem. Em outras palavras, o mito relata uma segunda invenção: além da pintura, o esboço do rosto na parede inaugura o retrato, desde sempre destinado a servir como a presença de uma ausência.

Quando opomos as duas principais linhas de força que existem no mito, temos de um lado o desejo (nesse caso essencialmente sexual<sup>2</sup>) e de outro a falta, que para a teoria psicanalítica é paradoxalmente o motor do desejo. Noutros termos, essa oposição poderia ser resumida em vida (ligada à reprodução e à pulsão sexual) e morte (que se instaura na incerteza do reencontro). A vida se desenrola na imanência, no contato direto, na continuidade. Já a morte é separação certa, pulsão de ausência, dado irreversível.

Esses dois pólos também poderiam ser separados em rosto e retrato. O rosto, enquanto textura, matéria (e suas possíveis transformações) é vida, pulsão, desejo. Já o retrato aparece como uma solução desesperada para se lidar com a falta. Ele é "signo de uma ausência, expressão de uma nostalgia, resposta à morte" (POMMIER, 1998:20). Entre um e outro há, portanto, uma diferença fundamental, que se evidencia na forma como se relacionam com a passagem do tempo.

O rosto é impermanente, seus traços estão em constante envelhecimento e suas expressões são moldadas no presente, em cada instante e em cada situação. Já o retrato é um resquício de passado, um recorte temporal que se mantém congelado perpetuamente, servindo como memória da existência do retratado.

---

<sup>2</sup> A forma como a cena é construída revela uma *mis-en-scène* pensada de forma bastante ficcional. Diversos elementos dessa encenação fortalecem o erotismo: a proximidade corporal dos dois amantes, a lanterna de fogo, o clima de desespero.



Desde muito, existe uma controvérsia associada ao retrato. Por um lado, é do suporte fisionômico que ele retira sua legitimidade e, portanto, para o retrato a semelhança e a mimese são questões essenciais. Por outro lado, até o surgimento da fotografia o retrato ocupou de forma quase unânime a função de memória das classes abastadas, arquivo de feições de grandes líderes ou benfeitores burgueses, que contratavam o artista para ter em um quadro não aquilo que efetivamente eram e que se evidenciava em seus rostos, mas o que imaginavam ou gostariam de ser.

A importância da mimese na definição do retrato está implícita na própria etimologia de sua tradução grega, a palavra *εικων*, que "tem o sentido de imagem similar, se aplicando indiferentemente tanto à pintura e quanto ao estatuário" (BOURA in FLAHUATEZ, 2010:24). No correlato latino, retrato advém de *retrahere*, que originalmente significa copiar. Aqui, cabe a indagação de que sentido se dá à ideia de cópia.

O que faz um bom retrato na Antiguidade? A semelhança fisionômica? A individualização? Podemos sublinhar também que o retrato, para os gregos antigos, não se limita à representação do rosto, tendo em vista que *εικων* designa frequentemente o conjunto da figura humana (BOURA in FLAHUATEZ, 2010:25).

A cópia, mimese ou imitação, no caso, não se limita apenas às características fisionômicas do representado. Existe no retrato uma busca por captar o que Sócrates chamou de atividade da alma do indivíduo e que é recuperado por Gombrich como sendo o fator que caracteriza a acepção atual da palavra (GOMBRICH, 1993:71). Essa atividade da alma se resumiria na pose, no olhar, em algo de pessoal e íntimo que deve transparecer em cada retrato.

É justo na brecha que se abre como busca poética de captura da essência de cada retratado que as relações de poder entre mecenas e artista tensionam grande parte dos retratos que conhecemos hoje. As convenções e códigos pictóricos de cada período passam, antes de tudo, por essa interação, por esse contrato latente que engaja, em distintos níveis de subordinação, o criador em relação ao seu objeto.

Pode-se dizer que não há retrato que não seja um duplo, já que nele podemos encontrar ao mesmo tempo o rosto físico e o rosto social ou institucional. Para esquematizar, podemos dizer que o retrato é sempre a *mis à distance* do rosto, sua encenação voluntariamente admitida, e o rosto parece às vezes a *mise à nu* do retrato. Isso significa dizer que quando estamos face a face com um rosto ocorre sempre um encontro com uma presença, esse encontro é, com o retrato, acompanhado de informações que orientam a leitura. Mais do que figurar a representação do indivíduo, o retrato é a figura do indivíduo em representação. (GOLDBERG in FLAHUTEZ, 2010:13)

Édouard Pommier, no livro *Theories du Portrait*, comenta o retrato de Sigismondo Ponzone, feito por Luigi Miradori em 1646. À primeira vista, o quadro figura bastante singular: no centro da tela está um menino muito jovem e em uma de suas mãos ele segura a coleira de um cachorro que é quase de sua altura. Na outra mão, desenrola-se uma folha, na qual se lê: *Padre, che nel formarmi havesti parte prendimi hor[a] riformato ancor dall'arte*. Traduzido para o português, o breve texto seria mais ou menos: *Pai, que teve parte em minha formação, receba-me novamente, reformado agora pela arte*. Como entender essa ideia de reforma? "O retrato é simplesmente o jovem Sigismundo reformado, formado uma vez mais, um duplo, portanto. Ou seria Sigismundo reformado, transformado, transfigurado, retrabalhado, melhorado?" (POMMIER, 1998:11).

A dedicatória do quadro, talvez ingênua, ou talvez até irônica, evidencia o quanto é tensa a relação entre a mimese e a possibilidade reformatória da arte, com todas as suas licenças poéticas. Essa tensão deixa clara a existência inerente de uma diferença entre rosto e retrato, presente desde as primeiras representações.

Voltemos um pouco, para discutir essas origens. Pela primeira vez se fala em imagem na Grécia por volta de 800 a.C. Trata-se do surgimento de ídolos primitivos, que eram utilizados em rituais. Essas primeiras imagens não possuem um rosto figurativo, o que



não quer dizer que não tenham um rosto. Para Aumont, por exemplo, esse rosto apenas não é da ordem do visível (AUMONT, 1992:17). De toda maneira, as imagens ritualísticas gregas não são analogias de pessoas que existam no mundo, mas sim objetos que são cultuados como forma de relação com algo não materializável.

O rosto humano é associado às imagens posteriormente, no início também com finalidade religiosa. Os sorrisos fugidios das estátuas gregas, nesse sentido, não são de uma ou outra pessoa, mas atribuídos a um sentimento de divino que se revelaria nos traços humanos.

A figuração do rosto passa a ser identificável com uma pessoa quando surgem as estátuas funerárias. Isso reitera o entendimento de Hans Belting, de que "a imagem encontra seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, já que somente pode se fazer presente por meio da imagem" (BELTING, 2007:178). Na essência desse paradoxo, como já discutimos, está a relação do homem com a morte. O desejo de eternidade, a necessidade de se ater a algo frente à falta insuportável imposta pelo fim da vida são, portanto, elementos para a origem do retrato.

Durante a Idade Média, as figuras antropomórficas eram resguardadas para representações religiosas na pintura. Diante disso, os retratos passaram a ser realizados como representações heráldicas, isto é, através de brasões de família ou escudos de armas. Depois da Antiguidade, é apenas no início do Renascimento que volta a ser comum o retrato pintado em que figuram rostos humanos.

O que faz com que possamos definir a representação heráldica como um retrato é sua finalidade, seu objetivo. "Tanto o retrato em um quadro como o escudo de armas podem definir-se como meios do corpo, no sentido de que aparecem no lugar do corpo, estendendo sua presença temporal e espacialmente" (BELTING, 2007:144). É claro que esse entendimento de corpo precisa ser especificado, pois no caso dos brasões pensamos em um corpo genealógico; já no caso dos rostos, em um corpo individualizado.

De todo modo, diante da possibilidade de falarmos de um retrato sem rosto, qualquer tentativa de equiparação entre esses falsos sinônimos perde sentido. Por outro lado, tampouco podemos cair no simplismo de pensar que o rosto, uma vez que transformado em imagem, passe a compor necessariamente um retrato. A representação de um rosto que não seja pensada a partir das finalidades e objetivos característicos de um retrato repercutirá em efeitos que precisam ser discutidos a partir de referenciais estéticos e teóricos distintos dos

normalmente aplicados aos *portraits*. Rosto e retrato são, portanto, dois conceitos que se atravessam; às vezes interseccionam-se, mas também possuem zonas de desencontro.

Historicamente, o surgimento da fotografia complexifica a discussão sobre rosto e retrato. Isso ocorre principalmente porque na formação da imagem fotográfica é a luz refletida pelo próprio rosto do retratado que é capturada. Nesse sentido, a fotografia constrói signos que podem ser comparados aos cinematográficos; em ambos os casos a representação se dá através de um aparelho que é realmente afetado pelo objeto que apresenta. As transformações do retrato ao longo da História e o surgimento da fotografia são discussões que nos levam, em muitos aspectos, a refletir sobre o próprio cinema.

### 2.3 RETRATO FOTOGRÁFICO

O ano de 1839 marca o anúncio público da invenção do daguerreótipo, método pioneiro de captação fotográfica, realizada através da sensibilização de uma lâmina de prata por vapor de iodo. Na história do retrato, esse ano pode ser pensado como o início de uma série de mudanças, tanto relacionadas a um processo de democratização do acesso, quanto a um deslocamento das principais questões relacionadas ao *portrait*.

A fotografia torna praticável a um número muito maior de pessoas a possibilidade de se fazer retratar. A maquinização da captura do rosto simplifica e acelera os processos, barateando-os. Pululam no século XIX os mais diversos retratos, desde cartões de visita fotográficos, até tomadas de casamento, primeira comunhão e todas as imagens realizadas com finalidade identitária, hoje tão cotidianas.

Essa maquinização reconfigura um problema primordial do retrato, que é o de sua busca pela eternização. Distinta da pintura, em que ocorre necessariamente uma interpretação por parte do artista, a fotografia corre o risco de ficar limitada a uma captura dos traços do retratado. Essa é a mais comum crítica feita ao daguerreótipo, defendida principalmente por aqueles que acreditavam que os retratos fotográficos não seriam capazes de expressar emoções como a pintura. É o caso da provocação de Delacroix, feita em 1850:

Examine os retratos feitos no daguerreótipo: a cada cem, não há um que seja suportável. Por que isso? É que não é a regularidade dos traços que nos impressiona ou nos encanta, mas a fisionomia, a expressão do rosto, que uma máquina não conseguirá jamais captar. Da pessoa ou objeto que se desenha, é portanto sobretudo o espírito que se deve compreender e apresentar. (DELACROIX, 1850:1144)

A fotografia, além de ícone, é também índice. Ela é um documento que aponta para a pré-existência do modelo que denota, já que advém de um encontro direto: o momento em que o rosto atinge o suporte fotográfico e nele deixa sua impressão. A única garantia que se tem da tomada fotográfica de um rosto é que os traços serão captados. Para Aumont, todo o retrato fotográfico "teria, portanto, um modelo (de onde ele parte) e um sujeito (que ele busca)" (AUMONT, 1992:29). Entre um e outro, a questão da pose se atualiza como uma busca — muitas vezes acidental e aleatória — por garantir que a impressão de presença possa transpor a fantasmagoria inicial da tomada fotográfica.

Os primeiros anos da fotografia presenciaram uma série de experiências relativas à questão da pose no retrato. Há dois exemplos extremados, que revelam com que violência as relações de poder se estabeleciam no *século das invenções*.

De um lado, temos a utilização que a fisiognomia criminal fez da imagem fotográfica. A fisiognomia é uma ciência que busca estudar os traços do rosto como forma de diagnóstico patológico. Comum na medicina indiana e na medicina chinesa, ela foi estudada na Europa como pretensa forma de identificação de traços comuns a criminosos. Uma série de cientistas dedicava-se a medir proporções faciais de distintos agrupamentos criminais, buscando encontrar no tamanho do nariz ou na distância entre os olhos um padrão que pudesse ajudar a identificar tendências de um ou outro tipo específico em relação a cada crime. Na prática, a fisiognomia surge embasada por uma série de preconceitos das metrópoles europeias em relação aos distintos povos que vinham dominando em suas colônias. Evidentemente, a forma como a fotografia foi utilizada por esses estudos centrava-se em uma análise de traços, e não de expressões. Sendo assim, essa utilização da fotografia despreza qualquer busca por um sujeito e se foca na captura do rosto do modelo, de maneira a possibilitar os cálculos de proporção que vinham sendo analisados.

No outro extremo, um novo gesto de coação. Ao contrário da busca por uma neutralização dos estudos criminais, Duchenne de Boulogne dedica-se ao exame dos mecanismos da fisionomia humana através do que ele nomeia uma *Análise Eletro-fisiológica da Expressão das Paixões*. Trata-se, em linhas gerais, de um estudo realizado sobre como distintas emoções são evidenciadas no rosto, a partir de experiências com eletrochoque feitas com internos de um manicômio. As fotografias foram lançadas em um livro que teve mais de dez edições e se tornou referência na segunda metade do século XIX, em que 144 imagens tentavam apresentar os mais diversos sentimentos humanos.



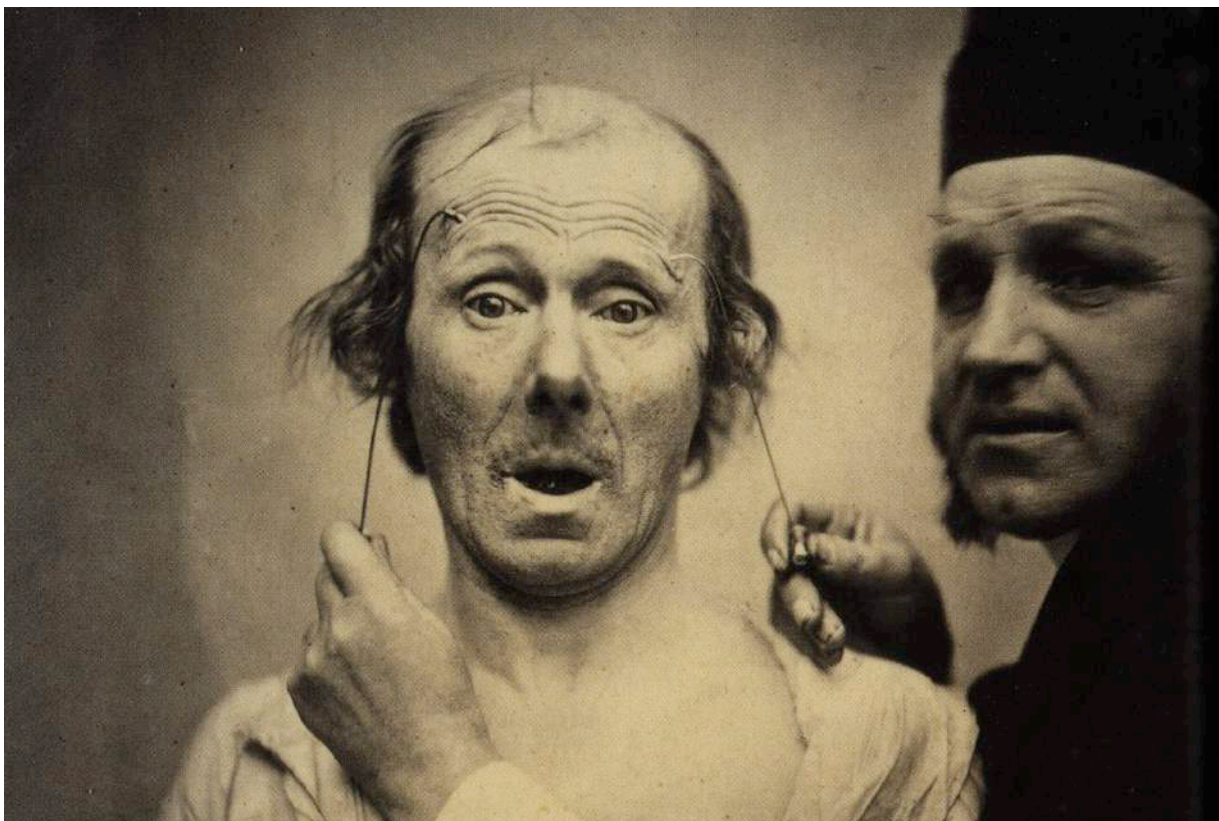


Ilustração 4: *Mécanisme de la Physionomie Humaine* (1876), Duchenne de Boulogne

A questão da pose sofre segundas transformações, à medida que se torna possível realizar imagens fora do estúdio e que o tempo de exposição é encurtado. Existe uma diferença considerável entre o retrato fotográfico dos primeiros anos do daguerreótipo e o retrato totalmente popularizado de algumas décadas depois, já na virada para o século XX. É sobre esse retrato, agora mais maduro em relação à construção da pose, que Benjamin se refere na *Pequena História da Fotografia*, quando diz que "a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto" (BENJAMIN, 1993:174). Aqui, a aura é entendida como valor de culto, o que permite colocá-la como um elemento essencial à busca pela eternização.

O surgimento do cinema, na última década do século XIX, traz de novo à tona a questão da pose, agora problematizada a partir de uma nova informação: o movimento. O desenrolar temporal das imagens repercute, segundo Roland Barthes, em uma "nova fenomenologia, na qual a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens" (BARTHES, 1984:117).

O movimento cinematográfico não somente amplia a impressão de realidade, mas também constantemente atualiza o quadro, colocando o espectador em um desenrolar de ineditismos que é análogo à experiência cotidiana. Nesse sentido, ele possui muitas diferenças em relação à fotografia.

De um lado, o movimento, o presente, a presença. Do outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. De um lado, uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; do outro, uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossei. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo que acaba por desembocar na morte (BELLOUR, 1997:86).

Nem o fluxo contínuo e alucinante da imagem cinematográfica deixa de buscar no rosto um reduto para falar do que existe de mais sutil e delicado. Eis o anúncio de um tema central do capítulo seguinte: o rosto no cinema e suas distintas formas de exposição. É no espaço *reduzido* da fisionomia que o cinema busca evidenciar as materializações de estados, esses pequenos e quase imperceptíveis relances, tão cheios de humanidade.

### 3 ROSTO NO CINEMA

Não tenho muitas lembranças de infância, mas entre as poucas que sobram a maioria se mistura com o cinema. Minha mãe sempre que podia dava um jeito de escapulir para a sala escura e depois que atingi certa idade virei uma companhia compulsória para as tardes de final de semana, quando ainda existiam cinemas de bairro. Não sei exatamente como, mas fomos aos poucos desenvolvendo um acordo que perdurou por anos: íamos duas vezes por semana ao cinema, em uma delas eu escolhia o filme, na outra era a vez da minha mãe.

É engraçado lembrar disso. Volta e meia eu tenho a sensação de já ter visto a cena de um ou outro filme. É uma espécie estranha de *déjà vu*, que sempre beira a possibilidade de não ser apenas uma sensação, mas a memória de ter de fato já visto aquelas imagens.

Sei que foram inúmeros os filmes que assisti ainda criança no cinema. Em muitos deles, eu não entendia o que se passava, pois não sabia ler e não conseguia acompanhar o que era dito nas legendas. Sentávamos, nesses casos, nas primeiras filas. Eu corria silenciosamente até a tela e de lá encarava o movimento daquelas imensas formas e silhuetas.

Esses anos me voltaram fortemente à memória enquanto lia a análise de José Gil sobre a relação que se estabelece entre o bebê e o rosto de sua mãe. Gil parte dos estudos de Daniel Stern sobre o mundo interpessoal do lactente para afirmar que entre mãe e filho forma-se uma relação osmótica. Isso, em outras palavras, significa que os investimentos de desejo, de afeto, ou até muitas vezes de necessidade do bebê, são mimetizados em resposta aos gestos faciais da mãe. Ocorreria um espelhamento, como quando a mãe sorri para induzir um sorriso no bebê. O rosto funcionaria como uma entrada de forças e por osmose afetiva desencadearia o desejo de se fazer reproduzir no outro. Segundo Gil, essa relação instintiva se prolongaria até mesmo na idade adulta e poderia explicar como os tiques faciais são transmitidos entre distintos interlocutores (GIL, 1997:169).

Por algum tempo, achei intrigante ter me lembrado das experiências de infância compartilhadas com minha mãe no cinema. Busquei juntar fragmentos da memória: a senhora que trabalhava na bilheteria, os tíquetes de entrada destacáveis, as fotografias de cena enquadradas abaixo dos cartazes em molduras dedicadas para cada uma das salas. As



recordações claramente ressurgiram da relação mãe-filho que tinha me interessado na leitura de José Gil e que tinha depois se desvencilhado nas diversas tentativas de me aproximar das fases de percepção do *self*, estudadas por Stern.

Hoje mais cedo, eu olhava pela janela do escritório e pensava por onde começar a falar sobre rosto no cinema. Vi um menino no prédio da frente, parado também contra a janela, talvez olhando para mim. Estávamos no mesmo nível, um virado para o outro, mas separados por uma grande rua. De repente, percebi que o menino começou a ensaiar alguns socos no ar. Suas pequenas mãos pareciam atravessar a linha da janela, como se ele brincasse ao longe de me acertar.

Pensei que a janela era uma espécie de tela para ele. Pensei em mim quando criança, correndo no cinema, lutando as vezes contra o medo da escuridão, embasbacado outras vezes pela exuberância visual e me deixando levar pela experiência do cinema.

O menino fechou a janela e me deixou sozinho com esses pensamentos. A tarde estava confusa, ainda recém começando e diante desse encontro insólito achei que já não cabia tentar cavar algo a dizer na memória. O convite do olhar e os socos à distância pareciam querer me levar a algum outro ponto.

Foi dessa cena que partiu a decisão de rever *Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut. O filme então me parecia interessante por uma associação livre entre os golpes imaginários e seu título em francês, *Les Quatre Cents Coups*<sup>3</sup>, e também porque o menino da janela tinha um quê de Jean Pierre Léaud (que interpreta o personagem principal do filme, o garoto Antoine Doinel). Quando assistia à cena final (em que o protagonista foge, embrenha-se no mato, esconde-se e depois vai aos poucos se aproximando da praia), eu senti fortemente que sofria com ele. Existia ali uma espécie de relação osmótica. Por mais que eu estivesse parado, sentado, inerte, algo em mim pulsava naquela corrida, desviava, vivia os impasses.

A cena final de *Os Incompreendidos* começa com a fuga do personagem do reformatório para onde havia sido enviado. Durante uma partida de futebol, o menino aproveita um momento em que a atenção de todos se volta para um chute forte na bola e escapa por debaixo da grade. De lá, ele corre desesperadamente. Acompanhamos sua

---

<sup>3</sup> Traduzido literalmente para o português o título significa «os quatrocentos golpes».

trajetória pela mata e depois pela campanha. Uma sucessão de planos-sequência apresenta de relance paisagem de interior, o garoto sempre em disparada.

Em um *fade*, percebemos uma mudança no espaço. O jovem agora desce uma encosta e um movimento de câmera revela que ao seu lado está o oceano, com seu horizonte infinito. O menino desce até a areia e corre em direção ao mar, já não mais em fuga, mas apenas para mergulhar seus pés na água, certificar-se de que apesar de tantas confusões chegara ali. Agora, as travessias e derivas poderiam ser outras.

E então ele se vira. Os pés ainda na água, mas o corpo já em outra velocidade. Sem pressa, ele caminha em direção à tela até que seu rosto é centralizado no plano. Parado, sereno, o menino me encara, como também o fez meu jovem vizinho. Quando olho seu rosto, é a mim que descubro e escancaro esse encontro de trajetórias, de projeções, de espelhamentos. Entendo então que talvez esse seja um bom caminho para começar a falar sobre o rosto no cinema. E sorrio.

### 3.1 O OUTRO EM MIM

Em *Entre Imagens*, Raymond Bellour menciona justamente o último plano de *Os Incompreendidos*. A questão ali envolve a relação entre cinema e fotografia, ou mais especificadamente como a imagem estática se comporta quando incorporada à cadência rítmica do audiovisual. O tema segue instigante até hoje, mas era bastante urgente nos anos 1980, com o fortalecimento da videoarte e também com a popularização dos videocassetes, em que o espectador passava a ter o controle não somente para rebobinar a fita, mas também para pausá-la em plena cena, transformando a fruição contínua em uma espécie de contemplação fotográfica. Bellour foca-se, portanto, no fato de que o olhar de Jean Pierre Léaud nesse plano final é congelado, tornado estático (BELLOUR, 1997).

Também é esse congelamento que interessa a Serge Daney, em *Question sur: Photo et Cinéma*. Para o crítico, é genial a intuição de Truffaut em deter a imagem. Em suas palavras, essa é uma forma de "reenviar o filme a seu esqueleto de imagens fixas, como um cadáver às cinzas, o que ele não deixa de ser, de todo modo (*ashes to ashes, frames to frames*)" (DANEY, 2002).



Ilustra  o 5: *Os Incompreendidos* (1959), François Truffaut

   curiosa, a metáfora de Daney. Realmente, a imagem est  tica nos devolve aos fotogramas e desencadeia uma espécie de morte, pois interrompe a impressão de realidade. Essa morte, no caso de *Os Incompreendidos*, coincide com o final do filme e, portanto,    apenas uma entre diversas outras mortes. A descontinua  o dos gestos anuncia a separa  o do espectador daquela narrativa e daquele personagem.

De qualquer maneira, há algo vivo nesse plano, pulsando ainda que imóvel. E aqui cabe falarmos de um movimento sutil, que não foi considerado por Bellour, nem por Daney. Depois de paralisada a cena, ocorre um *zoom* sobre o rosto do menino, engrandecendo um pouco mais seus traços sobre a tela e evidenciando seu olhar. Nessa mirada, há um misto de susto, medo e urgência de vida. Um campo de forças que se abre, espécie de buraco negro, como diriam Deleuze e Guatari.

   como se, ao mesmo tempo em que a paralisa  o do fluxo cinematográfico nos levasse às cinzas, ou seja, aos fotogramas do filme, o olhar do menino nos levasse para algo

que não cabe na extensão da película, mas a transpõe. O olhar é uma espécie de furo, uma cavidade, que abre espaço para os processos de subjetivação.

Mas isso não ocorre apenas no cinema, basta lembrarmos-nos do vínculo do lactente com o rosto da mãe. A relação osmótica prolonga-se no rosto, onde os instrumentos afetivos ganham contorno e as experiências se corporificam. Experimento o rosto quando o percebo através dos sentidos. Corporifico a experiência quando meu rosto é transformado, reinventado em resposta.

Essa corporificação pode ser pensada como um processo de afecção, isto é, de contaminação do eu pelo outro. Em *Matéria e Memória*, umas das definições de Bergson para afecção é aquilo que "misturamos do interior do nosso corpo à imagem dos corpos exteriores" (BERGSON, 1999:60).

O uso do verbo misturar nessa definição não é gratuito. Ora, a osmose é também uma espécie de mistura, em que os limites e as fronteiras adquirem novas permeabilidades. Diante do rosto no cinema, talvez mistura seja igualmente uma palavra cabível, já que não se trata bem de um fascínio, se não antes de uma fusão, espécie de cruzamento afetivo do outro em mim (e vice-versa). E sucede então um contágio, uma sensibilização, um engajamento sensorial e sentimental. O contato com outros modos de vida pode ser assim um vírus de tolerância, respeito e mobilização coletiva.

Esse contágio ocorrerá de diferentes maneiras e com distintas intensidades de acordo com cada filme. Segundo César Guimarães, ele deve ser avaliado em função de como os recursos expressivos traduzem a exposição do rosto no domínio das formas. Trata-se, portanto, de um problema político e estético entrelaçado à nervura dos filmes. (GUIMARÃES in MIGLIORIN, 2010:190).

Isso significa dizer que para discutirmos a exposição do rosto no cinema devemos analisar como ela é construída nos enquadramentos, nas escolhas de montagem, no jogo de foco e iluminação, em cada um dos elementos da linguagem cinematográfica e no processo em que o tempo é esculpido e o espaço, transfigurado, já que a simultaneidade multifacetária de cada rosto se reduz na maneira como ele é incorporado ao domínio das formas cinematográficas — essa redução induzindo a repercussões estéticas e políticas.

Penso no rosto de Jean Pierre Léaud em *Os Incompreendidos* e o comparo com o rosto de Millie Perkins em *O Diário de Anne Frank* (1959), de George Stevens. Os dois filmes foram lançados no mesmo ano e apresentam histórias juvenis problemáticas e conflituosas. Em ambos os rostos, há resquícios de inocência, curiosidades. O rosto de Millie Perkins, no entanto, responde a um impulso teleológico do roteiro. Suas expressões estão concatenadas com a narrativa, são pensadas para facilitar a montagem e assim se vetorizam. Distinto do olhar final de Jean Pierre Léaud, que parece abrir fendas no filme, os gestos da jovem garota horizontalizam-se com todos os demais elementos que conduzem o espectador rumo à catarse; como a música, a direção de fotografia, a construção espacial. Não há brechas, mas sim informações. Cada lágrima é planejada desde o roteiro.

Não cabe aqui falar de uma profundidade maior de um rosto em relação ao outro. O que provoca que esses rostos sejam percebidos de maneira distinta é a forma como eles são captados, editados, incorporados ao cinema. É nesse processo que a profundidade se instaura. Ela não está, portanto, no rosto em si, mas nas camadas que os elementos da linguagem cinematográfica adicionam ao rosto e que direcionam a maneira como o percebemos e experimentamos.

Assim, o melhor seria pensarmos não na diferença entre esses dois rostos, mas naquilo que os distancia no domínio das formas cinematográficas. Essa pista abre caminho



Ilustração 6: *Diário de Anne Frank* (1959), George Stevens

para uma discussão que inclui, além das atuações (ou presenças) dos corpos em cena, as escolhas de realização de cada filme.

O rosto evidentemente é apenas um entre muitos elementos no cinema. Desde cedo, no entanto, os realizadores perceberam que ele cumpre a tarefa de obter o máximo de modificação na impressão do todo com a mínima modificação de detalhe, como analisa Simmel em *La Tragédie de la Culture*. O rosto ajuda a resolver um problema essencial do cinema, que é o de "interpretar o visível em suas correlações com o visível" (SIMMEL, 1988:137-143). Nesse sentido, desde os primeiros anos do cinema e até mesmo antes, em todos os experimentos que possibilitaram sua invenção, há o anúncio de uma forte relação entre o primeiro plano e a busca por evidenciar emoções.

### 3.2 PRIMEIROS PLANOS

No *YouTube*, há uma lista de reprodução que inclui 152 dos mais de 500 curtas que Méliès realizou entre 1896 e 1913. Não faz muito que assisti a alguns desses filmes, seguindo, ao menos de início, a ordem cronológica proposta na lista. A janela do navegador estava dividida entre o vídeo em *streaming*, alguns anúncios à direita e uma barra de rolagem abaixo, onde apareciam um depois do outro os diversos filmes ali concatenados. Depois de um tempo, passei o mouse pela lista e com um clique involuntário acabei dando um imenso pulo histórico, que na prática me fez ver na sequência dois filmes que foram produzidos com 10 anos de diferença. Saltar uma década em um clique é um gesto cotidiano no *YouTube*, mas que pode revelar imensas transformações, como foi o caso dos dois filmes de Méliès a que assisti acidentalmente, um depois do outro.

O primeiro desses filmes, chamado *O Mágico*, é de 1898. Nessa época, Méliès estava quase que exclusivamente empenhado em experimentar trucagens, criando ora a impressão de que algo se materializa, ora de que algo some. Hoje, mais de um século depois do surgimento do cinema, certamente esses efeitos não têm a mesma força que devem ter tido nos primeiros anos, em que a projeção ainda era muito escura e inconstante, em que a imagem cinematográfica impressionava quase que somente por se mover. Não podemos esquecer que poucos anos antes os irmãos Lumière causavam medo na plateia do *Grand Café* tão somente por mostrar a chegada de um trem a uma estação. Tudo era tão novo que os espectadores partiram esbaforidos do "excesso de crença" (COMOLLI, 2008:67) e da "impressão de



Ilustração 7: *O Mágico* (1898), Georges Méliès.

realidade" (METZ, 1971) que a imagem cinematográfica já anunciava desde a sua primeira projeção.

Mas voltemos ao *Mágico*. Ali, objetos ganham vida, transformam-se, desaparecem. Tudo em um fluxo contínuo e rápido, tudo em um mesmo espaço, em um mesmo enquadramento, como se estivéssemos presenciando um espantoso número de mágica. No entanto, a caixa que vira homem, que vira estátua, que vira outra e outra coisa somente é possível porque há cortes. Esses cortes são encobertos na montagem, possibilitando que o *abracadabra* gere a impressão de ter se dado em continuidade

Em 1908, dez anos depois de *O Mágico*, Méliès não somente domina com ainda maior eficiência as técnicas de trucagem, mas também passa a propor novas possibilidades de encenação. Isso fica claro, por exemplo, em *Le Conseil de Pipelet*, o filme em que cliquei por acaso enquanto passava o mouse pela lista de reproduções do *YouTube*.

*Le Conseil de Pipelet* conta uma história que é revisitada pelo cinema até hoje: a da luta de um herói mirrado contra um inimigo que tem maiores chances de vencer. No filme de Méliès, não há o tão comum suspense, em que o bandido quase chega a sair vitorioso e o herói se sustenta com uma mão só, prestes a despencar de um arranha-céu ou de um desfiladeiro. Há, no entanto, uma notória desigualdade física. Trata-se de uma espécie de vale-tudo, em que um homem pequeno desafia um gigante. E ganha.

Mas o filme não se limita à luta, como talvez aconteceria se a ideia de contar essa história tivesse ocorrido ao diretor dez anos antes. Pelo contrário, ocorre uma série de antecedentes no filme que densificam o combate narrativamente. O espectador sabe, por exemplo, que o que move o homem a querer participar da luta é uma necessidade financeira. Sabe também que ele decide competir pouco tempo antes de ir até a arena e que quando chega causa risos por ser pouco robusto. O espectador tem lado na luta, conhece apenas o que motiva o homem pequeno e o quão visualmente improvável é a sua vitória.

Tudo isso demanda gestos mais elaborados do que os de um mágico com sua varinha transformando objetos ou os fazendo desaparecer. Estar sem dinheiro, querer lutar, ofender-se com a ironia alheia são ações que normalmente são comunicadas aos demais através da fala. Como lidar com a mudez quando das ações apresentadas surge uma necessidade de voz?

A resposta de Méliès é a mesma que a de muitos de seus contemporâneos: o corpo precisa falar. E não somente isso, precisa também ser compreendido.

Para lidar com a demanda de voz que surge à medida que as ações dos personagens tornam-se mais complexas, diversos realizadores do período mudo apostam em um cinema em que os gestos substituam as palavras. Uma mão na cabeça para expressar desespero, outra no coração para mostrar ansiedade, e assim os movimentos iam sendo ora inventados, ora tomados de empréstimo da tradição da pantomima, que desde muito pensava formas de expressar intenções impalpáveis sem fazer uso da comunicação oral.

Eis um breve exemplo de *Le Conseil de Pipelet*. Dois homens conversam. Um deles é o homem pequeno, que no final do filme irá competir no vale-tudo, mas ainda não sabemos disso. Seu amigo tenta animá-lo, já que ele está visivelmente abatido. Eles dizem algo um ao outro que obviamente não escutamos. O homem pequeno então fica de pé e simula que está levantando halteres. Seu amigo faz sinal negativo com a mão. Ele então mexe o pulso como se segurasse uma espada. Outro não do amigo. O homem coloca então as duas mãos fechadas em frente ao rosto, como se estivesse em posição de guarda durante uma luta e depois abre os dois braços com as mãos viradas para cima, como se dissesse que não sabe onde poderia lutar. O amigo reage positivamente, coloca uma mão sobre a outra como se mostrasse um aperto de mãos e depois sobe em uma cadeira, falando da altura do opositor contra quem o homem concorreria.





Ilustração 8: *Le Conseil de Pipelet* (1908), Georges Méliès

Essa sequência de gestos narra o momento em que os dois homens têm a ideia de que a luta poderia resolver seus problemas financeiros. Aqui, o *insight* somente ocorre por causa do diálogo. É no dito e na reação ao que foi dito que surge a proposta capaz de mudar o rumo dos acontecimentos. Nesse diálogo, a palavra é, no entanto, substituída por gestos amplos, de maneira que o rosto não é separado do restante do corpo como forma de expressar sentimentos ou sensações. Rosto e corpo atuam em conjunto para superar o estigma da mudez. O desejo de fala por ora frustrado constitui uma espécie de palavra engasgada que passa a atravessar o corpo inteiro.

Em *Visage au Cinema*, Jacques Aumont traça um paralelo entre a constituição desse rosto (que ali ele denomina de rosto primitivo) e a disseminação dos ensinamentos de François Delsarte, ator que por volta da metade do século XIX torna-se célebre por seu método de interpretação que inclui o corpo e os gestos do ator, ao contrário da tradição textocêntrica e quase que exclusivamente declamatória dos conservatórios da *Comédie Française*. Direta ou indiretamente, essa contribuição está presente em grande parte dos trabalhos que surgem nos primeiros anos do cinema, quando domina um estilo de atuação que Aumont denomina como semafórico, pois é composto por gestos amplos (para serem bem percebidos no plano geral) e muito codificados. Ambas as características parecem adquiridas da pantomima de Delsarte, com suas exigências de perceptibilidade e não ambiguidade (AUMONT, 1992: 67).

*Le Conseil de Pipelet* não foge à regra em praticamente toda a sua duração. No final, no entanto, surge um gesto inesperado. Depois da vitória improvável do homem pequeno, eis que ele caminha em direção à câmera e altera a relação de distância até então mantida intacta. E de repente lá está ele, não mais um corpo-rostos em plano geral, mas um recorte incompleto, uma face em destaque.

Talvez essa aproximação do homem em direção à câmera não seja uma coincidência. É fato que nos anos finais da primeira década do século XX os historiadores do cinema identificam um estilo de transição, em que a pantomima se modifica e vai aos poucos ganhando um maior realismo. Isso se deve a uma progressiva aproximação da câmera, que passa a registrar os corpos ora em plano americano, ora ainda de mais perto. Aumont cita os estudos de Kristin Thompson, que afirma que entre 1913 e 1914 esse estilo de transição já está superado; sem dúvidas, uma mudança bastante rápida. O novo estilo justapõe grandes planos gerais e primeiros planos, "com a utilização de uma pantomima ainda mais discreta (...), onde é a expressão natural do rosto, tal qual, que é veículo de significado" (AUMONT, 1992:68). Mas não quero antecipar o aparecimento desses rostos. Há ainda mais um detalhe intrigante que atravessa tanto *O Mágico*, quanto *Le Conseil de Pipelet*.

\* \* \*

Lembro-me de um comentário famoso de Méliès sobre o curta *Le Répas du Bébé*, lançado em 1895, pelos irmãos Lumière. A cena apresentada no filme é corriqueira: uma mesa num jardim, o pai tenta alimentar seu filho. O homem coloca o que parece ser um pedaço de pão nas mãos do bebê, que insiste em não comer, entrega o pão para a mãe, faz birra, como quase toda criança quando muito jovem. Na saída do filme, quando Méliès é questionado sobre o que ele pensava sobre o que acabara de ver, a resposta é um tanto inesperada. Nada ali lhe parecia muito interessante, exceto as folhas que se moviam ao fundo da cena (LUCENA, 2007:138).

As folhas. Um detalhe provavelmente imperceptível para a maioria dos espectadores. Por que se focar nelas, que quase escapam na profundidade? Ora, em fins do século XIX, pequenas comédias familiares como a contada em *Le Répas du Bébé* poderiam ser muito melhor desenvolvidas no teatro, ou mesmo através da literatura. Quando presta atenção ao movimento errante do fundo do quadro, Méliès está em busca do que é próprio do cinema, algo que se revela na impermanência dos movimentos projetados na tela.

As trucagens de seus primeiros filmes são uma tentativa de resposta a essa busca por algo que fosse distinto do teatro filmado, tão frequentemente realizado nos primeiros anos do cinema. *O Mágico*, por exemplo, quase que se resume a um exercício dessa técnica e com isso efetivamente atinge uma velocidade de ilusionismos que não seria possível em um palco, nem em um picadeiro.

De toda forma, a impressão que o filme gera não é de ruptura com o teatro, mas de inclusão de novos elementos a uma fruição que é essencialmente advinda das artes cênicas. Isso ocorre porque a escolha por desenvolver a cena inteiramente em um mesmo espaço e por simular a fluência do tempo como se não ocorressem saltos remonta ao ponto de vista do espectador teatral, que assiste a todas as ações sempre a partir de um mesmo local na plateia e em um desenrolar temporal contínuo.

Em *Le Conseil de Pipelet* a narrativa torna-se mais elaborada, mas ainda assim não há uma efetiva ruptura com a construção cênica teatralizada. Méliès já havia se deparado em diversos trabalhos com um problema que enfrenta mais uma vez aqui: a impossibilidade de se limitar a um plano-sequência (seja ele contínuo ou falseado com trucagens). Na história do homem pequeno que desafia um gigante, a necessidade de não se ater a um único espaço advém do fato de que não faria sentido que a ideia de competir em uma luta fosse tomada já no local em que essa luta ocorreria. Era necessário que o personagem estivesse envolvido em uma trajetória para que a luta fosse para o espectador algo além do registro desses dois corpos em combate.

A solução de Méliès, no entanto, mantém-se calcada em uma lógica teatral. Primeiro temos o plano geral de uma casa. Lá o homem pequeno aparece, conversa com seu amigo, tem a ideia. Todos saem, como se ali acabasse o primeiro ato, e um corte marca o início de um novo espaço, um novo cenário em *trompe-l'oeil*, agora do exterior do local onde ocorreria o combate. Lá o homem desafia o gigante para a luta, é motivo de chacota, vê a chegada de uma série de pessoas, que vinham para fazer apostas em quem sairia vencedor. Todos saem. Mais um corte, mais um ato, agora na arena onde se dá a luta, a vitória, o fim.

Mesmo após o combate, quando o rosto do homem pequeno aparece não mais em plano geral, mas em primeiro plano, não há uma ruptura com a lógica teatral ali instaurada. Por mais que seja impressionante essa movimentação (já que inesperada, já que distinta de todo o restante do filme, já que um recorte e não um corpo-rosto), ela não é muito diferente do



Ilustração 9: *Le Conseil de Pipelet* (1908), Georges Méliès

movimento do ator que chega até a boca de cena. Isso porque não é a câmera que se aproxima do homem (o que alteraria o ponto de vista fixo do espectador), mas o homem que no momento de comemoração e catarse caminha em direção à câmera.

Apesar disso, essa cena final ainda figura intrigante. Algum tempo depois de assisti-la pela primeira vez, decidi me deter alguns minutos sobre as imagens, fazendo pausas à medida que o homem pequeno se aproximava da câmera, batendo no peito e levantando os braços. Percebi somente naquele momento um olhar de relance do homem para dentro da objetiva e seu cenho franzido num misto de distração, receio, quiçá até covardia de estar ali, tão próximo.

Lembrei então da briga famosa de D. W. Griffith com seu operador de câmera ao longo das gravações de *Judite de Betúlia* (1913). Griffith queria filmar alguns rostos em primeiro plano, mas Billy Blitzer se recusava a posicionar a câmera em uma distância tão curta dos atores, já que o fundo ficaria fora de foco e isso lhe parecia uma anomalia na imagem. Griffith para então as gravações por uma semana e inicia uma pesquisa no museu Metropolitan de Nova York. Quando se depara com os retratos de Rembrandt, em que o fundo

igualmente aparece desfocado, ele volta para o set e ameaça contratar outro operador de câmera se as imagens não fossem feitas como ele estava imaginando (HART, 1972:85f).

Esse conflito e a escolha de Griffith por manter sua ideia inicial de enquadramento são seminais para pensarmos o quão radical era, na época, a escolha por buscar nas expressões e movimentos do rosto uma resposta para a demanda de voz que tencionava o corpo dos personagens. Mas a história de Judite e Holofernes pedia que Griffith desse, de alguma forma, uma evidência maior ao que ocorre no espaço restrito dos semblantes dos atores. Talvez por isso ele sentisse a necessidade tão forte de aproximar a câmera.

Considerada por muitos críticos uma obra menor em comparação com *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916), *Judite de Betúlia* acabou ficando à margem de grande parte das historiografias do cinema. Trata-se de um filme que revelou as experimentações de decupagem que depois atingiriam plena maturidade nas duas obras-primas de Griffith. É como se as deficiências de realização revelassem uma intuição em processo de se materializar, uma busca por pensar como tornar mais eficiente a decupagem cinematográfica e, em especial, por discutir como e porque os planos mais próximos são importantes para a construção dramática do filme. Por essa razão, acho que vale a pena tomar um tempo para discutir esse primeiro e quase esquecido longa de Griffith.

Na Antiguidade, Betúlia foi um povoado protegido por muros, localizado na região serrana de onde partiam os caminhos para Jerusalém. Griffith apresenta uma cidade calma, em que as mulheres transitam sem pressa carregando tachos de água sobre os ombros. Naomi é uma dessas mulheres. Ela atravessa os muros da Betúlia para ir até um poço, de onde todos extraíam água. Lá Nathan a encontra no momento em que ela tentava encher um tacho. Ele a ajuda e assim se instaura o primeiro romance do filme.

De súbito aparece o exército de Holofernes, o rei da Assíria enviado por Nabuconosor. Justo quando chegam, Naomi está de novo no poço, agora sem Nathan para protegê-la. Ela e mais algumas poucas pessoas que estavam fora dos limites dos muros de Betúlia são capturados pelos guerreiros assírios. Os demais se apressam em fechar os portões da cidade, iniciando uma série de combates para evitar a entrada das tropas de Holofernes.

Judite é uma viúva generosa que dedica seu tempo em ajudar os pobres. Ela ressentia-se muito da situação de seu povo, ali cercado, resistindo sabe-se lá quanto tempo, já que as fontes de água ficavam fora dos limites do muro. Ela então tem uma ideia. Volta às

pressas para casa, escolhe seu vestido mais decotado, enfeita a cabeça com penas e depois se enrola em um casaco e cobre todo o rosto com um pano branco. Junto com sua camareira, Judite atravessa os muros da Betúlia e vai direto para a tenda de Holofernes, onde o rei está entediado com as dançarinas que cotidianamente o entretêm em suas "festividades bacantes", como Griffith descreve em uma das cartelas do filme.

Ao chegar, ela retira o pano que cobria seu rosto e encara Holofernes. A surpresa é tanto dele quanto dela. Ambos se olham, silenciosamente, e em seus rostos se evidencia mais um romance, esse muito mais perigoso e proibido, já que entre povos em guerra. Judite, apesar disso, mexe a cabeça como quem volta do encanto inicial e mantém seu plano de prometer a Holofernes a revelação de como dominar toda a Judeia

Eis que aí se estabelece um novo drama, que é o de Judite dividida entre o amor que descobre sentir por Holofernes e a dedicação que tem pelo povo da Betúlia. Isso porque descobrimos então que o plano inicial de Judite era fazer a falsa promessa para o rei dos assírios como forma de ganhar sua confiança. O próximo passo seria embebedá-lo e depois cortar fora sua cabeça.



Ilustração 10: *Judite de Betúlia* (1913), D. W. Griffith

E não tarda muito para lá estar Judite, a espada na mão e o corpo embriagado de Holofernes em sua frente. Ela ensaia um movimento, mas depois se arrepende. Ele se mexe deixando-a comovida, deita a cabeça sobre a dele, enche-o de cafunés. Mas logo Judite se lembra da situação de seu povo, cercado, com sede, prestes a não ter mais forças para resistir. E então respira fundo, levanta, empunha mais uma vez a espada e em um golpe só degola o rei, transformando seu rosto em um objeto inanimado, uma cabeça, que agora pode ser enrolada e transportada para dentro da Betúlia.

O exército assírio, desmoralizado pela decapitação de seu comandante, é facilmente vencido pelos resistentes judeus. Naomi é resgatada e reencontra Nathan. Todos se juntam numa prece em gratidão a Deus. Quando sai de casa, coberta por um véu escuro, Judite encontra toda a população do povoado ajoelhada. Ela não entende o que acontece, levanta o véu para ver melhor e revela seu rosto. É então reconhecida, o que faz com que todos se levantem e elevem suas espadas. Do alto do muro caem papéis picados. Todos celebram e agradecem Judite. Ela ergue os braços, olha para o céu, sorri até chegar de volta em casa.

Longe das comemorações, Judite junta as duas mãos como que lembrando o peso da cabeça que não faz muito carregava. Ali, entre quatro paredes, seu semblante pode voltar a ficar grave. E assim o filme termina.

A decapitação de Holofernes é um tema bíblico que tem inúmeras representações. Caravaggio, Botticelli, Tintoretto, entre muitos outros pintores e escultores já se debruçaram sobre essa história. Num dos quadros mais conhecidos de Gustav Klimt figura Judite. De olhos semi-abertos, com um dos seios expostos e uma expressão indescritível, que parece sintetizar tristeza, placidez e talvez quase um êxtase, a Judite de Klimt segura discretamente a cabeça de Holofernes, que aparece incompleta no canto direito do quadro.

Ora, é justamente o contraste entre a expressão viva do rosto de Judite e a morbidez inanimada da cabeça de Holofernes que parece interessar a tantos pintores e escultores. Como representar em um mesmo quadro duas superfícies análogas em que apenas uma delas possui uma expressão viva? Essa parece ser a pergunta que nutre grande parte das representações pictóricas da decapitação do rei dos assírios. É como se a ausência de rostidade de Holofernes desse ainda mais vida ao semblante de Judite.



Não há, portanto, como contar essa história sem refletir sobre a imagem da decapitação. Em *Judite de Betúlia*, Griffith opta por não filmar a cabeça sendo separada do corpo, mas sim substituir esse momento pela reação dos que estão do lado de fora da tenda, ao que podemos imaginar ser o ruído do crânio quando cai no chão. Na época, já havia condições técnicas para que o corte fosse mostrado. Em 1898, por exemplo, Méliès já realizara *Un Homme des Têtes*, em que tirava e recolocava sua cabeça do tronco reiteradas vezes.

A escolha de Griffith por preservar o espectador do choque de ver a cabeça de Holofernes ser degolada indica uma busca por sutilezas. É como se ao invés de se focar na brutalidade da decapitação, Griffith tenha investido no que se revela silenciosamente no movimento dos rostos. E daí a necessidade de aproximar a câmera.

Essa busca por aumentar o tamanho do rosto na tela — de forma a expor modificações tão pequenas que não poderiam ser percebidas em plano geral — era na época tratada por muitos como uma espécie de amputação. Em sua autobiografia, Lillian Gish, atriz que faz um papel coadjuvante em *Judite de Betúlia*, conta que quando Griffith aproximou pela primeira vez a câmera para fazer um *close-up* os administradores do estúdio se revoltaram a ponto de um dos produtores executivos gritar: "Nós pagamos por todo o ator, Sr. Griffith. Queremos vê-lo *inteiro!*" (GISH, 1969: 60).



Ilustração 11: *Judith und Holofernes* (1901), Gustav Klimt



Uma outra história que ilustra essa relação entre o surgimento dos planos fechados e uma sensação de desmembramento, ou seccionamento corporal, é a da mulher que vai ao cinema logo depois do aparecimento dos primeiros *close-ups* e sai da sala completamente apavorada, acreditando ter visto um filme de terror. Segundo Noël Burch, que se refere ao caso em *Life to Those Shadows*, a mulher teria gritado para todos que acabara de ver diversas "cabeças e mãos cortadas" (BURCH, 1991:269).

Coincidência ou não, é justamente ao contar uma das mais célebres histórias de decapitação que Griffith desafia esse mito cinematográfico, o que resulta no que Mitry chama de invenção do primeiro plano. Nas palavras do teórico, "o *close-up*, como o conhecemos hoje, fez o seu *debut* apenas em 1913, em *Judite de Betúlia*" (MITRY, 1997:70).

É curiosa, a expressão entre vírgulas "como o conhecemos hoje" que Mitry utiliza para descrever o *close-up* identificado no primeiro longa de Griffith. É fato que essa não foi a primeira vez que se viu o plano fechado de um rosto no cinema. Em 1894, ainda na época do kinetoscópio, Thomas Edison já havia utilizado esse enquadramento em *Fred Ott's Sneeze*, um plano de sete segundos de um homem espirrando, a que Burch se refere como sendo o primeiro *close-up* da história do cinema (BURCH, 1990:41). O que Mitry considera para pensar o pioneirismo dos closes de *Judite de Betúlia* não é, portanto, o tamanho do recorte do corpo exposto frente à câmera, mas a finalidade que esse enquadramento tem na estrutura do filme.

Como bem diz Ismail Xavier, o que importa aqui "não é o fator cronológico, mas a constatação básica de que o uso do primeiro plano deu-se a partir de uma necessidade denotativa" (XAVIER, 2008:31). É como se Griffith seguisse um palpite que lhe fazia acreditar que no rosto poderiam ser reveladas emoções. E, para dar continuidade e realizar o que era então uma aposta, ele tenha que ter empreendido uma série de conflitos (com seu operador de câmera, com seu produtor executivo e certamente consigo mesmo), já que a tendência natural era a de que os filmes mantivessem a distância segura do plano geral, seguindo o que inconscientemente restara da tradição teatral.

Mas ao contrário do que se poderia imaginar, a cena que concentra praticamente todos os *close-ups* de *Judite de Betúlia* não trata da decapitação de Holofernes, nem mesmo do sofrimento posterior de Judite, mas narra, ainda no início do filme, o encontro de dois personagens que poderiam ser ditos coadjuvantes, Naomi e Nathan. A moça puxa um balde



Ilustração 12: *Judite de Betúlia* (1913), D. W. Griffith

pesado para fora do poço e está tentando, sem muito jeito, verter a água para dentro de seu tacho quando Nathan aparece. Ele se apressa em ajudá-la, equilibra o tacho com uma das mãos enquanto Naomi se prepara para segurá-lo. Nathan então coloca o vaso sobre o ombro dela, o que faz com que seus corpos se aproximem muito. Colados, olho no olho, em primeiro plano. Nathan parece dizer algo que jamais escutaremos, mas no rosto de Naomi o silêncio é de tantos sorrisos que não há quem não perceba a forte tensão que existe entre os dois.

Esse rosto desmembrado é certamente distinto do rosto-corpo que aparece nos trabalhos de Méliès e de tantos outros realizadores ao longo dos anos iniciais do cinema mudo. Ao contrário da aposta em evidenciar as mudanças de estado dos personagens através da pantomima, Griffith começa a experimentar outras maneiras de tornar visíveis essas transformações. Essas outras formas constroem-se a partir do corte dentro da cena, que cria uma sensação de fluxo ininterrupto baseada não na manutenção de um mesmo plano, mas em técnicas que simulam a continuidade, como o *raccord* e a direção de movimento.

Não é a toa que André Malraux, em *Esboço de uma psicologia do cinema*, indica o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica. Esse seria o marco

derradeiro de libertação do cinema dos espetáculos de *vaudeville*, pois instaura novas maneiras de contar histórias, para além do ponto de vista fixo do espectador teatral. Exagero ou não, aqui de novo interessam menos as cronologias e mais as consequências que esse uso tem na história do cinema, como o aprofundamento da reflexão sobre a decupagem cinematográfica.

Para que essa decupagem surgisse, no entanto, o mito da decapitação precisava ser vencido. Não bastava, portanto, concatenar planos fechados com planos gerais, mas incluir no rol desses planos os tão temidos rostos. E esse talvez seja um dos principais pioneirismos de Griffith, que se evidencia na cena do encontro entre Naomi e Nathan, com seus diversos *close-ups*.

Ali é clara a diferença em relação à codificação de movimentos dos corpos do cinema de Méliès. Embora ainda exista uma forte necessidade de voz, o rosto em primeiro plano não se resume a um redimensionamento dos gestos pantomímicos de outrora. O desejo de fala dos personagens é transposto em ações sutis, evidencia-se em olhares e em movimentos pequenos, aproximações e distanciamentos. Se por um lado Naomi e Nathan dão continuidade a uma demanda antiga de voz, por outro revelam novas formas de expor o que o cinema vem tentando narrar desde sempre. A tensão que os atravessa substitui palavras. É como se nessas viradas de rosto, nesses esboços de sorriso, ele e ela encontrassem, quase sem querer, um jeito silencioso de dizer eu te amo.

\* \* \*

Evidentemente, essas sutilezas somente podem ser assimiladas graças a uma nova relação de proximidade instaurada. Caso a cena fosse filmada em plano geral, o estremeamento que atravessa os corpos teria que ser transformado em alguma ação que o simbolizasse. Esse estremeamento, esse calafrio, deixaria, portanto, de ser capturado e seria substituído por algum gesto amplo o suficiente para ser visto à distância.

Em *A Imagem-Movimento*, Deleuze associa o primeiro plano ao que chama de *imagem-afecção*, uma espécie de imagem que reporta o movimento a um estado vivido, a uma qualidade. A *imagem-afecção* é distinta da *imagem-ação*, pois não apresenta o que o personagem executou, mas sim o que lhe acometeu.

Se pensarmos nos planos gerais do primeiro cinema, para que um personagem fizesse uma declaração de amor seria necessário que ele se ajoelhasse, beijasse a mão da pessoa escolhida, tocasse com força sobre seu coração. Todas essas ações podem ser substituídas por o que E. E. Cummings chama de a *voz do olhar*. Essa substituição acontece no rosto, em que o movimento pode deixar de ser uma translação para se tornar uma expressão (DELEUZE, 1985:88).

A *imagem-afecção* opera, portanto, como um adjetivo, já a *imagem-ação*, como um verbo. E, como já discutimos, o surgimento do primeiro plano é essencial para que se possa desverbalizar a estrutura fílmica, isto é, escapar das ações e fazer emergir os afetos. Até aí tudo bem, mas Deleuze vai mais longe e defende uma indissociabilidade entre rosto, primeiro plano e afecção. Para ele, "não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto e ambos são o afeto, a imagem-afecção" (DELEUZE, 1985:115).

O que significa essa equivalência? Por que razão pode ser interessante pensar o rosto, o primeiro plano e o afeto como sinônimos? Antes de responder a essas perguntas, acho importante desmembrar cada um desses conceitos e tentar compreendê-los a partir dos vestígios presentes em *A Imagem-Movimento*. Para tanto, divido essa analogia em partes e tomo de início um dos lados, que é o da equivalência do primeiro plano com o rosto.

O primeiro plano, para Deleuze, é um plano fechado, próximo, independente de enquadrar um semblante, uma parte do corpo, um objeto ou o que for. O primeiro plano de rosto é um entre muitos possíveis primeiros planos, uma subdivisão de um conjunto muito mais amplo.

Já o rosto tem para Deleuze dois polos que ficam evidentes na tradição da pintura. Quando em frente a uma tela, o artista retrata o rosto como contorno, buscando ser fidedigno aos traços, ao desenho do nariz, da boca, dos olhos, das pálpebras, de cada linha que compõe a face. Nesse momento, ele estrutura a *superfície de rostificação*. Mas ela não é o bastante. É necessário buscar algo que se revela sutilmente, um traço quase amorfo, "linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno" (DELEUZE, 1985:114). Trata-se da *rostidade*. O rosto seria o somatório desses dois aspectos.

Quando pensamos rosto e primeiro plano como sinônimos, estamos extravasando o primeiro plano de rosto e incluindo todos os planos fechados nessa equiparação. Imagino aqui uma história já muitas vezes contada pelo cinema: um bandido rapta uma mocinha e a leva para o alto de um arranha-céu. Lá, ele instala uma bomba, programada para explodir à meia-noite. A bomba está conectada a um relógio, e os ponteiros indicam a passagem do tempo. A montagem paralela mostra ora o herói tentando chegar ao prédio, ora o desespero da mocinha e ainda, em um primeiro plano, o relógio, com seus ponteiros aproximando-se cada vez mais da explosão.

O plano-detalle do relógio evidencia seu aspecto, seu formato, o vidro que o protege, o tipo de ponteiro, como os números aparecem. É também nesse plano que percebemos os fios soltos que o conectam à bomba, o que faz com que seja somente através dele que possamos entender a gravidade do que está prestes a acontecer.

Esse plano revela, por outro lado, a passagem do tempo. Os ponteiros se movem e indicam uma continuidade virtual que nos leva à explosão. Se são 23h50, em dez minutos será meia-noite. O herói vai conseguir desvencilhar-se de tantos obstáculos a tempo de chegar? Sabemos que sim, já vimos essa história diversas vezes, mas o primeiro plano do relógio, com seus micromovimentos, nos faz projetar o que poderia acontecer na pior das hipóteses. E isso gera tensão, a experiência se corporifica, estamos afetados.

O primeiro plano do relógio, segundo o entendimento de Deleuze, deve também ser pensado como um rosto, composto, portanto, de superfície de rostificação e também de rostidade. A *superfície de rostificação* seria a aparência do relógio, o contorno onde se refletem suas qualidades. Já a *rostidade* é composta pelos micromovimentos do ponteiro, que intensificam e tensionam a passagem do tempo. Para Deleuze, portanto:

cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi encarada, ou melhor, rostificada, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (DELEUZE, 1985:115)

Sendo assim, um enquadramento em primeiro plano não compõe necessariamente um primeiro plano *de* rosto, mas, independente disso, todo primeiro plano constitui *um* rosto, já que oscila entre os dois polos que o caracterizam.

Recordemos do encontro de Naomi e Nathan, em *Judite de Betúlia*. No início da cena, Naomi chega e escora o corpo contra o muro do poço. Um primeiro plano revela que

seu olhar foge, longínquo, como se ela pensasse em alguém. Voltamos ao plano geral, em que Naomi age, joga o balde até o fundo, enche-o de água, puxa a corda. Nathan chega e a ajuda. Entramos então novamente em um primeiro plano, em que vemos no olhar da moça o amor que ela sente por ele.

Mesmo que breve, essa cena já demonstra como o rosto no cinema vai sempre oscilar entre seus dois polos. Em um momento, quando Naomi chega ao poço, seu rosto pensa, elucubra, *wonders*, como diz Deleuze. Então, o rosto da moça é em essência superfície, contorno, reflexão. Em outro instante, o mesmo rosto sente, fica intimidado, estremece, se emociona. Agora os traços escapam dos contornos, revelam-se em micromovimentos.

Esses dois polos são essenciais para pensarmos o terceiro vértice da equiparação proposta por Deleuze. Se já conseguimos entender o que significa igualar rosto e primeiro plano, nos falta ainda pensar como os dois podem ser concomitantemente afeto.

Ainda no início desse capítulo, discutimos a afecção a partir de alguns conceitos, entre eles uma definição trazida por Bergson em *Matéria e Memória*. Essa definição fala da mistura do que surge no interior do nosso corpo à imagem dos corpos exteriores. Em outras palavras, a afecção para Bergson seria uma espécie de contaminação, dada pela corporificação da experiência. Deleuze acha interessante uma outra definição também presente em *Matéria e Memória* e que se relaciona fortemente com o entendimento que já discutimos. Trata-se de pensar a afecção como uma "tendência motora sobre um nervo sensitivo" (BERGSON, 1999: 57), o que leva facilmente a lembrar dos dois polos essenciais do rosto e do primeiro plano, em especial quando separamos essa definição em duas partes. A tendência motora é uma propensão ao movimento, um estremeamento. Já o nervo sensitivo é uma placa receptora, uma extensão reflexiva.

Em uma das aulas que lecionou na Paris 8 sobre *A Imagem-Movimento*, Deleuze parte dessa mesma divisão do conceito de afecção para dizer que, mesmo sem saber, Bergson tinha encontrado uma ótima definição para o rosto. Isso porque a tendência motora é composta dos mesmos micromovimentos intensivos que a *rostidade* e o nervo sensitivo, do mesmo prolongamento reflexivo que a *superfície de rostificação*. E, se para Deleuze o que define o rosto é a existência desses dois pólos, então afeto e rosto (e primeiro plano, por extensão) podem ser tidos como sinônimos (DELEUZE, 1982).

Deleuze termina essa aula dizendo que não é por acaso que o rosto concentra a maioria dos nossos órgãos de sentido. É no rosto que os afetos se expressam, voluntária ou involuntariamente. Ali, na superfície ao mesmo tempo contorno e gesto mínimo, transbordam as paixões que sentimos, e também as que tememos sentir.

\* \* \*

Paixão, aliás, é uma palavra que pode indicar sentimentos bastante distintos. Amor ardente, entusiasmo vivo, cólera, mágoa, desejo e desgosto aparecem elencados lado a lado no verbete *paixão* do velho dicionário Aurélio. O que talvez unia esses sentimentos, apesar de suas evidentes diferenças, é sua força. Eles são arrebatamentos, êxtases.

Em *As Paixões da Alma*, Descartes estuda alguns desses arrebatamentos. Os tremores, os suspiros, os gemidos que acompanham as lágrimas. Cada um dos títulos dos artigos se destina a buscar explicações muitas vezes fisiológicas para nossos rompantes afetivos. Mas onde eles se revelam? Quais seriam os sinais exteriores das paixões?

Há muitos, segundo Descartes. E esses sinais atravessam todo o corpo. O rosto, no entanto, é o espaço em que eles se manifestam com mais frequência e muitas vezes sem controle. Assim Descartes apresenta os movimentos faciais, tão sutis que lhe parecem difíceis de descrever.

Não há nenhuma paixão que alguma ação particular dos olhos não declare. (...) Mas ainda que percebamos facilmente tais ações dos olhos e saibamos o que significam, nem por isso é fácil descrevê-las, porque cada uma se compõe de muitas mudanças que ocorrem no movimento e na figura do olho, as quais são tão particulares e tão pequenas que cada uma delas é imperceptível separadamente, embora o que resulta de sua conjunção seja bastante fácil de reparar. Pode-se dizer quase o mesmo das ações do rosto, que também acompanham as paixões, pois embora sejam maiores que as dos olhos, é todavia incômodo distingui-las, e são tão pouco diferentes que há homens que fazem a mesma expressão quando choram que outros quando riem. (DESCARTES, 1998:269)

As paixões são invisíveis, obviamente. De acordo com Descartes, o rosto não é *locus*, mas sim superfície, em que se evidenciam sinais. Essa evidência, aqui de novo, assim como em Deleuze, dá-se a partir de micromovimentos. Portanto, as definições de *paixão* e de *afeto*, apesar de separadas por alguns séculos, aparentemente são bastante próximas. Pensar nessa semelhança entre paixão e afeto traz à memória *A Paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer.

Quando nos referimos à Paixão de Cristo ou à Paixão dos Santos, falamos de um martírio, período de grande sofrimento ou tortura atravessado por alguém que sustenta atos de fé. Embora seja esse provavelmente o sentido que Dreyer atribuiu à palavra quando a escolheu para compor o título de *A Paixão de Joana D'Arc*, a utilização constante de primeiros planos de rosto faz transbordar na tela desalentos, angústias, crueldades. A paixão enquanto arrebatamento aparece no filme por meio de sua sucessão de *close-ups*. Dreyer reconstrói o julgamento de Joana D'Arc rosto após rosto e com isso narra o seu martírio por uma sucessão de afetos.

Logo no início de *A Paixão de Joana D'Arc* somos confrontados com os calhamaços que aglutinam as transcrições do processo de julgamento de Joana, a jovem camponesa e líder da luta contra os ingleses que acabou condenada à morte na fogueira pela Igreja Católica. Trata-se de um primeiro plano, concatenado com cartelas explicativas, em que ora vemos os papéis sendo folheados, ora nos é dito onde eles estão guardados, o que contêm e o resultado do julgamento. Já de antemão e antes de qualquer outra imagem, Dreyer expõe como termina a história que está prestes a contar. Essa revelação pode evidenciar algumas escolhas do realizador, mas a principal delas me parece ser um desinteresse pelo suspense. Ao antecipar a morte de Joana, Dreyer nos convida a prestar menos atenção ao desencadear narrativo e mais ao que move (e comove) cada um dos personagens.

E em *fade* passamos do calhamaço ao início do julgamento. A corte de Rouen aparece parcialmente em um *travelling* lateral, que mais parece uma coreografia do que qualquer esforço de construção espacial. E já passamos a primeiros planos. Um religioso lê uma proclamação. Joana entra, por entre as lanças dos guardas. Ela caminha, seus pés estão algemados. Um ou outro religioso a encara, ora curiosamente, ora com desdém. A Bíblia vem sendo trazida. Joana coloca a mão sobre o livro, e uma cartela apresenta seu juramento em dizer a verdade. Assim se constrói grande parte do filme, em um encadeamento de primeiros planos de rostos, de objetos e também de partes do corpo.

Esse encadeamento, no entanto, não constitui um ponto de vista claro acerca dos acontecimentos. Por vezes parece que estamos diante de um jogo de *raccord* de olhar, como se estivessem concatenados um rosto e uma câmera subjetiva. Mas logo o mesmo rosto se move, e, o que antes pareceu ser visto por ele, agora aparece em um ângulo completamente diferente, evidenciando que não há intenção de tornar clara sob qual perspectiva é construída a narração.



Essa sucessão desordenada de pontos de vista é potencializada pela falta de referência espacial. Com exceção da primeira cena do julgamento, que é iniciada por um *travelling*, todas as demais cenas do filme são construídas quase que inteiramente em primeiros planos. Em grande parte das vezes, por isso, não é possível compreender como é o local em que as ações se desenrolam, nem como estão distribuídos cada um dos personagens no espaço.

Ora, se não há ponto de vista definido, nem referência espacial, o que mantém os planos unidos? Certamente não é a aleatoriedade. *A Paixão de Joana D'Arc* é sem dúvida um filme distinto dos clássicos de Griffith, Cecil B. de Mille, Chaplin etc. A montagem aqui não é pensada como um fluxo de ações, mas como um fluxo de paixões. O que une os planos não é uma lógica de continuidade espaço-temporal, mas uma corrente de sensações. Essa corrente pode inclusive envolver forças contraditórias, como quando Joana implora para fazer o rito de comunhão e é chantageada por um religioso para que assine uma confissão. Há de um lado o desespero e a fé de Joana e de outro a astúcia do religioso. Quanto mais ela implora, mais ele joga tentando seduzi-la para modificar seu depoimento. O que no cinema clássico seria construído através de ações de um e de outro, aqui transparece diretamente nos primeiros planos, ou seja, nos afetos. Não vemos um ato desesperado, portanto, mas o desespero em si. E como cada uma dessas paixões se prolonga no rosto, são seus lastros que unem os planos, o que gera uma montagem que poderíamos chamar de *afetiva*, como já propunha Deleuze (1985).

As escolhas de Dreyer, no entanto, não foram bem recebidas por toda a crítica. Em 1928, Rudolf Armhein escreve *Acusações contra um bom filme*, um texto em que questiona a montagem de *A Paixão de Joana D'Arc*:

Uma audiência em forma de diálogo, dolorosa para o acusado e para o espectador, estende-se ao longo de centenas de metros do filme. Mas a câmera está ocupada: ela fotografa o rosto maravilhosamente cheio de alma de Mademoiselle Falconetti primeiro de baixo para cima, tendo o queixo como foco central, depois a filma de frente por 50 vezes, olha para as narinas do juiz eclesiástico e faz um *travelling* às pressas em direção a sua testa. Ele fica uma vez de frente, em seguida, é filmado do outro lado. Pescoços gordos, olhos de abutre contra um fundo branco. Retratos maravilhosos em números alarmantes, mas tudo sob pena de minimizar o efeito dramático. Um processo judicial não é uma galeria de retratos. Há quase nunca um agrupamento de pessoas ou um movimento da câmara que seja derivado do significado da ação. (ARMHEIN, 1997:140)

De fato, não há preocupação de Dreyer com a utilização da decupagem como forma de extrair das ações dos personagens algo que já realce e destaque os elementos com

maior importância narrativa no próprio enquadramento. Essa maneira de entender a decupagem nasce sem dúvida no cinema americano através da contribuição de Griffith, mas, embora seja seguida a risca por uma série de realizadores, é também questionada por tantos outros.

No último capítulo de *A Forma do Filme*, Eisenstein discute a herança da literatura vitoriana na obra de Griffith. "A chaleira começou", ele diz, fazendo referência ao início do romance *The Cricket on the Hearth*, de Charles Dickens (EISENSTEIN, 2002:179). Essa frase, se transposta ao cinema, originaria com certeza um primeiro plano. Isso porque a mesma razão que faz Dickens destacar um fato banal é a que move Griffith a aproximar a câmera: o conhecimento de que aquele fato complementarará o sentido de uma ação posterior.

Não faltam exemplos, alguns deles até mal concatenados pelo cinema de gênero. Quantas vezes já não desvendamos o enigma de um filme de suspense porque em meio a uma cena qualquer nos aparece o plano detalhe de um cigarro aceso ou de uma faca. É evidente que esse plano não está ali à toa e que sua existência implica algo que está prestes a acontecer. Se o primeiro plano no cinema é a arte da ênfase, como diz Béla Balázs, seu grande trunfo é possibilitar que se retire algo do todo, o que evidencia o papel de cada detalhe no desenrolar do conjunto (BALAZS, 2010:38).



Pensar a decupagem a partir desse entendimento é bastante proveitoso quando o objetivo principal do realizador é contar uma história, mas esse não é o foco de *A Paixão de Joana D'Arc*. Isso que fica evidente, por exemplo, quando um dos juízes pergunta a Joana se em sua visão de São Michel ele estava nu. Joana responde: «*você acha que Deus não poderia vesti-lo?*». Quando então lhe perguntam se o Santo tinha cabelo comprido, ela indaga: «*e por que ele cortaria?*». Se por um lado Joana está se esquivando dos juízes, por outro ela relata que suas experiências não podem ser descritas através de palavras. Essa incomunicabilidade permeia todo o filme. Dreyer não parece interessado na melhor forma de registrar ações, mas sim no que não pode ser registrado, já que invisível. E essa busca por captar as paixões não poderia ser pensada nos moldes de decupagem dos filmes de Griffith, mas sim a partir de outras maneiras de filmar estados.

Os rostos aparecem então como transbordamentos afetivos. Isolados do todo, como já preconizava Balazs, os primeiros planos de *A Paixão de Joana D'Arc* fazem emergir o que move cada personagem. A invenção do *close-up*, escreve Dreyer em um artigo de 1920, é o momento em que o cinema encontra o "caminho para a representação humana" (DREYER, 1973:23). E a reinvenção do primeiro plano, poder-se-ia adicionar, é o momento em que essa representação se torna porosa a ponto de um rosto transitar no limite de deixar de ser um rosto, e passar a ser o somatório de afetos que o acometem.

Em algum momento, por instantes bastante tênues, um rosto pode se tornar a própria melancolia, o próprio entusiasmo, o próprio desalento. É como se sua superfície se transformasse em uma síntese, em uma *entidade*, na coisa em si. Certamente *A Paixão de Joana D'Arc* contribui enormemente para essa reinvenção.

\* \* \*

A linguagem cinematográfica chega a um grande amadurecimento a partir da segunda metade da década de 1920. Uma parte considerável dos filmes mudos que ainda hoje causam impacto surge nesse momento. *Greed*, de Eric Von Stroheim, é de 1924. O clássico soviético *O Encouraçado Potenkim*, de Sergei Eisenstein, é de 1925. *A Mãe*, adaptação de Gorky dirigida por Vsevolod Pudovkin, data de 1926. *Metropolis*, a obra-prima de Fritz Lang, é exibida em 1927. *A Paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer, e *A Queda da Mansão Usher*, de Jean Epstein, são de 1928.

Justo quando o cinema mudo parecia atingir seu auge, a Warner Brothers lança nos Estados Unidos *O Cantor de Jazz* (1927), filme de Alan Crosland que poderia facilmente ser esquecido da história do cinema não fosse uma de suas peculiaridades técnicas. Pela primeira vez, anunciava triunfante a publicidade da época, o astro Al Jolson não somente poderia ser visto, mas também ouvido.

O cinema finalmente ganhou voz graças a um sistema de sincronização da projeção com discos de vinil chamado *Vitaphone*. Isso ocorreu, ironicamente, quando a mudez já não parecia mais nenhum grande empecilho e muitos filmes conseguiam abordar questões complexas sem que fizesse falta o diálogo direto, de ação e reação, perguntas e respostas, que na época somente existia no teatro.

O surgimento do *Vitaphone* repercutiu basicamente na possibilidade de se sincronizar as falas dos personagens com seus movimentos labiais<sup>4</sup>. É essa a questão-chave que desencadeia tanta polêmica por parte de realizadores, críticos e espectadores. A inclusão da voz no cinema e sua sincronização com os movimentos do rosto pareciam uma ameaça às conquistas poéticas do cinema mudo. O risco principal era de que a fala e o texto minimizassem as possibilidades de expressão audiovisual. O rosto, nesse sentido, corria um imenso perigo. O cinema estava em plena transformação, e ninguém sabia quais as consequências do que estava prestes a acontecer.

### 3.3 ROSTOS CLÁSSICOS

Um *fade-out* depois dos créditos iniciais. Música de orquestra, embalada por instrumentos de sopro. E então surge a cartela: "*Em cada alma, há um espírito que chora por expressão -- talvez o jazz, essa música de lamentação e melancolia, seja afinal o grito incompreendido de uma oração*". Assim começa *O Cantor de Jazz*.

A frase introdutória é um tanto curiosa se pensarmos no desejo de voz que pulsa em tantos rostos do cinema mudo. Assim como nesse *choro por expressão* característico do

---

<sup>4</sup> Desde muito o cinema já era uma experiência audiovisual, já que a projeção de imagens era com frequência acompanhada por músicas. Embora inicialmente esse acompanhamento tenha surgido para encobrir o ruído do projetor e evitar que os espectadores se distraíssem, aos poucos a música começou a ser pensada como forma de fortalecer os climas e as atmosferas dos filmes (GORBMAN, 1987:53). Nos últimos anos do cinema mudo, a música já era utilizada por diversos realizadores como forma de proporcionar ritmo, e também como estratégia para ajudar a identificar os personagens e a qualificar as ações.

jazz, ali também parece haver uma súplica, uma lamentação por vezes quase melancólica. Em 1908, Adolphe Brisson descreve no *Le Temps* uma sensação de que ainda hoje compartilho, em especial frente a alguns filmes do cinema mudo norte-americano. "Sinto um incômodo pela mudez obstinada dessas silhuetas gesticulantes. Dá vontade de gritar: pois diga aí alguma coisa!" (SADOUL, 1978:504). Mas não adiantava que se gritasse, nem de um lado da tela e nem de outro. E por mais que a herança da literatura vitoriana insuflasse nos personagens uma quase exigência de expressão verbal, foi necessário esperar alguns anos para que finalmente eles pudessem se livrar desse clamor.

O grito reprimido foi liberado pela primeira vez na voz de um menino. Lá está ele na segunda cena de *O Cantor de Jazz*, ao lado de um pianista. O local parece um grande bar e do alto do palco o homem sentado ao piano diz algo, sua boca mexe como as de tantas outras figuras do cinema mudo. Uma cartela explica o que ele acaba de dizer: "*Ragtime Jackie* está conosco hoje, *give him a break*". Jackie, que então era ainda um adolescente, caminha à frente do palco segurando timidamente as duas mãos sobre o peito e quando começa a cantar a surpresa é que ele não apenas move os lábios, mas também se faz escutar. Grave e lamuriante, sua voz silencia o bar e emociona vários rostos em primeiro plano. É como se finalmente chegasse a resposta ao incômodo que Brisson descrevera anos antes, e sob forma de canção de jazz.

O cinema falado, criado nos primeiros anos a partir da invenção do *Vitaphone*, atraiu multidões nos Estados Unidos. Muitos queriam presenciá-lo, experimentá-lo, ouvir os atores falarem e cantarem. Mas a invenção também gerava receio e zelo. O medo principal é de que as conquistas formais do cinema mudo acabassem obliteradas por uma tendência folhetinesca, para onde o excesso de oralidade parecia se encaminhar.

Em 1928, Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov e Vertov assinaram um manifesto posicionando-se em relação ao cinema falado. Sua crítica principal não é ao advento técnico do som em si, mas à forma como ele vinha sendo utilizado, que segundo os russos ameaçava o aperfeiçoamento do cinema como arte, pois minimizava a importância da montagem. Isso ocorreria já que a adesão do som a cada tomada aumentaria o seu sentido independente, tornando cada peça inerte ao choque da justaposição. Em outras palavras, isso significa dizer que um plano cinematográfico acompanhado de som naturalista teria tamanha autonomia de sentido que, quando colocado ao lado de outro plano sonorizado, não geraria um conflito capaz de desencadear os sentidos diversos de cada um, como propunha Eisenstein na

montagem de atrações. O que ocorreria, ao contrário disso, seria uma passagem imperceptível de um ponto de vista a outro.

Ora, essa passagem imperceptível por pontos de vista diversos é o que hoje em dia chamamos de montagem invisível. Ela é uma das principais características do cinema clássico, pois desencadeia no espectador a impressão de que os fatos desenrolam-se naturalmente, como se ele observasse, em tempo presente, o que está em vias de acontecer. Distinta da montagem de atrações, que pretende colocar o espectador em um estado ativo, a montagem invisível propõe-se a conduzi-lo, direcioná-lo, fazer com que ele sofra as tensões, de forma a potencializar as catarses dos finais felizes.

Não era isso que os russos defendiam, evidentemente. Quando reli o manifesto, senti a urgência que movia esses quatro realizadores. Eles sentiam a necessidade de se posicionar, pois a União Soviética não tinha perspectiva de conseguir desenvolver o cinema sonoro nos próximos anos. As palavras soam como uma espécie de convite, proposição para que algum realizador se disponha a romper com a hegemonia dos *high cultured dramas* americanos, que se anunciava com o surgimento do cinema falado. "O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM SOM DEVE SER REALIZADO A PARTIR DE SUA NÃO SINCRONIZAÇÃO COM A IMAGEM", dizem eles em letras maiúsculas, que hoje parecem gritos em resposta às vozes que saíam das telas.

A não sincronização, segundo os russos, poderia levar à criação de um contraponto orquestral entre áudio e imagem, fazendo o som operar como um novo elemento de montagem. Somente essa manobra poderia contribuir para o progressivo amadurecimento cinematográfico, ajudando a solucionar os dois principais impasses do cinema mudo, segundo o manifesto.

O primeiro desses impasses diz respeito à inclusão de textos como peças ativas de montagem. Os soviéticos já haviam experimentado diversas variações de uso tanto de legendas quanto de cartelas, "quebrando-as em frases e até mesmo em palavras, aumentando e diminuindo o tamanho da fonte, utilizando movimentos de câmera, animações, entre outras possibilidades" (BRAUDY, 2004:371). Todas essas experiências mostravam-se infrutíferas. A informação verbal parecia não possuir o mesmo potencial de colisão e conflito dos planos cinematográficos.

Similar impasse ocorria com as peças explicativas de montagem, como é o caso de alguns primeiros planos. Da mesma maneira que as informações textuais, os primeiros planos utilizados com finalidade de explicitar aspectos da narrativa também não seriam capazes de, ao serem associados com outros planos, gerar sentidos distintos dos que já carregam cada um dos fragmentos originais.

A cena final de *A Mãe* (Pudovkin, 1926) possui dois exemplos de primeiros planos — ambos mostrando recortes de mãos, em que apenas um poderia ser pensado como peça ativa de montagem. O primeiro desses planos mostra uma mão masculina, coberta por uma luva e levantada verticalmente, como se apontasse para o céu. Esse *close-up* é seguido por um plano geral de um campo vazio, que é aos poucos ocupado por uma multidão de homens a cavalo. Na lógica da montagem de atrações, eis aqui o conflito gerador de sentidos: a mão está comandando a vinda das tropas; se isolarmos um plano ou outro, o sentido construído certamente não será o mesmo, portanto ambas as peças estão agindo ativamente na montagem.

Já o segundo *close-up* apresenta uma mão feminina juntando do chão uma bandeira e começando a se levantar. Esse plano é montado a partir de um *raccord* de movimento com um plano subsequente, em que a mulher acaba de se erguer do chão e estende a bandeira. Aqui não há choque, ao contrário do exemplo anterior, mas sim explicação. Se isolássemos cada plano não haveria um sentido distinto do que é gerado quando ambos estão combinados. Esse tipo de primeiro plano, segundo os russos, "constitui um fardo às composições, já que retarda o ritmo dos filmes" (BRAUDY, 2004:371).

Ora, aqui novamente, assim como no repúdio à montagem invisível, o tipo de primeiro plano atacado é justo o que prepondera no cinema americano. Em *A Forma do Filme*, aliás, Eisenstein indica como essa diferença já está presente nas terminologias específicas do cinema. Enquanto os americanos dizem *near* ou *close up* (o que normalmente traduzimos por plano aproximado ou primeiro plano), os soviéticos falam em grande plano. Essa escolha, segundo Eisenstein, evidencia juízos de valor. Enquanto para os americanos o primeiro plano está ligado às aparências, já que remonta ao sentido da visão, para os soviéticos ele oferece uma leitura afetiva do filme, na medida em que expõe fenômenos e dá valor ao que é visto.

Nesta comparação, a primeira coisa a aparecer claramente diz respeito à função principal do primeiro plano em nosso cinema — destina-se não apenas, e não tanto,

a *mostrar* ou *apresentar*, mas a *significar*, a *dar significado*, a *expressar*. (EISENSTEIN, 2002:207)

Voltemos à cena final de *A Mãe*, de Pudovkin. No filme, uma mulher e seu filho acabam de se reencontrar, em meio a uma multidão de pessoas. Todas as circunstâncias, incertezas e dúvidas anteriores se apaziguam por um momento e se transformam em um abraço forte. O filho está vivo, o filho está bem. O abraço se alonga, é arrastado pela felicidade de ambos, e essa comoção os impede de perceber o movimento das tropas que se organiza a alguns metros, dissipando a multidão.

Ali parados, ainda tomados pela emoção do reencontro, mãe e filho seguem abraçados quando vem a ordem dos disparos, que acabam atingindo o menino. Ele tomba para trás. Seus braços seguem enroscados na mulher, o que a faz cair junto com ele. Em breves momentos, a alegria é transformada em desespero; a vida, em morte; o reencontro, em separação. A mulher toca o rosto do filho, tenta reanimá-lo por alguns instantes. Os disparos continuam; muitos outros homens são atingidos; a multidão segue espalhando-se em polvorosa. A mulher junta uma bandeira do chão e se levanta sozinha, como num gesto de resistência e enfrentamento.



Ilustração 14: *A Mãe* (1926), Vsevolod Pudovkin



Seu rosto então aparece em grande plano, como diriam os soviéticos. As lágrimas nos olhos contrastam com a valentia que transparece em seu olhar. A mãe, sozinha, bandeira em punho, encara o comando que acaba de tirar a vida de seu filho. E ali, no rosto em primeiro plano à espera da morte, revela-se algo que transpõe as palavras. Para além de qualquer informação narrativa, o rosto dessa mãe parece conter os sentimentos de coragem, de rebeldia e de desespero. Dizer *uma mulher grande* não é o mesmo que dizer *uma grande mulher*. Pudovkin não somente conta a história de uma mãe que encara as tropas que tiraram a vida de seu filho, ele transforma o gesto em uma força, em um afeto.

Essa utilização do primeiro plano, conforme analisa Eisenstein em *A Forma do Filme*, alicerça-se em algo que não está apenas no recorte, mas também na montagem. No caso de *A Mãe*, é na construção paralela entre as tropas e o rosto da mulher que se produz a sensação de coragem e de necessidade de embate. O conflito entre a intolerância dos soldados e o desespero do luto é na verdade um choque entre enquadramentos sucessivos. De um lado o plano geral de um coletivo de homens armados, de outro um primeiro plano do rosto simultaneamente destemido e desalentado da mãe. O embate, como se pode esperar, repercute na morte da mulher. A coragem de seu levante, no entanto, permanece viva ao longo das últimas imagens do filme, em que paisagens frias da Rússia parecem reiterar a importância de seu gesto.

\* \* \*

A urgência do manifesto soviético hoje pode parecer apenas uma curiosidade histórica, mas há algo que provavelmente somente esses realizadores tenham percebido já desde o início do cinema falado. Fica claro no manifesto o entendimento de que o principal risco do surgimento do som no cinema era a minimização do papel criativo da montagem. Isso era muito menos discutido na época do que todas as modificações no processo de realização dos filmes que a captação sonora demandava, como a criação de estúdios com isolamento acústico e cidades cenográficas, que tinham claras repercussões na direção de arte e na fotografia. Essas mudanças não preocupavam os soviéticos, mas sim como seria pensada a justaposição dos planos e a sincronização do som. Desde cedo, portanto, eles haviam identificado uma tendência do cinema falado em minimizar a tomada de consciência do espectador através da utilização de uma montagem que fosse contínua, imperceptível e fluida.

A montagem invisível já estava consolidada quando surgiu o *Vitaphone*. Desde Griffith, grande parte do cinema americano buscava manter a sensação de continuidade no interior das cenas pelo uso de *raccords*, direção de movimento e também pela construção de eixos de câmera. O uso do som naturalista apenas adensa e aperfeiçoa essa utilização. Ele é somado aos demais elementos de linguagem e passa a favorecer a construção da invisibilidade através da criação de sons ambientes. Se o filme mostra o interior de um ônibus em movimento, por exemplo, o ruído do veículo passa a ser adicionado como uma das faixas sonoras a todos os planos que aparecem ao longo daquela determinada cena. Essa faixa sonora não somente facilita a passagem de um plano a outro, mas também auxilia na construção espacial do filme. Com isso, passa a ser possível alternar interiores bastante distintos de um corte a outro sem que seja necessário um plano geral que sirva para localizar o espectador, pois uma vez que o som ambiente é modificado intui-se que já não se está mais naquele mesmo espaço. Além disso, a sincronização da voz com o movimento labial dos personagens aumenta a impressão de realidade dos filmes, possibilitando que as cenas ocorressem ininterruptamente e suprimindo a necessidade das cartelas. Esse é mais um fator que contribuiu para o aprimoramento da montagem invisível.

A possibilidade de sincronização do som com as imagens favorece uma já evidente vocação do cinema americano: a da busca pelo entretenimento para grandes massas. E o momento não poderia ser mais propício. Em 1929, menos de dois anos depois do primeiro filme falado, o mundo sofreu uma imensa crise com a quebra da bolsa de valores de Nova York. Indústrias fecharam as portas, multidões de desempregados passaram a se acumular nas grandes cidades, o trabalho informal cresceu enormemente e a fome começou a ser uma ameaça. Diante de tantos problemas, o cidadão médio norte-americano necessitava de um espaço em que pudesse viver experiências que não ameaçassem sua rotina, nem custassem algo que ele não poderia pagar. O cinema abria espaço para vivências fabulosas de final de semana. Números musicais, sapateados, aventuras em locais exóticos, histórias de amor entre milionários. Tudo por um preço pequeno se comparado ao imenso desejo de fuga daqueles tempos difíceis.

No texto *Technique et Ideologie*, Jean-Louis Comolli apresenta a evolução da tecnologia e da técnica como produtos de uma demanda ideológica constituída por determinantes socioeconômicos (COMOLLI, 1971:229). Essa ideia permite que façamos uma conexão entre o surgimento do *Vitaphone* e o cenário político-econômico do final dos anos 1920, como forma de entender o cinema norte-americano das décadas seguintes. O somatório

desses dois aspectos (de um lado o som sincronizado, de outro a crise de 29) criou as condições para o fortalecimento do que hoje conhecemos como cinema clássico.

A montagem invisível era mais do que o esperado nessa conjuntura. Aqui não há como não se lembrar de Baudry, quando ele diz que o cinema clássico defende ideais burgueses e simultaneamente busca mascarar suas operações e apresentar como "natural" o que é na verdade produto de uma ideologia (BAUDRY, 1975: 40). Os valores insuflados nos filmes confundem-se com o que move cada personagem e se mesclam com os desejos dos espectadores através dos processos de identificação/projeção característicos do cinema. Para tanto, é essencial que os agenciamentos não sejam percebidos e que se intensifique a impressão de realidade, potencializando as catarses.

Penso em *Aconteceu Naquela Noite* (1934), de Frank Capra. Lá estão os personagens de Clark Gable e Claudette Colbert, lado a lado no ônibus que une Miami a Nova York. E eles não cansam de implicar um com o outro. Ela é mimada, está fugindo do pai porque quer se casar com um aviador. Ele é jornalista, acaba de ser demitido e vê na história da fuga o grande furo de reportagem que precisava para se reerguer. Está tudo bem até que o



Ilustração 15: *Aconteceu Naquela Noite* (1934), Frank Capra

ônibus desliza na estrada. No meio da confusão, um dos passageiros revela que sabe de quem se trata a moça esnobe. O melhor para os dois parece então fugir, embrenhar-se na mata, mesmo que ambos tenham perdido quase todo o dinheiro que tinham. E daí em diante os objetivos começam a se transformar, e os dois vão cada vez mais se envolvendo e se apaixonando.

Uma história de amor, com uma pitada de graça, receita pronta para atrair multidões. Clark Gable tem um charme meio desajeitado, tenta pedir carona como se tivesse experiência, mas desiste depois de três ou quatro tentativas. Basta a menina levantar um pouco a saia e mostrar as pernas e um carro freia. Está inventada uma fórmula que seria repetida inúmeras vezes na história do cinema, diminuindo-se talvez o tamanho da saia e variando, de acordo com a época, o modelo da cinta-liga.

Não cabe aqui se desviar muito dos rostos para uma análise muito aprofundada de como o filme apresenta e defende valores burgueses. De toda forma, basta pensarmos no que move inicialmente a personagem principal a fugir, que é o desejo de se casar com alguém que não agrada a seu pai. Ao longo do trajeto, ela se apaixona por outro homem, e esse é o principal conflito do filme. Como prosseguir com o casamento quando o amor sofre desvios inesperados? Mesmo apaixonada, torpe, mesmo no meio do nada, sozinha com Clark Gable, a heroína mantém-se firme, constrói um muro de lençóis para não correr o risco de perder o controle. Um modelo burguês de mulher: jovem, rica, esnobe, mas alguém que entende a importância do casamento, que sonha em ter uma família, que se mantém virgem a todo o custo; alguém que levanta a saia tão somente para conseguir a carona, mas que nunca levaria a cabo os desejos que incita.

Mesmo Clark Gable, um fanfarrão despachado, aceita acompanhar a jovem que está ao seu lado no ônibus somente quando percebe nela a chance de voltar a seu emprego. Não há, portanto, personagens que estejam à margem, que sejam movidos por algum objetivo que não seja o de se incluir no sistema, passar também a formar um agrupamento familiar socialmente aceitável e, para sustentá-lo, ter uma fonte de renda preferencialmente bastante alta.

O encadeamento dos fatos, a sensação de continuidade e a montagem invisível contribuem enormemente para que esse conjunto de valores seja percebido com a maior naturalidade possível. A narrativa constrói-se em diálogo com esses elementos, de forma que

cada cena é pensada como uma maneira de arquitetar parte da mensagem que se deseja comunicar.

*Aconteceu Naquela Noite*, como todo filme clássico, é composto por um conjunto de ações e de diálogos, em que as informações são transmitidas na maneira como os personagens reagem às situações que ocorrem ao longo da narrativa. Em outras palavras, isso significa que cada cena, cada impasse, cada obstáculo do filme é pensado como forma de construir situações em que os personagens vão revelando, através da fala e também através de suas ações, aquilo que sentem, aquilo que desejam, aquilo que os move.

Há uma cena do filme que exemplifica bem isso. O casal anda de carona no carro que freou após a levantada de saia da menina. Eles estão com o dinheiro contado, passando dificuldade durante a fuga. O homem que dirige o carro para em uma lanchonete e, apesar da fome, os dois ficam do lado de fora, apenas descem do carro para esticar as pernas. O homem volta enquanto o casal está distraído, parte levando a mala dentro do carro e nela o pouco de dinheiro que lhes restara. Um plano geral de Clark Gable correndo atrás do carro que acaba de partir, aos gritos. Novo plano geral, Claudette Colbert esperando na estrada. Um *raccord* e a vemos de costas, à medida que se aproxima o carro, agora dirigido por Gable.

A possibilidade de se perder o pouco que se tem, quando já se está sentindo fome, faz com que o jornalista lide com a situação em um misto de desespero e coragem. Esses mesmos sentimentos eram os que me pareciam descrever a mulher que enfrenta a tropa que tirou a vida de seu filho em *A Mãe*, de Pudovkin. Há, no entanto, uma diferença considerável entre essas duas cenas.

Em *Aconteceu Naquela Noite*, o que o jornalista sente é revelado através de suas ações: o rompante, a corrida, os gritos. Já em *A Mãe*, os sentimentos são essencialmente associados à maneira como a mulher vivencia aquela situação. Se no primeiro caso, o desespero e a coragem são conectados a uma conjuntura e por extensão associados ao personagem, no segundo ocorre o exato oposto: os sentimentos são inicialmente do personagem e contaminam o restante do acontecimento.

Isso ocorre porque o cinema clássico norte-americano opta por narrar através de ações, ao passo que o cinema soviético busca gerar afecções. De um lado temos uma busca por apresentar um sentimento, de outro uma busca por exprimi-lo. As escolhas para um ou outro caminho são bastante distintas. E o cinema clássico, todos sabemos bem, envereda pelo

que mais facilmente se relaciona com o espectador e aposta na apresentação indireta das motivações dos personagens, no planejamento estritamente narrativo de cada acontecimento, de cada encontro, de praticamente todo gesto.

Não há sobras no cinema clássico. O que se diz, o que se faz, o que se vê, tudo tem uma razão; tudo ajuda a mover a narrativa. Cada pequeno detalhe é marcado, e mesmo uma singela virada de cabeça tem também um porquê. Tudo é orquestrado como forma de ajudar a contar a história.

O rosto, é claro, não poderia escapar desse pragmatismo. A textura complexa e oscilante precisava ser domada. Cada micromovimento deveria ser calculado não somente para que cooperasse com as necessidades semânticas e semióticas da narrativa, mas em especial para que essa contribuição ficasse evidente para todos os espectadores. O rosto aparece no cinema clássico não para ser sentido ou experimentado, mas para ser entendido.

A busca por melhorar a compreensão do espectador esvazia o rosto de grande parte de suas expressões como forma de fazer com que ele se torne um instrumento de criação de sentido. Ao invés de se abrir às possibilidades (muitas vezes ambíguas) da forma como os afetos se revelam no rosto, o cinema clássico opta por codificar ao máximo esses atravessamentos, qualificando-os como emoções específicas. A aposta por narrar através de ações reduz o rosto a um espaço objetivo de apreensão da realidade através da visão e de intervenção através da fala. Nesse sentido, Aumont descreve o rosto do cinema clássico como o espaço em que o sentido do filme se inscreve fugitivamente para poder circular. Esse rosto é feito para deixar passar, para emitir e receber. Nele apenas devem funcionar ininterruptamente apenas boca e olhos (AUMONT, 1992:51).

\* \* \*

Estava outro dia sentado em frente ao computador há uns trinta minutos sem escrever uma palavra. Decidi por levantar e tomar um pouco de ar. Parei em frente ao espelho e vi meu cabelo todo bagunçado, os óculos meio tortos, a cara remexida a evidenciar o cansaço de várias horas de trabalho e reflexão. O dia estava impresso em mim, em como as olheiras, o cabelo bagunçado, o olhar já meio baixo se associavam a uma série de outras camadas difíceis de descrever. O meu rosto parecia um somatório de resquícios, que talvez desapareceriam aos poucos, ou então se adicionariam a novos estratos de experiência.

Ali, em frente ao espelho, recordei a cena de final da jornada de trabalho dos mineradores de *Como era Verde meu Vale* (John Ford, 1941), filme que revi não faz muito. Os homens entram um depois do outro em casa, deixam as moedas que receberam aos cuidados da mãe e seguem para o pátio, onde poderiam tomar banho. Todos eles, sem exceção, têm o rosto inteiramente pintado de preto pelos resquícios da mina.

Não sei ao certo por que me lembrei disso, mas achei intrigante essa conexão, essa diferença nada sutil entre as camadas que se formam ao longo do dia e a esquematização dessas camadas como forma de compor um signo de entendimento rápido. Digo isso em especial porque o rosto pintado dos mineradores é notoriamente exagerado e, portanto, poderia comprometer o realismo do filme. Mas por alguma razão — e ali eu me perguntava que razão poderia ser essa — a impressão de realidade permanece intacta.

Voltei a sentar em frente ao computador e decidi rever a cena de que havia lembrado. Esses rostos pintados pareceram então extremos da esquematização que está presente em quase todos os rostos do cinema clássico. A busca por minimizar as expressões é também uma espécie de máscara, não muito distante de uma pintura que cobre toda a extensão da face.

Há algo, no entanto, que é próprio da construção diegética do cinema clássico: uma busca por manter todos os elementos visuais que compõem a narrativa atuando da forma mais rasa possível, adensando-os apenas através da palavra.

Um rosto que se olha no espelho e encontra sutilmente os próprios traços de cansaço é um rosto ambíguo, que não constrói sentidos claros, mas que abre espaço para possibilidades. Um rosto coberto por uma camada preta é desde já um signo pronto, que se somado a uma narração em *off* que explique de onde os homens vêm, como ocorre no filme de John Ford, compõe o sentido sem abrir qualquer brecha de entendimento.

A palavra, portanto, tem uma grande importância no cinema clássico. É através do que é dito nos diálogos e nas narrações em *voice over* que conhecemos as principais questões, problemas e dúvidas dos personagens. A palavra nos guia de forma certa e funcional para a compreensão de tudo o que está envolvido no enredo.



Ilustração 16: *Como era Verde meu Vale* (1941), John Ford

Não é a toa que os primeiros filmes do cinema falado ficaram conhecidos como *talkies*. A proeminência dos diálogos já se anunciava desde cedo, instrumentalizando as vozes dos atores para as finalidades específicas de cada narrativa. A boca que antes quase apenas sorria, mordia os lábios ou se abria lentamente nos momentos de susto passa a ser prioritariamente o lugar da fala. O fetiche em torno do cinema falado gerava no público uma demanda pela certeza da sincronização labial. Era necessário ver o que se ouvia para se ter certeza que não havia truques e por isso "as palavras precisavam ser mostradas saindo da boca dos atores" (JACOBS, 1968:435).

A voz também não deveria gerar estranhamento, nem criar barreiras entre o espectador e o que fosse dito. Ela passou a ser o veículo da palavra e a ter no corpo do ator (mais especificamente em sua boca) o seu canal de exteriorização e materialização. A sincronização labial é o que garante a conexão entre o movimento visível da boca e os processos interiores (supostamente invisíveis) que movem cada um dos personagens. Daí a busca dos estúdios de Hollywood pela congruência entre o tom de voz e o corpo exposto em cena, que acabou por impedir que muitos atores do cinema mudo migrassem para os *talkies*.



A voz no cinema clássico não é pitoresca. Ela está restrita a um conjunto limitado de timbres e por mais que aceite pequenas variações de sotaque, ainda assim as resume em geral a estereótipos dos imigrantes americanos. Isso porque a voz não pode comprometer a funcionalidade do rosto clássico, mas sim colaborar para que nele se revelem os traços necessários para que cada personagem seja compreendido (inclusive em suas possíveis contradições) da forma prevista no roteiro.

O rosto clássico é idealmente raso, diz Aumont, os signos codificados de emoção devem apenas atravessá-lo, como oscilações discretas no mar, que não alteram o estourar das ondas (AUMONT, 1992:51). Esse rosto raso se adapta com facilidade aos mecanismos de projeção e identificação, pois mesmo que evidencie traços de personalidade, o faz de forma esquemática e generalizante. Raso, nesse sentido, é um adjetivo que opera de forma complementar à transparência da montagem.

Esse rosto não surge com os *talkies*. Desde Griffith, é possível pensar em semblantes que se qualificam através das interações, do jogo de emissão e recepção de informações. Na comparação de Eisenstein entre o grande plano e o *close-up* já está assinalada a falta de profundidade do primeiro plano norte-americano; ele opera nas aparências, ao contrário da busca por afecção dos soviéticos.

Essa separação não é tão simples quanto preconiza Eisenstein. O próprio efeito Kuleshov é, de certa forma, ambíguo e permite tanto uma leitura quanto outra. O rosto sorridente de Mozhukhin seguido do primeiro plano de uma sopa, de um caixão, de uma criança brincando ou de uma mulher deitada em um divã. Sempre o mesmo rosto, sempre a mesma expressão. O mesmo plano repetido todas as vezes, mas desencadeando, segundo Kuleshov, a impressão ora de fome, ora de tristeza, de pena ou de desejo. Os soviéticos, é claro, justificam a sensação entendendo-a como uma contaminação, o resultado do choque entre os dois planos, que desencadeia um sentido diverso do que carrega cada um deles quando isolado. Essa contaminação é, em outras palavras, a afetação do rosto pela imagem que o sucede.

A mesma experiência também pode ser lida como um *raccord* de olhar, que relaciona o personagem com o que ele vê. A mudança na sensação que a montagem desencadeia seria justificada não por um transbordamento, mas por uma construção diegética, como se cada plano fosse uma peça que se encaixa no quebra-cabeça da narrativa.

Evidentemente, se alterarmos uma das peças modificaremos o sentido do todo. Essa talvez seja uma boa imagem, pois é como se o rosto operasse de forma tão chapada quanto todas as demais peças propostas no roteiro.

O rosto raso tem, portanto, uma função conectiva. Como já vimos, ele fala e ouve. Essa relação origina uma sucessão clássica, a do plano e contraplano. Mas, além disso, o rosto também vê. É dele que partem os *raccords* de olhar, na também sucessão clássica *shot/reaction shot*, a partir da qual se estabelecem as trocas de olhar e também as câmeras subjetivas.

Os jogos de olhar do cinema clássico estabelecem relações essenciais para a construção narrativa dos filmes. Um homem que desvia o olhar em meio a uma conversa e presta a atenção a um revólver que está em cima da pia planeja ou defender-se ou atacar um inimigo. Uma mulher que se vira de costas e olha pela janela em meio a uma discussão está extremamente triste ou quase irremediavelmente ofendida. Há poucos olhares perdidos no cinema clássico. Assim como a boca, os olhos exercem também um papel ora de emissão, ora de recepção de informações.

Isso ocorre porque a narrativa clássica demanda compreensão e envolvimento. É preciso conhecer as premissas, entender as razões, desejar os desfechos. A cadeia complexa de motivações e pontos de virada das trajetórias constrói-se a partir de problemas, acontecimentos e respostas dos personagens a cada uma das dificuldades que lhe são impostas. E o rosto é um dos mais funcionais instrumentos para tornar visíveis essas ações e reações. Local originário da fala e da percepção, ele é no cinema clássico o ponto inicial de uma série de vetores de sentido. O interessante é que em geral todos esses vetores direcionam-se na composição de uma curva dramática em que não há dúvidas ou imprecisões. A direção é uma só, segue o rumo encadeado da narrativa, em que nenhuma peça fica de fora do quebra-cabeça.

\* \* \*

Mas se o rosto clássico é mesmo raso, como explicar a complexificação dos gestos e o adensamento da construção dos personagens que marca o cinema americano dos anos 50 e 60, em especial por influência do método do Actor's Studio? É mesmo possível pensar esses rostos titubeantes como áreas sem relevo, sem rugosidade?

Recordo de Marlon Brando sentado no banco de trás de um carro ao lado de Rod Steiger em *Sindicato de Ladrões* (Elia Kazan, 1954). Ali os dois eram irmãos e estavam envolvidos com um grupo mafioso. O personagem que Brando interpreta é Terry Malloy, um boxeador frustrado que logo no início do filme atrai um jovem para a cobertura de um prédio dizendo que queria devolver seu pássaro. Em vez de subir, Terry avista um grupo de homens, que estavam esperando o jovem no telhado.

Há certa inocência nessa ação. Terry acreditava que os homens apenas ameaçariam o rapaz ou no máximo lhe dariam algumas pancadas, como forma de fazê-lo desistir da ideia de testemunhar contra os mafiosos. Mas muito rapidamente a notícia da morte do rapaz se espalha pela cidade, gerando conflitos e dúvidas em Terry.

Essas questões se agravam à medida que ele começa a se envolver com Edie Doyle, personagem interpretada por Eva Marie Saint e que no filme é a irmã do rapaz assassinado. Ela está lutando para que o caso não seja encerrado e conta com a ajuda de um padre, que também não se submete às ordens do agrupamento mafioso.

Uma série de eventos ocorre até chegarmos à cena em que Terry está ao lado de seu irmão no banco traseiro de um automóvel. Nesse momento, ele está convencido a depor e a incriminar os mafiosos como responsáveis pela morte do rapaz. Seu irmão, que tem um envolvimento maior com o grupo, tenta convencê-lo a não depor, oferecendo-lhe um cargo em que Terry faturaria uma grande quantidade de dinheiro.

O banco de trás do automóvel permite apenas uma alternância entre um enquadramento frontal dos dois homens, dois enquadramentos laterais (um de cada lado) e um *close-up* para cada um deles. É na variação entre esses cinco planos que se revelam algumas das principais informações de *Sindicato de Ladrões*.

Ali, no espaço sem grandes informações visuais do interior de um carro, Terry é, pela primeira vez, ameaçado de morte por seu irmão. Ali também, ambos discutem o momento em que a carreira de Terry como boxeador teve fim, motivada por uma decisão do grupo mafioso que queria faturar com uma aposta feita em seu oponente. E, por fim, é também ali, entre *close-ups* de um e de outro, que o irmão de Terry decide não entregá-lo aos mafiosos, mas sim ajudá-lo em sua fuga.



Ilustração 17: *Sindicato dos Ladrões* (1954), Elia Kazan

A ausência quase completa de elementos visuais e o destaque dos rostos nos enquadramentos faz com que nesse diálogo as variações e mudanças de opinião evidenciem-se nas expressões faciais. E é difícil não se impressionar com as atuações. Tanto Marlon Brando quanto Rod Steiger trazem para o diálogo uma série de gestos inesperados: pausas curtas entre uma virada de cabeça e outra, um chiclete mascado com o canto da boca, olhares para baixo ou perdidos para fora da janela.

Diante de um conjunto tão pouco previsível, é evidente que não se pode reduzir os rostos definindo-os como imagens sem relevo. O que não falta a esses atores são nervuras faciais, oscilações muitas vezes indescritíveis, resquícios que as palavras parecem deixar nos rostos e que se sobrepõem à medida que o diálogo evolui.

Mas não acredito que Aumont pense o rosto raso como um rosto sem expressão. Essa ideia vem do fato de que mesmo que o rosto clássico seja acometido por rompantes de emoção, cada um desses rompantes é qualificado de forma a não gerar confusão ou dúvida na construção narrativa do filme.

Por mais que ocorra uma complexificação dos gestos, o rosto ainda assim está sob controle. Mesmo que rugoso, mantém-se raso. A vetorização do rosto clássico garante um encadeamento utilitário das expressões faciais, que acaba por contribuir com os demais elementos da linguagem cinematográfica para construir a compreensão do que está na superfície do filme: a trajetória do herói, que pode inclusive envolver crises, dúvidas, mudanças de opinião. Mesmo nesses momentos, preponderam os signos codificados de emoção, de forma que não ocorram grandes questionamentos no espectador sobre o que acomete o personagem.

Rostos rasos, nesse sentido, seriam opostos a rostos profundos, abertos. Rostos em que se desfazem as máscaras e onde imprecisões podem transparecer. Rostos que surgem em meio a uma série de rupturas, críticas, contestações. No cinema, eles andam a esmo pelos cenários arrasados do pós-guerra.

### 3.4 ROSTOS MODERNOS

São muitas as ruínas da Segunda Guerra Mundial. Por todo o canto na Europa há escombros, destroços, resquícios impressos no tecido urbano das cidades atingidas por anos de bombardeios. Mas há também ruínas imateriais, aniquilamentos trazidos pela perda de esperança de quem vivenciou direta ou indiretamente os combates, as invasões, os genocídios. O fim da guerra tornou urgente a busca por restaurar um sistema de crenças e abriu espaço para uma série de discussões sobre a existência humana, com suas errâncias e oscilações.

No cinema, o primeiro eco dessas discussões vem da Itália. O neorealismo buscava evidenciar traços da condição humana através do questionamento da artificialidade cinematográfica. "Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo *visava* um real, sempre ambíguo, a ser decifrado" (DELEUZE, 2005:9). Essa mudança aponta para um entendimento de realidade mais fluido e elíptico, em que as ações são dispersas e os acontecimentos não são necessariamente encadeados de acordo com as demandas da narrativa.

Os primeiros filmes neorealistas apresentam histórias de crise no pós-guerra e discutem resistências construídas cotidianamente. O desespero de Ricci em *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, é um bom exemplo. Ao lado de seu filho, o homem perambula por Roma na tentativa de encontrar sua bicicleta. Sem ela, Ricci perderia seu novo

posto de trabalho e deixaria a família sem sustento. As andanças revelam a cidade ainda abalada pela guerra: homens acumulando-se na tentativa de conseguir qualquer emprego que fosse, mulheres brigando por baldes de água, pilhas de bens deixados para o empenho na tentativa desesperada de lutar contra a fome.

Em resumo, a trajetória de Ricci em *Ladrões de Bicicleta* não é muito distinta das narrativas clássicas: um desejo, um obstáculo, sua superação. O argumento, no entanto, transforma-se a partir da maneira como o filme é realizado. É no domínio das formas que esse novo realismo distingue-se do cinema que o precede e não apenas na crítica social que ele instaura. Essa é exatamente a defesa de André Bazin nos diversos textos que ele dedica aos filmes italianos. Para o crítico, a atualidade é apenas uma matéria-prima, mas há um conjunto de escolhas formais que permite caracterizar o movimento, para além de seu recorte temático (BAZIN, 191: 241).

Esse entendimento pode à primeira vista parecer uma tentativa de isolar a estética da política, mas se trata do exato oposto. O neorealismo não é restrito a seu conteúdo social, mas um movimento que explora novas formas de exposição cinematográfica desse conteúdo. Essas novas formas surgem não como resultado da experimentação por si só (ou da arte pela arte), mas como resposta a problemas que vão além do cinema. Os traumas da guerra convidam a um retorno ao real em busca das brechas por onde os vestígios de humanidade ganham contorno. E para que esse real pudesse ser percebido, sentido e experimentado, alguns procedimentos clássicos precisavam ser questionados.

Uma das primeiras rupturas do neorealismo em busca de uma aproximação do real é com as exigências de captação sonora dos grandes estúdios de Hollywood. Desde o surgimento do cinema falado, não somente os estúdios sonoros foram ampliados, mas também as cidades cenográficas ganharam uma imensa importância, pois eram o único espaço em que se poderia gravar cenas externas sem comprometer o registro do som direto. O neorealismo, ao contrário disso, opta pela dublagem como forma de possibilitar um cinema feito na rua, no corpo a corpo, cinema no qual as ruínas, materiais e imateriais, poderiam vir à tona.

A consequência dessa escolha é o surgimento de novas relações dramático-espaciais, que modificam consideravelmente não apenas a encenação, mas também a decupagem cinematográfica. Se no cinema clássico a opção principal era conjugar a movimentação marcada dos atores com uma decupagem construída invisivelmente a partir de

*raccords*, no neorealismo os corpos vagam livremente pelo quadro e são muitas vezes acompanhados em plano-sequência. A câmera também ganha uma maior mobilidade, já que o cenário não é mais limitado como nas cidades cenográficas, mas pode ser filmado de qualquer perspectiva e sem qualquer limitação de profundidade de campo. O espaço, portanto, deixa de servir apenas como pano de fundo e passa a operar como uma importante camada fenomenológica das imagens.

Esse conjunto de mudanças de encenação e decupagem não tem repercussões apenas na construção espacial, mas também na construção temporal dos filmes. Embora a dupla plano-sequência e profundidade de campo já viesse sendo utilizada desde o início dos anos 1940 no cinema de Hollywood<sup>5</sup>, o neorealismo articula esses dois recursos com a busca pelo real que lhe é característica, o que adiciona a essa utilização não somente o uso de cenários reais, mas também um desejo por aumentar a duração dos planos como forma de se aproximar do tempo que experimentamos cotidianamente.

A dilatação temporal é uma das responsáveis pela quebra do utilitarismo clássico. O aumento da duração dos planos faz com que surjam tempos mortos, instantes em que as ações não estão direcionadas para nenhuma finalidade e em que os corpos revelam gestos confusos, indecisos, desnecessários. Esses gestos prolongam-se no rosto e contribuem para a ruptura do sistema de vetorização do olhar, através de uma suspensão da função conectiva a que o cinema clássico submetia o primeiro plano. O rosto exposto ao tempo, além disso, vai aos poucos perdendo a sua clareza comunicacional.

Ora, essa perda de compreensibilidade do rosto está articulada com o entendimento do cotidiano como um conjunto de acontecimentos conectados de forma elíptica, ambígua, flutuante. Os corpos são também atravessados por essas oscilações, o que acaba por justificar a busca frequente por não atores como forma de minimizar a mediação do intérprete (e em muitos casos também a do personagem, já que o não ator é em geral alguém que experimentou algo próximo ao que é associado a ele no filme).

Atores ou não atores, os corpos neorealistas são claramente distintos dos apresentados pelo cinema clássico. A busca por fotogenia, que se articula com a operação mercadológica do *star system* e do glamour, é substituída por um novo ideal: o da presença.

---

<sup>5</sup> Cidadão Kane (Orson Welles, 1941) é um bom exemplo dessa utilização de planos-sequência e profundidade de campo no cinema americano.

"O que se pede [ao ator] não é que ele interprete, mas que viva. (...) Seu talento é a qualidade de sua substância humana", diz Barjavel em um texto de 1944 (in AUMONT, 1992: 117). A busca é, portanto, por algo que rompa com os signos codificados de emoção do cinema clássico e que faça transparecer sutilmente nos corpos as reverberações de cada experiência.

\* \* \*

Acabo de ler o texto de Bazin sobre *Alemanha Ano Zero* (1948), de Roberto Rossellini. Ali, em pouco mais de três páginas, ele tece alguns comentários sobre o filme a partir de uma comparação entre o rosto infantil no cinema clássico e no neorrealismo. Essa comparação de certa forma faz eco à distinção entre um rosto raso e um rosto profundo. De um lado, a esquematização clássica dos rostos de criança para que reflitam sentimentos e emocionem o espectador por identificação. De outro, o mistério profundo e amedrontador do rosto de Edmund, o garoto perdido pelas ruas de Berlim à procura de uma solução para lidar com a doença do pai.

Lembro-me então da sequência final do filme e decido assisti-la mais uma vez. Lá está Edmund, andando sem rumo em meio aos prédios destruídos de Berlim. Volta e meia seu rosto aparece em primeiro plano, mas não há um lampejo sequer que sirva para entendê-lo. O mistério de que fala Bazin vem dessa ausência de legibilidade. O rosto de Edmund não está vetorizado, ele não conduz, não orienta. Há, pelo contrário, uma abertura, espécie de lacuna de impossível completude.

Esse rosto não se horizontaliza com a narrativa. Não há nele atravessamentos claros, não há recursos sentimentais. Parado contra uma janela, Edmund observa ao longe o caixão de seu pai ser empilhado com diversos outros em um veículo que parece um caminhão fúnebre. Os cortes sucessivos entre o rosto do menino e a vista da rua podem ser lidos como uma dupla de *shot/reaction shot*. O que impressiona é que no primeiro plano do garoto não há quase gesto nenhum, no máximo uma mão que esfrega os olhos ou um leve respirar mais fundo. E de súbito, sem qualquer pausa, sem qualquer dúvida, em um movimento rápido e calculado, o menino pula janela abaixo.



Seu corpo estendido no chão é acudido por uma transeunte. Um movimento sutil de câmera e a imensa cidade se revela na profundidade. Ela, assim como tantas histórias particulares, também está em ruínas. Na comparação proposta por Bazin, a conclusão é de que em *Alemanha Ano Zero* não é o ator que desencadeia a afecção, nem o acontecimento que conduz à emoção, mas sim o que extraímos do que acabamos de assistir. "Nessa *mis-en-scène*, o sentido moral ou dramático nunca está presente na superfície da realidade; todavia, é impossível não sabermos que sentido é esse se tivermos uma consciência" (BAZIN, 1991: 190).

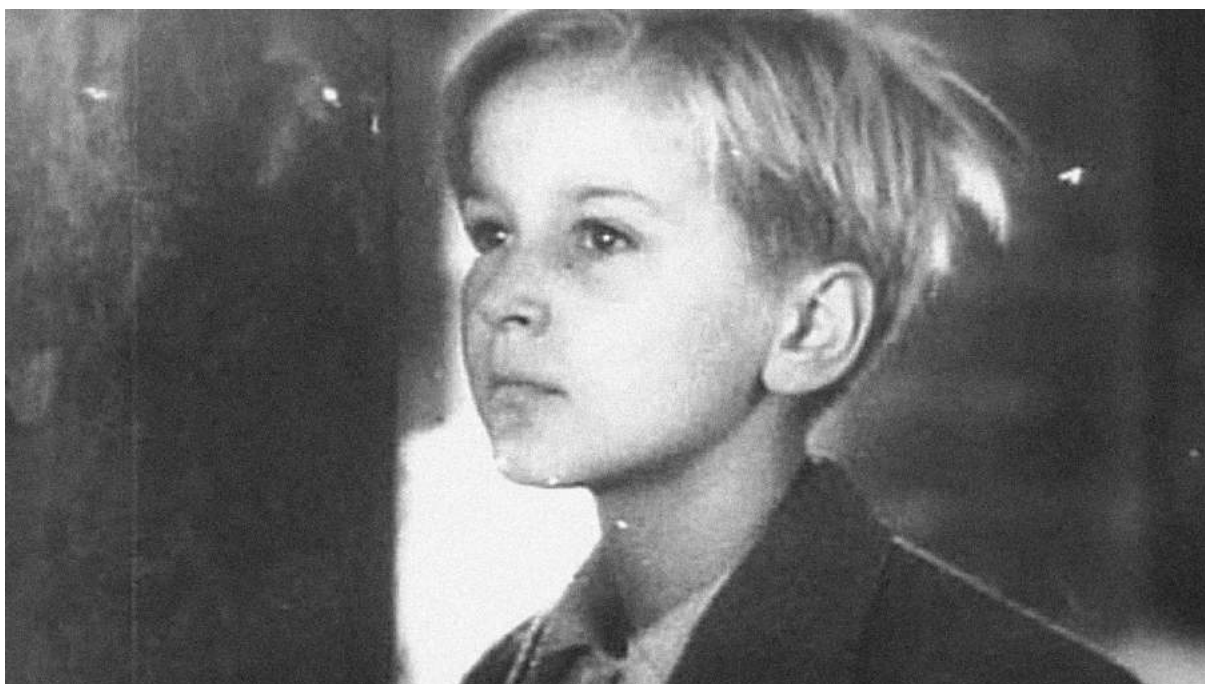


Ilustração 18: *Alemanha Ano Zero* (1948), Roberto Rossellini

Trata-se, portanto, de uma ruptura com a construção de mensagens rasas. Essa mudança reverbera e gera profundidade também nos rostos, que são liberados da função de catalisadores da identificação e da compreensão narrativa e passam a operar como espaços em que se revela como cada personagem experimenta e se comporta frente à realidade. Essa transformação é motivada por uma busca por dar visibilidade a seres humanos não idealizados, alinhada com as inquietações filosóficas e sociológicas do pós-guerra.

É esse mesmo desejo, essa busca pela humanidade, que encoraja os realizadores neorrealistas à tentativa de minimizar a mediação das interpretações e os instiga a trabalhar com não atores. O mesmo ímpeto está na escolha de Bresson por modelos. O importante, ele diz, "não é o que eles mostram, mas o que eles escondem e, sobretudo, aquilo de que não

suspeitam" (BRESSION, 1988:17). Em outras palavras, essa oposição é bastante similar à diferença entre *ser e parecer*, que se alinha à busca pela presença, no lugar da interpretação.

Portanto, os rostos não se transformam apenas em sua aparência, embora esse seja também um aspecto importante da ruptura com os corpos fotogênicos (e em geral bonitos) do cinema clássico. A escolha por modelos (ou por não atores) desencadeia também uma alteração nos estados que se manifestam no rosto. Segundo Bresson, esses estados podem ser percebidos na sutileza dos pequenos movimentos.

Um suspiro, um silêncio, uma palavra, uma frase, um barulho, uma mão, teu modelo todo inteiro, seu rosto, em repouso, em movimento, de perfil, de frente, uma vista imensa, um espaço restrito (BRESSION, 1988:11).

O cinema moderno inventa assim uma outra face humana. Um rosto profundo, aberto. Rosto nutrido pelo desejo de expor sentimentos, idealmente desprogramado e imediato. Rosto que não serve de âncora para a palavra e em que o olhar pode se perder, ou mesmo encontrar, à sua frente, a câmera que o captura.

Um rosto ora vagante, ora entranhado, ora intensamente acometido por rompantes de tédio, angústia, náusea. Um rosto como de Nana em *Viver a Vida* (Jean-Luc Godard, 1962): provocativo, perturbado, inquieto.

É impossível esquecer a cena em que Nana, a personagem de Anna Karina, assiste no cinema *A Paixão de Joana D'Arc* (Dreyer, 1928) com lágrimas nos olhos. Na tela, Jeanne Falconnetti também chora e um corte une o rosto das duas mulheres, filmados em momentos tão diversos. As lágrimas de uma afetam a outra, assim como um cinema surge dos ecos dos cinemas anteriores. Mas há uma sutil diferença entre esses rostos, uma mudança no registro das presenças que faz com que a expressão de Joana D'Arc pareça mais dramática do que a de Nana. Os cortes de Dreyer, que conectam os rostos dos inquisidores ao rosto da jovem mulher à beira da morte, opõem-se à duração sem cortes do plano do rosto de Nana. Isso faz com que em *A Paixão de Joana D'Arc* tenhamos um rosto-"entidade" (BALÁZS, 2010) ou um rosto-síntese, ou seja, um rosto tomado por um afeto que está presente na cena e que atravessa todos os personagens. Já em *Viver a Vida* surge um rosto-experiência, isto é, um rosto mais individualizado, em que os movimentos internos de cada personagem se evidenciam, criando uma informação complementar ao clima ou à tensão de cada cena.

Se retomarmos a definição de retrato e o pensarmos como uma mimese em que a singularização é construída a partir de algo que transparece e que evidencia as *atividades da*



Ilustração 19: *Viver a Vida* (1962), Jean-Luc Godard

*alma* do retratado, talvez possamos pensar o rosto de Nana (e por extensão o rosto moderno) como uma espécie de rosto-retrato.

O retrato, como já discutimos, é uma resposta à morte. Em sua essência há uma busca por salvaguardar algo que é próprio de cada indivíduo, um modo de se colocar no mundo e de vivenciá-lo que deve transparecer na pose, no olhar, no rosto como um todo.

Ora, esse me parece também um problema do cinema moderno. As discussões existenciais do pós-guerra colocam o homem em uma posição de destaque que convida a uma exploração das contradições e tormentos de cada personagem. O rosto passa então a ser um espaço em que se torna visível o que existe de invisível em cada um. Lugar da expressividade e da verossimilhança, esses rostos não respondem diretamente às demandas narrativas, mas estão afetados por um conjunto de sentimentos que é próprio de cada personagem. Não é a toa que muitos filmes do cinema moderno ocupam-se justamente em discutir os distintos modos de experiência da realidade, como é o caso de *Deserto Vermelho* (Michelangelo Antonioni, 1964) ou *Uma Mulher sob Influência* (John Cassavettes, 1974), em que alguns personagens notadamente destoam da percepção compartilhada pela maioria.

Em *Viver a Vida*, há um fragmento que pode ser lido como um comentário de Godard sobre a relação entre rosto e retrato. Na cena, Nana está em seu quarto com um rapaz.

Ela fuma um cigarro perto da janela, ele lê as obras completas de Edgar Allan Poe. Ela não diz nada, mas uma legenda aparece sobre a imagem, perguntando o que eles poderiam fazer naquele dia. Ele para de ler, olha para Nana, e a resposta vem em uma nova legenda: eu não sei, vamos a Luxemburgo fazer nada? E assim um breve diálogo sobre coisas banais é travado, sem que nenhuma palavra seja emitida oralmente.

Um *fade out* e começamos a escutar a voz do rapaz. Ele aparece novamente segurando o livro de Poe e lê um fragmento do *Retrato Oval*. À medida que o conto avança — e escutamos sobre a relação do pintor com o quadro que faz de sua esposa —, a imagem do rapaz é intercalada com planos do rosto de Nana olhando diretamente para a câmera.

A ausência de relação entre a palavra e a sincronização labial presente no início da cena, seguida dos olhares de Nana para a câmera apresentam uma ruptura bastante clara com o rosto clássico. Se lá podíamos pensar em uma boca que fala e em um olhar que olha, aqui talvez o melhor seja pensar que os sentidos estão desconfigurados e que não servem para a manutenção da transparência, mas pelo contrário: ajudam a evidenciar a opacidade, retirando o espectador do ilusionismo cinematográfico.

A quebra da quarta parede é um fator importante para essa busca por uma tomada de consciência do espectador, que permeia as discussões da crítica francesa dos anos 1960 e que evidentemente repercute em muitos filmes da *Nouvelle Vague*. Em *Viver a Vida*, não somente há constantes desvios de olhar para a câmera, mas aparecem também cenas de diálogo em que os personagens são filmados de costas. Em ambos os casos, o posicionamento de câmera serve como um fator de distanciamento do espectador de uma recepção entendida na época como passiva e alienante.

Mas as consequências da desconfiguração dos sentidos no rosto vão além do anti-ilusionismo. O olhar silencioso e direcionado para a câmera está de certa forma em uma suspensão narrativa, em que passa a ser possível perceber movimentos discretos, gestos mínimos que singularizam cada indivíduo.

E é por isso que parece tão curioso que Godard tenha escolhido associar a esse rosto a leitura do *Retrato Oval*, texto em que Allan Poe discute a morbidez presente na verossimilhança do retrato com o retratado. No conto, o pintor, uma vez satisfeito com o resultado impecável de sua representação, percebe que a vida ali colocada havia desencadeado a morte daquela que lhe motivara o gesto.

Então, a pincelada foi dada e o tom aplicado, e, por um momento, o pintor se deteve extasiado diante da obra em que trabalhara. Porém, em seguida, enquanto ainda a contemplava, ficou trêmulo, muito pálido e espantado, exclamando em voz alta: 'Isto é de fato a própria Vida!' Voltou-se repentinamente para olhar a amada: – Estava morta! (POE, 2005:118)

Ironicamente, na cena seguinte, Nana é rapidamente envolvida em um conflito entre seu cafetão e um grupo de mafiosos e na troca de tiros acaba morta. Ela também, assim como a musa do pintor de Poe, morre após ter sido capturada em sua essência.

Embora instigante para nossas discussões, a cena carrega também o risco de desencadear uma confusão bastante comum quando se restringe as relações possíveis entre retrato e audiovisual a critérios formais. Em outras palavras, as características que possibilitam que se pense em um rosto-retrato não devem ser limitadas aos casos em que há um rosto silencioso direcionando seu olhar para dentro da objetiva, como ocorre aqui e também nos *Screen Tests* (1964-1966) de Andy Warhol, ou no *Cinématon* (1978-2006), de Gérard Courant, por exemplo. Essa é apenas uma, entre muitas possíveis maneiras de se representar um rosto a partir de uma busca próxima à do retrato.

Talvez o mais pertinente seja pensar o retrato audiovisual em um sentido mais amplo, menos restrito à forma e mais ligado à função do rosto na estrutura cinematográfica. Concordo com a definição de Aumont, que acredita que o retrato audiovisual ocorra "nas ocasiões fílmicas em que se apresente uma expressividade, mas individualizada e visando a veracidade" (AUMONT, 1992:130). Se partirmos dessa definição e somarmos suas três premissas (expressividade, individualidade e veracidade), facilmente poderemos concluir que grande parte dos rostos do cinema moderno é composta de rostos-retratos.

A expressividade advém da intenção de trazer à tona o que acomete cada personagem, o desejo de revelar modos de experiência. Essa expressividade é individualizada através da construção das presenças de cada corpo exposto em cena. A veracidade, por sua vez, surge como consequência do retorno ao real e do interesse documental do cinema moderno e repercute na busca pelos corpos imperfeitos dos não atores e modelos; além da ruptura com os mecanismos de glamour dos atores (ausência de maquiagem, utilização de figurinos cotidianos etc.).

\* \* \*

O rosto-retrato do cinema moderno compõe-se de transbordamentos. É um rosto de nuances, de velocidades. Rosto-tempo, que por vezes sintetiza passado, presente e futuro numa expressão de angústia ou de cansaço. Angústia que pode ser por uma vida que não que já não se quer há muito tempo (passado), mas da qual não se encontra escapatória (futuro). Cansaço que leva algumas pessoas a buscar alternativas, a tentar fugir ou a se conformar com pequenos rompantes de felicidade, como em *Faces* (1968), de John Cassavetes.

Este cineasta, aliás, é mais um propositor que pode ser pensado em diálogo com a busca pela verossimilhança do cinema moderno. Suas propostas são, no entanto, muito distintas das de Bresson ou de Rossellini. Há uma clara intenção no cinema de Cassavetes em captar algo de orgânico e de genuíno nos corpos, que surge prioritariamente a partir de improvisações.

Quando analisa *Faces*, Deleuze fala em um cinema de revelação, em que os personagens vão sendo construídos menos por suas ações ou discursos e mais por algo que transparece em seus gestos ou pela forma como falam.

As personagens constituem-se gesto a gesto e palavra por palavra, à medida que o filme avança, elas fabricam a si próprias, com a filmagem agindo sobre elas como um revelador, cada progresso do filme permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento, a própria duração delas coincidindo exatamente com a do filme. (in: DELEUZE, 2005:231)

Em *Faces*, muitas vezes importa menos *o que* e mais *como* algo é dito, com que intenção determinada troca ocorre. O convite não é para compreender os diálogos, mas para crer, conectar-se com o que é dito nas entrelinhas, com o que deriva dos silêncios. Michel Chion compara as maneiras de utilização da fala e opõe à expressão dramática e psicológica do cinema clássico o que chama de *emanação*. Trata-se de uma fala hesitante, muitas vezes confusa, que em geral não colabora com o progresso da narrativa, mas surge quase que espontaneamente, como se fosse uma espécie de secreção, algo que flui naturalmente dos personagens.

A fala torna-se uma emanação dos personagens, um aspecto deles mesmos, como seus rostos são — significativos, mas não essenciais para a *mis-en-scène* e para a ação (CHION, 1994:177).

A busca pela emanação talvez seja tão idealizada quanto o esforço por revelar as presenças dos corpos em cena. O que substancia essa busca é o desejo de dar visibilidade a uma poesia que surge a partir das imperfeições e das angústias humanas.

Esse desejo certamente repercute na maneira como Cassavetes lida com os corpos que expõe, tanto em relação ao trabalho com os atores, quanto em relação à construção formal do filme. A aposta na improvisação demanda uma decupagem que possa se adaptar às proposições mutáveis, cambiantes e imprevisíveis que surgem durante o processo de realização.

O primeiro plano, nesse sentido, não parece ser o enquadramento mais indicado. Seu espaço é restrito e fechado, ele demanda o uso de lentes teleobjetivas cuja distância focal tende a ser curta ou (e talvez isso seja ainda mais complicado do que a perda de foco) requer uma grande aproximação da câmera em relação aos atores. De toda a forma, Cassavetes não apenas opta por utilizar *close-ups*, mas o faz com grande frequência e em praticamente todas as cenas de *Faces*.

Essa escolha pouco prática evidentemente não é injustificada. A revelação de que fala Deleuze é construída no cinema de Cassavetes através de um conjunto de gestos e emanções que têm no rosto um espaço privilegiado. É ali, entre lágrimas, caretas e crises de riso que talvez por mistério, como diria Bazin, transparecem os traços de humanidade que interessam não somente a Cassavetes, mas ao cinema moderno como um todo.

E aqui acredito que cabe mais pensar em mistério do que em segredo. Os rostos modernos não são esfinges, eles não convidam a um desvendamento. Não há enigmas, mas



Ilustração 20: *Faces* (1968), John Cassavetes

sim abismos. Aberturas verticais, "buracos negros de subjetivação" (DELEUZE e GUATARI, 2008:32). O interno se faz externo no rosto, ganha contornos, vibra desordenadamente. Mas não há como (e talvez nem porque) compreender esses movimentos. As contradições, as dúvidas, os impasses não se evidenciam com clareza e não adianta tentar ordenar; alguns tipos de caos nunca se transformam em cosmos.



#### 4 ROSTO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

O telefone tocou uma, duas, três vezes. O telefone cansou de tocar, até que enfim consegui me desvencilhar do que me impedia de atendê-lo. Abri a janela, olhei para o jardim descuidado que ladeava o apartamento térreo e devo ter acendido um cigarro. Não sei ao certo, a memória tende a florear as histórias.

O fato é que liguei de volta. Do outro lado da linha, Ricardo Alves Jr<sup>6</sup>, amigo e parceiro de longa data, estava ansioso para compartilhar um achado. A noite começava e somente então ele saía do IAPI, feliz por ter se deparado com uma imagem insólita.

O IAPI é um dos mais antigos conjuntos habitacionais de Belo Horizonte. Sua sigla faz referência ao Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários. Construído no final dos anos 1930, na gestão de Juscelino Kubitschek como prefeito, ele foi idealizado a partir de uma proposta arquitetônica alinhada com os ideais modernistas que então começavam a se anunciar no Brasil. Hoje, o conjunto quadrangular de nove prédios ocupa a paisagem do centro de Belo Horizonte com suas linhas retas e paredes acinzentadas.

Estávamos há alguns meses discutindo como filmar o IAPI. O espaço permeava o imaginário de Ricardo desde *Material Bruto* (2007), trabalho realizado a partir de performances de usuários de um centro de convivência. Três anos depois, o IAPI seguia a intrigá-lo. Eu, como "roteirista" do projeto, tentava problematizar possíveis formas de aproximação. Utilizo as aspas porque no fundo não queríamos um roteiro, mas discutir conceitualmente o filme, tentar decantar de que forma poderíamos construir um discurso que nos interessasse estética e politicamente.

Naquela noite, a urgência do telefonema se devia a uma visão que beirava o banal, mas que de certa forma redirecionou as discussões que tivemos ao longo de todo o restante do processo. O Ricardo havia visitado uma amiga e depois perambulado sozinho pelo conjunto habitacional por algum tempo, tirando fotografias, observando o movimento quase coreográfico das pessoas que atravessavam as pontes suspensas entre um prédio e outro. Cansado, ele sentou em um banco para tomar um tempo antes de ir embora. Imagino que ele

---

<sup>6</sup> Ricardo Alves Jr. é um realizador mineiro. Entre seus filmes estão *Material Bruto* (2007), *Convite para Jantar com o Camarada Stalin* (2007), *Permanências* (2011) e *Tremor* (2013).

tenha aberto um bloco de anotações e escrito ideias soltas sobre um filme que poderia ter sido feito. O que sei é que em algum momento ele olhou para o chão. E ali, com uma violência silenciosa, as raízes de uma árvore rompiam o cimento armado.

A vida não se molda aos planejamentos, não cabe e não se submete a um espaço previamente determinado. A vida resiste, transborda, irrompe. E a luta da árvore com o chão ao mesmo tempo em que remonta a esse gesto, sintetiza-o em temporalidades que estão na superfície da imagem. As raízes são ao mesmo tempo memória, força e potência de novas rupturas. Passado, presente e futuro não expressos através de um comportamento ou de uma emoção humana, mas texturas de mundo.

É engraçado pensar nesse telefonema, tentar resgatar anos depois a felicidade meio inocente que sentimos ali, no início do processo que resultou não somente na realização do média-metragem *Permanências* (2011), mas também em uma série de questões que ecoam até hoje, inclusive nesta pesquisa. Naquele início de noite, com o corpo meio para fora da janela em busca de um sinal melhor no celular, lembro-me de ouvir o relato e de súbito olhar em volta: mesmo o jardim descuidado com que eu me deparava diariamente entre um cigarro e outro já convidava a novas percepções.

#### 4.1 (IM)PERMANÊNCIAS

Nos meses que vieram após o telefonema, discutimos com frequência os espaços decadentes que estavam tanto no meu trabalho anterior, *Valparaíso* (2009), quanto no do Ricardo, *Convite para Jantar com o Camarada Stalin* (2007). O que nos encantava era a temporalidade das ruínas, algo que de certa forma poderia ser comparado à imagem daquela árvore. Isso porque nos resquícios do abandono estão impressos e atualizados o passado de inércias e a latência das degradações futuras.

O caso do IAPI, no entanto, tinha uma peculiaridade. O lodo e o descascado das paredes revelavam não somente camadas sobrepostas de tempo, mas também uma certa frustração do projeto modernista, que idealizava uma apropriação relacional do homem com o espaço e não um descaso, um descompromisso. Estávamos diante de um espaço que, de certa forma, resumia, em sua superfície, questões caras ao fim das utopias. Mas nosso interesse era pelo que resistia, pelo que pulsava, pela vida que atravessava os corredores e nos encarava

com curiosidade a cada nova visita. Como abordar essas pessoas? Como se aproximar delas? Como filmar esses rostos?

Na época, nós não conseguíamos entender muito bem porque os primeiros planos nos encantavam. Buscávamos rostos intuitivamente. Rostos comuns, passageiros. Rostos que em alguns momentos não percebiam a câmera e que em outros fabulavam e se transformavam diante dos nossos olhos. *Auto-mis-en-scène!*, dizíamos, ao revermos as imagens. E isso vinha de um jeito tão próximo, tão nosso, que Comolli foi quase virando mais um dos interlocutores do projeto (COMOLLI, 2008).

Mas havia algo em particular que atravessava os rostos fotografados ou filmados no IAPI. Uma espécie de desesperança, um desconforto que não estava nos rostos de *Valparaíso* (2009) e nem nas outras imagens que fazíamos ao longo das interrupções que permearam o processo de pesquisa do filme.

Estávamos em Brasília no dia em que conseguimos verbalizar mutuamente essa sensação. Ela havia nos afetado de formas distintas, mas nem para mim e nem para ele isso estava muito claro até então. Não sei se a arquitetura modernista da capital nos ajudou a ter essa conversa. Lembro que caminhávamos no sol quente e seco do meio-dia e falávamos sobre algo discreto que se revelava nos rostos e que também estava nos espaços, nas paisagens distópicas do IAPI. Algo que não aprofundava psicologicamente cada uma daquelas pessoas, mas que ainda assim parecia atravessá-las. Um afeto, eu diria hoje, mas na época a gente não pensou nessa palavra.

O que pensamos foi no rosto como uma superfície, uma textura de mundo em que as expressões não pudessem ser associadas a uma emoção ou a um sentimento específico, mas a um conjunto constantemente atualizado de mediações. Na verdade, nos interessava menos o que motivava as transformações do rosto e mais as transformações do rosto em si. Buscávamos menos um rosto-retrato e mais um rosto-paisagem, mas isso também só conseguimos perceber depois.

\* \* \*

Estávamos em Fortaleza quando assistimos juntos ao primeiro corte do filme. Lembro-me de ter ficado em silêncio por algum tempo após os créditos finais e de depois ter ido para o lado de fora da casa, em busca de um pouco de vento. Havia algo de muito denso

ali. Algo com que tínhamos dificuldade de nos relacionar, mas que ainda assim parecia importante.

A desesperança que sentíamos ao longo do processo de pesquisa revelava-se na duração de cada plano, em pequenas transformações que seriam imperceptíveis não fosse a dilatação dos tempos. Era preciso insistir em cada quadro o suficiente para que algumas sutilezas pudessem ganhar destaque: uma folha que cai, um olhar que se esgota, o desejo de dizer algo que surge depois de uma longa pausa.

O que sentíamos ao ver esses planos é que não estávamos diante de esperas e nem do que poderia surgir se, em uma brincadeira semântica, incluíssemos um prefixo que negasse o esperar e nos levasse a seu falso oposto: o desesperar. Mais de uma vez pensamos em *Convite para Jantar com o Camarada Stalin* (2007). Ali, o fim das utopias era discutido em um tom que oscilava entre o cômico e o trágico, e a espera era levada ao absurdo, como em *Esperando Godot* (BECKETT:2005).

Mas o que víamos não eram esperas, pois os planos realizados no IAPI não pareciam conter uma perspectiva de mudança. As esperas, pensávamos, tendem a um desfecho, a um fim, ainda que essa tendência seja absurda. Há esperança na espera, não é a toa que as duas palavras surgem de um radical comum.

Aqueles planos, no entanto, não continham expectativas, como se o futuro fosse uma continuidade previsível que, em última instância, levaria aqueles rostos à morte e aqueles espaços ao desaparecimento. Talvez por isso o final do filme nos demandasse minutos de silêncio. Eles eram uma espécie de luto antecipado.

Alguns dias se passaram sem que eu pudesse esquecer a sensação grave que a projeção do primeiro corte havia gerado. Esse estado desencadeava uma sensação de desordem e parecia demandar que eu encontrasse formas de me relacionar com aquelas imagens. Além de tudo, elas estavam então agrupadas ainda sem um título definitivo, o que tornava o discurso mais aberto (e potencializava a minha confusão interna). Foi por acaso que em um desses dias abri um livro de poemas de Brecht e encontrei esse fragmento:

Se fôssemos infinitos,  
tudo mudaria  
Como somos finitos,  
muito permanece (BRECHT:1982)

Lembro-me de abrir às pressas o computador e, talvez com a mesma urgência que o Ricardo sentiu ao ver a briga da árvore com o concreto, escrever esses versos no corpo de um e-mail, cujo título era *Permanências*.

Nas respostas, conversamos sobre essa palavra. Permanecer, ao contrário de esperar, não nos parecia envolver esperanças. A permanência é de certa forma uma inércia, uma estagnação. E esse estado letárgico ao mesmo tempo nos intrigava e assustava.

Havia, pensávamos, uma espécie de contradição entre o que nos movia e o que havíamos encontrado. O gesto de manter a câmera em um enquadramento fixo, e portanto de não acompanhar a ação, mas pelo contrário optar pela manutenção estanque do recorte inicial, surgia da crença de que os movimentos internos de um quadro imóvel convidavam a uma percepção contemplativa do mundo. Contemplar, então, nos remetia menos à história da arte e mais a leituras do zen-budismo, que associávamos com frequência às composições aleatórias de John Cage. Buscávamos o que poderia surgir de inesperado e acidental, uma chispa às vezes quase insignificante, mas que frente ao somatório do alargamento temporal e da restrição espacial nos parecia revelar potências de constante transformação tanto nas pessoas, quanto nos espaços. Em outras palavras, optávamos por permanecer (fixos no quadro) em busca do que é impermanente. E justo nesse impermanente, o que parecia se evidenciar (tanto nos rostos, quanto nas paisagens) eram permanências.

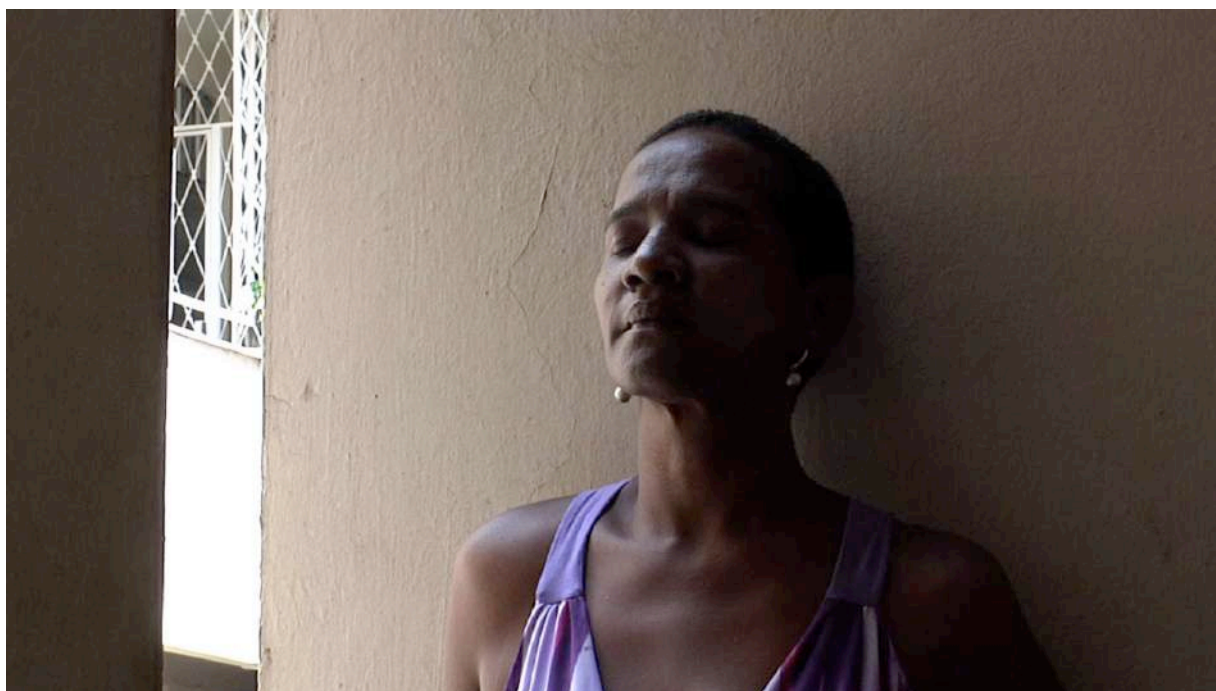


Ilustração 21: *Permanências* (2011), Ricardo Alves Júnior

Esse círculo provavelmente nunca se feche, porque também nas permanências há aspectos impermanentes. De toda a forma, o que interessa aqui não é essa *mise en abyme* conceitual, mas sim o que surge dela: as questões que estavam já latentes em *Permanências* e que podem indicar pistas para uma discussão sobre o rosto no cinema contemporâneo.

As angústias desse processo encontram eco em diversos trabalhos cinematográficos realizados nos últimos anos. Isso porque há intersecções, buscas comuns que se instauram a partir de contaminações entre os filmes. O cinema contemporâneo é em última instância um cinema *de* contemporâneos, realizadores que lidam com transformações estéticas e políticas similares, o que faz com que suas questões muitas vezes se sobreponham. As abordagens de *Permanências* são nesse sentido próximas a tendências já apontadas por distintos teóricos como próprias de um determinado conjunto de filmes atuais que não se alinha ao cinema hegemônico. Esse conjunto, aqui entendido como cinema contemporâneo, abarca uma série de narrativas desenvolvidas como "fluxo" (BOUQUET, 2002), em que figuram "homens comuns" (LOPES, 2011) e em que a experiência do tempo é construída de forma "atmosférica" (GIL, 2005).

Uma das estratégias de *Permanências* para potencializar essas tendências é, como já dito, a escolha por enquadramentos fixos, em que o movimento interno do plano por vezes transborda os limites, mas permanece ativo no fora de campo. Nos rostos, essa rigidez não somente traz à tona nuances de expressão, mas também desencadeia uma espécie de clausura, que então parecia coerente com a sensação que o conjunto habitacional nos gerava. Há, portanto, o estabelecimento de um jogo importante entre enquadramento e corpo, que talvez possa servir como uma primeira pista para se pensar o rosto no cinema dos dias de hoje.

## 4.2 CORPO E ENQUADRAMENTO

Toda vez que uma câmera se depara com o mundo é preciso que quem a opera se pergunte sobre onde (e como) se posicionar. Desde o início do cinema, o enquadramento impõe problemas, traz consigo questões que se relacionam em parte com a *mise en scène* e em parte com a construção narrativa do filme. No atrito entre ambas, estão os corpos e o espaço-tempo.

O que muda ao longo da história do cinema é a forma como os distintos realizadores lidam com essas questões. Por vezes, a resposta pode ser tão rápida e automática

que a dúvida sobre o posicionamento da câmera nem chega a ser discutida. Aqui poderíamos pensar em diversos exemplos, desde os planos gerais (e teatralizados) do primeiro cinema, até a decupagem do cinema clássico, em que a câmera é colocada no local de onde melhor se possa ver as ações mais relevantes para cada momento da cena. Como os pontos de interesse vão se transformando, a decupagem clássica sucede enquadramentos de forma a "extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível" (XAVIER, 2008: 32).

É por influência do cinema clássico que denominamos os planos em relação ao recorte do corpo. Um plano é geral quando exhibe um corpo inteiro; americano quando o corte é acima do joelho; médio quando vemos o personagem a partir da metade de seu peito e assim sucessivamente. Esses nomes faziam sentido quando as cenas eram filmadas com uma sequência de cortes e a movimentação dos personagens encadeada por *raccords*. Podia-se então facilmente classificar um *close-up* como sendo o enquadramento em que figura um rosto, já que ao longo de toda a sua duração, que, aliás, tendia a ser bastante curta, esse plano mantinha-se restrito a esse mesmo recorte. Mas como classificar um plano em que o personagem surge na perspectiva e caminha até muito próximo da câmera? Que nome dar a um plano ocupado por muitos corpos, uns mais a frente e outros mais atrás e que, além de tudo, movimentam-se incessantemente?

É claro que essa não é uma questão nova. O plano-sequência era utilizado já no cinema clássico americano dos anos 1940, antes mesmo do neorealismo. De toda a forma, a relação entre corpo e enquadramento que substancia essa nomenclatura permanecia ainda ali operante. Isso porque o cinema clássico associa a construção narrativa à decupagem, fazendo com que o rosto seja um espaço privilegiado de identificação com o personagem. É no primeiro plano que se chora, por exemplo, nunca na distância isolada de um plano geral. E mesmo quando se decupa em plano-sequência a movimentação dos personagens no cinema clássico remonta a essa lógica, fazendo com que ocorram aproximações e distanciamentos, de acordo com as demandas narrativas de cada cena.

Ao longo do cinema moderno, a posição privilegiada de visão passa a ser questionada como forma de evidenciar o ilusionismo clássico e suscitar a tomada de consciência do espectador. Surgem então enquadramentos improváveis, posicionamentos de câmera que ora rompem com a frontalidade, ora questionam a harmonia do quadro, ora geram um curto-circuito na latência de identificação do primeiro plano, utilizando-a propositalmente

às avessas. Essa talvez seja a primeira vez na história do cinema que a pergunta sobre como enquadrar o mundo ganha uma resposta claramente política.

O cinema contemporâneo de certa forma herda essa consciência sobre o papel do enquadramento, mas a canaliza menos como um recurso de questionamento de linguagem e mais como uma forma de destacar as mediações entre corpo e espaço-tempo cotidiano. De toda a forma, aqui também não se discute apenas o posicionamento da câmera, mas se entende esse gesto como uma tomada de posição. Nesse sentido, importa menos como o recorte se relaciona com os mecanismos de identificação e mais como ele fomenta as questões discutidas em cada filme.

Em 2002, Jean-Marc Lalanne publicou um artigo na revista *Cahiers du Cinéma* discutindo justamente essa questão. O artigo se propunha a atualizar a antiga e recorrente pergunta "o que é a *mise en scène*?" e substituí-la por uma nova indagação: "o que é o plano?", a qual, aliás, lhe serve de título (LALANNE, 2002).

Perguntar-se sobre o plano já não se restringe às decisões do que ou de como enquadrar. No cinema contemporâneo, o enquadramento é antes de tudo uma possibilidade, uma janela a ser invadida por algo que muitas vezes não se prevê, mas se espera. Um resquício de vida, que pode estar tanto em um primeiríssimo plano, quanto em uma paisagem inabitada. E posicionar a câmera é de certa forma aguardar esse possível, recortar acidentalmente uma corrente irrefreável de acontecimentos.

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se desmontam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. [...] A montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis. (LALANNE, 2002)<sup>7</sup>

Para Lalanne, essa nova *mise en scène* seria elaborada a partir de *tableaux*, planos híbridos em que a lógica do enquadramento cinematográfico desfaz-se na placidez do quadro pictórico. Frente a esses enquadramentos, Jacques Aumont conclui que estamos diante do fim da *mise en scène*. Ele toma *O Intruso* (2004), de Claire Denis, como exemplo do que entende como uma aleatoriedade semântica do cinema contemporâneo. As brechas do filme permeiam a sua estrutura de montagem (com constantes elipses) e também invadem os quadros. Há

---

<sup>7</sup> A tradução do trecho do artigo é de Ruy Gardnier.



rostos pouco conectados, há paisagens perdidas, há imagens que surgem apenas para criar estados.

Em *O Intruso*, Claire Denis conta uma história acerca da qual é impossível saber que partes são “reais” e que partes são sonhadas ou fantásticas; o filme multiplica as elipses, nunca assinaladas como tais e de duração variável, tornando difícil e aleatória a compreensão da história (muitos pormenores não são esclarecidos); enfim, não há *mise en scène* no sentido de disposição do plano como quadro: os planos são quase sempre pormenores — principalmente os rostos em primeiro plano, o que acaba por impedir, quase permanentemente, que se restabeleçam mentalmente as relações espaço-temporais entre personagens e entre planos. (AUMONT, 2008: 179).

Acredito ser um exagero decretar, como Aumont propõe, o fim da *mise en scène*, afinal uma encenação “pós-dramática” (LEHMAN, 2007) não deixa de ser uma encenação. O que talvez tenha que ser levado em conta é menos a narrativa ou a lógica da representação e mais algo que transborda dos corpos e dos espaços. Estamos diante de “uma estética que coloca em cena a fluidez, a multiplicidade de estados possíveis, aquilo que se intensifica como atmosfera” (SILVA, 2008), ou seja, diante de formas específicas de experimentar o mundo que se revelam nas imagens.

No cinema contemporâneo, os rostos não revelam com clareza o que os acomete. A forma como os fluxos vão ganhando e perdendo contorno parece ser mais importante do que as causas psicológicas que fazem com que os personagens demonstrem suas emoções. Em

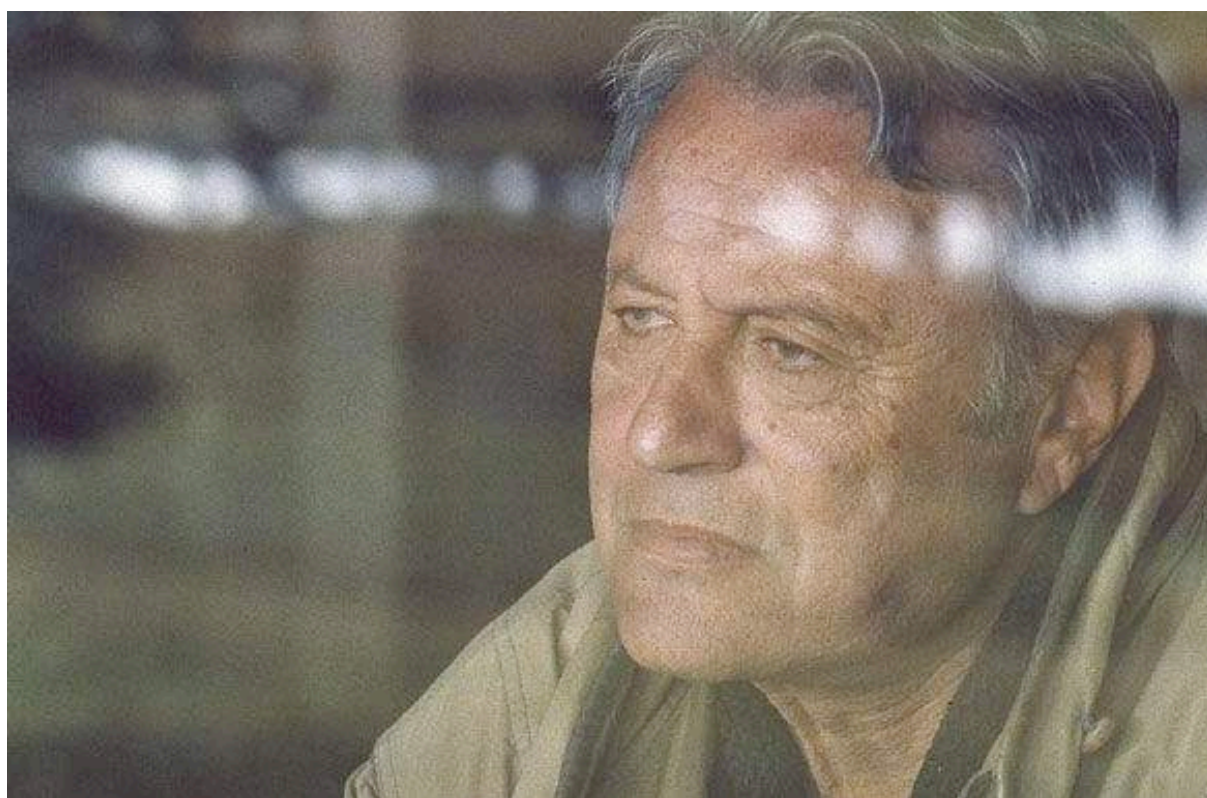


Ilustração 22: *O Intruso* (2004), Claire Denis

outras palavras, a atenção está nos movimentos do rosto em si, na sequência de transformações que não conduz a um entendimento unívoco, mas que, pelo contrário, abre espaço para múltiplas relações com do filme.

Talvez por isso seja tão recorrente a escolha por realizar cenas em bloco, planos-sequência em que os personagens se deslocam em frente à câmera e muitas vezes alteram suas relações de proximidade. Esses planos, é claro, já não são mais motivados pela montagem proibida (BAZIN, 1991), ou seja, não surgem de uma busca pelo realismo da continuidade perceptiva. É antes a sua duração que interessa ao cinema contemporâneo. A busca por uma construção temporal que rompa com o encadeamento linear e cronológico das ações e o substitua por uma apreensão do tempo como experiência (tanto dos corpos na tela, quanto do espectador). O atrito entre o recorte do corpo no espaço e a duração faz com que os quadros sejam instâncias de um agenciamento, que opera por coligação de forças e irradiação de sensações (CARVALHO, 2007:70).

\* \* \*

A última sequência de *Cópia Fiel*, de Abbas Kiarostami (2010), é um bom exemplo. Trata-se de um plano único, um *close-up* em que vemos William Schimell encarando-se em um espelho. No filme, ele é um escritor inglês que está na Itália para lançar um livro em que questiona o valor da obra de arte original em relação a uma cópia com que o público estabeleça uma relação similar.

Uma escultura pode ser tomada por séculos como sendo uma obra-prima até que se descubra tratar-se de uma réplica. A potência de suscitar discussões, de afetar ou mesmo de emocionar não deveria ser perdida em razão dessa descoberta. É inegável, no entanto, que existe um fetiche em torno da obra de arte original (BENJAMIN, 1993).

Essa discussão desdobra-se no filme ao longo de uma série de conversas entre o escritor e uma galerista francesa (Juliette Binoche). As andanças do casal pela comuna de Lucignano são muito próximas da abordagem de Roberto Rossellini ao drama pequeno-burguês de um casal europeu em *Viagem à Itália* (1954). A relação entre cópia e original estabelece-se assim não somente como parte dos diálogos do filme, mas também na forma como Kiarostami trabalha com suas referências.

A mesma impossibilidade de se saber o que é real e o que é imaginário apontada por Aumont em *O Intruso*, de Claire Denis, está presente também em *Cópia Fiel*. A discussão sobre a originalidade de certa forma remonta a um questionamento filosófico acerca do que pode ser tomado como verdadeiro ou como falso. E as nuances do tema se desdobram na forma oscilante como os dois personagens lidam um com o outro. Não há como saber se estamos diante de um encontro ou de um reencontro, se os dois acabaram de se conhecer ou se mantêm um relacionamento de longa data. O jogo instaurado pelo casal faz com que o real e o imaginário se misturem a ponto de não ser mais possível separá-los.

Nesse sentido, o *close-up* final é bastante intrigante. Na cena que o antecede, o escritor e a galerista sobem até um quarto que fica último andar de um hotel, onde ela diz que eles passaram juntos a lua-de-mel. Ela pede para que o escritor olhe para a esquerda da janela e pergunta se ele não se lembra daquela vista. Ele responde que não. Ela então abre uma outra janela e pergunta se olhando dali ele não também não se lembraria de nada. Mais uma negativa, e então ela se deita na cama, dizendo que não esquecera de detalhe nenhum, que tudo ainda estava vivo em sua memória, mas quando ele pede para que ela descreva o que se lembra a resposta é vaga e emendada com um pedido para que ele não vá embora, para que eles tentem enfim viver juntos. Ele reafirma a necessidade de partir e depois caminha até o banheiro, onde enfim começa o plano final.

O rosto do escritor em frente ao espelho. Atrás dele, uma janela onde se anunciam pedaços das antigas construções de Lucignano. Ele abre a torneira. Um sino começa a tocar e ele suavemente vira o rosto. Os olhos parecem se fechar, como se algo o tivesse afetado. Algo que poderia ser uma lembrança, ou uma mudança de perspectiva. Mas aqui importa menos o significado ou a interpretação do atravessamento e mais o atravessamento em si, o rosto em processo de transformação.

O homem então se encara, e seu olhar por vezes parece escapar para dentro da câmera, como se ao se observar fosse a um outro que ele visse. E depois de se (ou nos) encarar por alguns instantes, ele abaixa a cabeça, passa a mão no cabelo, apaga a luz do banheiro e sai. Ao fundo, vemos agora os sinos da igreja que antes apenas ouvíamos. A paisagem então passa a também sofrer transformações: mudanças na luz, sobrevoos de pombos, os sinos incessantes, movendo-se para lá e para cá. Depois de algum tempo, os créditos finais do filme aparecem sobre a imagem.



Ilustração 23: *Cópia Fiel* (2011), Abbas Kiarostami

Estamos diante de um enquadramento fixo, em que a câmera não acompanha a saída do ator, mas mantém-se estática. Ao longo da cena, rosto e paisagem atualizam-se sutilmente. Não há grandes mudanças: o homem não chora, não se desespera, não dá gargalhadas. A paisagem tampouco sofre modificações substanciais. O interesse é pelo "mínimo" (LOPES, 2011), algo discreto e contido que somente é percebido ao longo do tempo em que se desenrola o plano. Isso porque é na duração que os efeitos do real se imprimem sobre os corpos, é através dela, como indica Beatriz Furtado, que se compõem as sensações (FURTADO, 2012).

Penso em *Millenium Mambo*, de Hou Hsiao-Hsien (2001). Ali a câmera não é fixa, mas oscilante. Os espaços são revelados ora através de *panorâmicas*, ora em uma câmera na mão que se aproxima dos personagens e dos eventos (em geral cambiantes). Há frequentes primeiros planos, mas sempre concatenados com uma movimentação interna do quadro, formando-se, portanto, ao longo das sequências, em algum momento em que o personagem e a câmera se aproximam. O curioso é que grande parte desses planos mostra não os rostos de frente, como faz Kiarostami, mas lateralizados. Surgem então semblantes de perfil, rostos em que os olhares parecem ganhar menos força do que os gestos. Apesar dessas diferenças, a dilatação temporal segue como mecanismo através do qual se busca o que não pode ser expresso por diálogos.

Se existe uma característica comum na forma como corpo e enquadramento se relacionam no cinema contemporâneo ela está menos no recorte espacial e mais no recorte temporal. E aqui podemos pensar em abordagens do rosto bastante distintas. Desde *close-ups* frontais e fixos (como em Kiarostami, Bruno Dummont, Carlos Reygadas, Ulrich Seidl, Amat

Escalante, Marcelo Gomes), passando pelos planos-sequência em que os rostos chegam ao primeiro plano (Hou Hsiao-hsien, Karim Ainouz, James Gray) e chegando até filmes em que o rosto aparece de relance, pois a câmera segue os personagens mostrando-os em geral de costas (irmãos Dardenne, Lisandro Alonso). Em todos os casos, é a exposição ao tempo que faz com que o rosto seja apreendido como um espaço de sensações, onde emergem os afetos.

#### 4.3 AFETOS, INTENSIDADES

O interesse em discutir os afetos surge nessa pesquisa a partir das discussões de Deleuze sobre o rosto e o primeiro plano na imagem-afecção, e se desdobra aos poucos até chegar ao entendimento de Bergson e por fim nos textos atuais da chamada *Virada Afetiva*. A minha aproximação com esses textos foi sempre um pouco receosa, mais porque sentia um tom um pouco publicitário na utilização da palavra virada (que pretende, evidentemente, ter uma força teórica similar à virada linguística dos anos 1960). Há, no entanto, uma série de abordagens interessantes sendo propostas (a maioria delas alinhada com o entendimento de afeto proposto por Spinoza e retrabalhado por Bergson e Deleuze), que em última instância fortalecem o entendimento de afeto enquanto um conceito e ajudam a definir o que muitas vezes parece indefinível.

*A Autonomia do Afeto*, de Brian Massumi, é um dos textos precursores desse movimento, lançado em 1995. Massumi parte de uma pesquisa feita acerca de um curta-metragem para discutir o que a princípio chama de intensidades. A história conta de um que homem faz um boneco de neve em seu jardim. O boneco começa a derreter sob o sol da tarde, enquanto o homem o observa. Depois de um tempo, o homem leva o boneco para o alto de uma montanha, onde o frio faz com que ele pare de derreter. O homem então se despede do boneco e vai embora.

O filme é composto apenas de imagens, sem qualquer palavra. Quando foi transmitido pela televisão alemã, ele desencadeou uma série de reclamações por parte de pais preocupados com a reação de seus filhos, que aparentemente haviam ficado muito assustados. Essa reação interessou a uma equipe de pesquisadores e os motivou a fazer um estudo de recepção do filme com um grupo de crianças.

Massumi não fazia parte dessa equipe. Ele apresenta a pesquisa porque faz uma análise dos resultados diversa da que está no relatório final do estudo.

O filme foi apresentado ao grupo em três versões. Uma delas a versão original, sem palavras. Outra, uma versão chamada "factual", composta do filme acompanhado por um *voice-over* que descrevia passo a passo as ações, à medida que elas aconteciam. Por fim, uma versão chamada "emocional", também composta pelo filme acompanhado de um *voice-over*, mas que além dos fatos descrevia também as emoções que envolviam os pontos de virada da história.

Os resultados contradiziam as hipóteses dos pesquisadores. A versão que as crianças menos gostaram e também aquela de que elas menos se lembravam foi a "factual". A versão considerada a mais prazerosa, aquela de que as mais crianças mais gostaram, foi a versão original, composta apenas por imagens. A versão "emocional", por sua vez, era aquela em que os fatos da história eram mais facilmente lembrados pelas crianças. A conclusão dos pesquisadores indicava, além de algumas dúvidas metodológicas, "uma primazia da afecção na recepção imagética" (STURM APUD MASSUMI, 1995:84).

Essa pesquisa serve na verdade como introdução para a abordagem que Massumi pretende dar ao que entende como sendo uma distância entre *conteúdo* e *efeito*. O conteúdo é uma construção narrativa sobreposta às imagens, já o efeito pode ser pensado a partir de uma relação direta com o que se vê. O conteúdo desencadeia o que Massumi nomeia a *qualificação* (ou qualidade) da imagem; já o efeito, sua *intensidade*.

Podemos notar que a primazia da afecção é marcada por uma distância entre *conteúdo* e *efeito*: e a partir disso poderíamos dizer que a força ou a duração do efeito de uma imagem não está logicamente conectada a seu conteúdo. Isso não quer dizer que não haja conexão ou lógica. O que se entende por conteúdo de uma imagem aqui é sua ligação a sentidos convencionais em um contexto intersubjetivo, a sua qualificação sócio-linguística. Essa ligação estabelece a *qualidade* da imagem; a força ou a duração do efeito da imagem estabelece a sua *intensidade*. (MASSUMI, 1995: 84)

A pesquisa inclusive acompanhou as reações biológicas das crianças frente às imagens e o resultado indicou que em ambas versões, tanto a original quanto a "emocional", as imagens se corporificaram, ou seja, ocorreu o que os anglo-saxões chamam de *embodiment*. O interessante é que as reações à versão original foram em sua maioria anatômicas e se manifestaram prioritariamente na pele das crianças, em sua interface com o mundo. Já a versão "emocional" desencadeou alterações no batimento cardíaco e no fluxo respiratório. Massumi analisa as primeiras reações como *superficiais* e as segundas como *profundas*. A superficialidade do contato com as imagens em que o significado não está construído através da palavra deve-se à diminuição do esforço consciente, à descontinuidade

da narrativa que se "deslocaliza, e, portanto, se espalha por todo o corpo" (MASSUMI, 1995:85), já as imagens concatenadas narrativamente geram uma expectativa consciente e por isso se aprofundam.

A minha intenção aqui não é a de incorporar os estudos de recepção à pesquisa e nem, evidentemente, partir desses resultados biológicos como qualquer tipo de comprovação de hipótese. É, no entanto, curioso que os entendimentos de *superfície* e *profundidade* até aqui discutidos de certa forma se apresentem também em pesquisas quantitativas, cujos procedimentos e metodologias são para mim bastante remotos.

O fato é que a análise de Massumi acerca da pesquisa pode indicar caminhos interessantes para pensarmos o rosto no cinema contemporâneo. Isso porque, como na versão original do filme, estamos também diante de imagens que existem para além de palavras ou explicações. Imagens em que há prioritariamente *intensidades*.

As *intensidades* são sentidas no presente, no aqui/agora da imagem. Quando surge uma camada de *qualificação*, essa sensação é substituída por uma angústia de futuro, uma expectativa ou medo pelo que pode acontecer na sequência lógica do desenvolvimento narrativo. De certa forma, o rosto vetorizado do cinema clássico é um rosto *qualificado*, em que as expressões são interpretadas e servem de subsídio para que se construa um entendimento acerca da forma como cada personagem reage aos eventos da narrativa. Já o rosto contemporâneo é um rosto *intenso*, que se associa a processos não lineares em que a narrativa é suspensa e substituída pelo puro devir, um presente descolado do que foi e do que virá. Essa dissipação liberta o rosto dos mecanismos de identificação e o coloca em um estado que "não é exatamente passividade, porque está cheio de movimento, movimentos vibratórios, ressonâncias. E ao mesmo tempo não é atividade, porque o movimento não é do tipo que pode ser direcionado (...) para fins práticos" (MASSUMI, 1995: 86).

O que até agora chamei de movimento do rosto em si, Massumi conceitualiza como um *evento*, isto é, algo em processo de acontecer, um movimento que acaba sendo desprezado quando o filme se foca na *estrutura*. A *intensidade* surge no *evento*, espécie de fluxo desconfigurado que revela o que não é facilmente assimilável, já que muitas vezes inesperado e pouco afeito às explicações.

Por fim, Massumi propõe uma equivalência entre *intensidade* e *afeto*. Ele trata os dois conceitos como sinônimos a partir da teoria de Spinoza, que propunha uma

correspondência entre *afeto* e *efeito*, desde já entendendo ambos como distantes da "forma/conteúdo do discurso convencional" (MASSUMI, 1995: 89). Há uma outra equivalência, proposta por Deleuze, que afirma que "não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto e ambos são o afeto" (DELEUZE, 1985:115). Já discutimos essa correspondência no capítulo anterior, mas aqui me parece pertinente resgatá-la para propor uma ampliação. Se o rosto é o afeto, e o afeto é a intensidade, então o rosto em si é também intensidade.

Mas na história do cinema, com raras exceções<sup>8</sup>, não se buscou o rosto em si, senão retratá-lo (cinema moderno) ou então encontrar nele uma emoção que impulsionasse a narrativa (cinema clássico). O cinema contemporâneo encontra, portanto, algo que é próprio do rosto, uma vibração não direcionada e inexplicável, uma ressonância afetiva presente em todos as fisionomias com que nos relacionamos cotidianamente. E esse encontro resulta em rosto em tempo presente, exposto sem *qualificações*. Um rosto-evento.

\* \* \*

Talvez não seja uma coincidência que na mesma época em que Jacques Aumont indicava, como conclusão do livro *Visage au Cinéma*, a "perda" e a "derrota" do rosto no cinema (AUMONT, 1992: 203), Jameson também assinalasse o que entendia como um "esmaecimento do afeto" próprio da pós-modernidade (JAMESON, 1996). A fragmentação, o questionamento identitário e a euforia (por vezes quase histórica) das discussões pós-modernas repercute em rostos recortados, comprimidos, frequentemente chapados contra um espaço claustrofóbico.

Rostos como os de Juliette Binoche e Denis Lavant em *Sangue Ruim*, de Leos Carax (1986). Fragmentos que invadem os cantos da tela, sujos, despedaçados, espatifados. Rostos "reificados", "desrostificados" (AUMONT, 1992: 150), tratados sem qualquer diferenciação em relação aos demais recortes frenéticos.

Na época, Serge Daney fala de um "apagamento do rosto humano" (DANEY:1991) e lamenta que a guerra (estética) não seja mais aquela em que, em uma trincheira, um soldado descubra no rosto de seu inimigo a impossibilidade de matá-lo. No texto, Daney faz referência a *Não Matarás*, de Ernst Lubitsch (1932), mas talvez sem saber

---

<sup>8</sup> E aqui talvez possamos pensar em *A Paixão de Joana D'Arc* (Carl Dreyer, 1928).





Ilustração 24: *Sangue Ruim* (1986), Leos Carax

também sublinha a potência afetiva do rosto. O termo apagamento, aliás, pode ser considerado um sinônimo de esmaecimento, o que parece somente comprovar a sensação de que a crise dos afetos analisada por Jameson contribui para o colapso do rosto ao longo da chamada pós-modernidade.

Mas o que Aumont indica na época como uma resistência a essa derrocada mais parece uma descrição do rosto no cinema contemporâneo. O refúgio, Aumont indica, está em filmes como os de Phillippe Garrel ou Jean-Luc Godard, em que:

o ritmo lento dos gestos e das palavras e a ausência de nervosismo dos planos são cultivados para que o tempo, através desse retardamento, exista verdadeiramente. O rosto que aparece sobre o fundo desse tempo estático não se relaciona com nenhum dos papéis já inventados pela história do cinema. Ele, no entanto, existe: e é o que sobra do rosto quando o cinema em tudo o esqueceu e destruiu (AUMONT, 1992: 203).

O *tempo estático* a que se refere Aumont pode ser pensado como o aqui/agora da imagem, a presentificação própria dos *afetos*. E o entendimento de que esse rosto não se relaciona com nenhum dos papéis já inventados pela história do cinema parece confirmar as diferenças entre o rosto contemporâneo e o rosto moderno — que poderiam ser confundidos

se tomássemos em conta somente a dilatação temporal e não considerássemos simultaneamente a busca por expor *intensidades* sob a forma de *eventos*<sup>9</sup>.

Um exemplo dessa conjugação de *duração* e *afeto* é *Camille Claudel 1915*, de Bruno Dumont (2013). Como o título já sugere, o filme é restrito a um recorte temporal bastante curto na vida da escultora francesa Camille Claudel: o ano de 1915. Na verdade, menos ainda que um ano; a história se limita ao passar de algumas semanas, em que Camille (Juliette Binoche) espera a visita de seu irmão, o poeta católico Paul Claudel (Jean-Luc Vincent).

Em 1915, Camille tinha 51 anos. Ela havia sido internada dois anos antes no hospital psiquiátrico de *Ville-Évrard*, e durante a primeira guerra fora transferida para um asilo, na remota região francesa de *Vaucluse*. Nessa época, Camille já havia deixado Auguste Rodin, seu antigo mestre e amante, para se dedicar ao próprio trabalho como escultora. As dificuldades enfrentadas por ela, prioritariamente em razão do machismo da época, colaboraram para o desenvolvimento de um quadro paranoico, que acabou justificando a decisão da família por sua internação.

Essas informações estão presentes no filme através de uma cartela inicial que introduz o espectador ao cotidiano de Camille no asilo de *Vaucluse*. Ali, ela caminha, reza, escreve cartas. E ali também ela se depara com a loucura dos outros internos. Mas se a paranoia de Camille pode ser percebida em raros momentos, os demais pacientes do asilo parecem tomados por um estado de demência que se evidencia em seus corpos. Excluindo-se os atores que interpretam os papéis principais do filme, as demais pessoas em cena são não atores, em sua maioria mulheres que realmente sofrem de transtornos mentais. E não somente isso, os tipos escolhidos por Bruno Dumont remetem às fisionomias que conhecemos através dos registros da loucura do século XIX, como os rostos fotografados por Duchenne de Bulogne que discutimos no primeiro capítulo. Essa escolha foi entendida por parte da crítica como um recurso grotesco, em especial porque "são elas [as não atrizes] que babam, gritam, e batem a colher na mesa, à volta de Camille, que se mantém quase sempre discreta, elegante" (GONÇALO, 2013).

---

<sup>9</sup> No cinema moderno, pelo contrário, há em geral uma camada de qualificação das intensidades ligada à psicologia dos personagens: suas angústias, aflições, náuseas.

Essa discrição é na verdade uma espécie de contenção, uma *intensidade* que é buscada no rosto de Juliette Binoche, frequentemente filmado em longos primeiros planos. Mas por mais que muitas cenas apresentem razões para a sua melancolia, não há uma relação de causa e consequência entre os acontecimentos e o que emerge em seu rosto. Isso porque Bruno Dumont não está interessado nas emoções de Camille, mas naquilo que a afeta. E aqui cabe lembrar da diferença entre a versão original e a versão "emocional" do filme sobre o homem e seu boneco de neve, abordadas por Massumi<sup>10</sup>. A emoção é uma *qualificação*, uma nova camada que age sobre a imagem e que nela incorpora dados motivacionais e expectativas. Já o afeto é *intensidade*, um estado de imanência próprio dos eventos, em que ocorre uma suspensão da narrativa.

Em uma crítica escrita na revista *Cahiers du Cinéma*, Stéphane Delorme afirma: "toda a força tranquila de *Camille Claudel 1915*, que reenvia a grande maioria do cinema francês à simples ilustração, está em acreditar na magia do campo e contracampo" (DELORME: 2013). Não é, portanto, de se estranhar que os acontecimentos do filme sejam extremamente banais: um passeio pelas formações rochosas da região, alguns almoços, muitas



Ilustração 25: *Camille Claudel 1915* (2013), Bruno Dumont

<sup>10</sup> O esforço por diferenciar afeto e emoção não é uma proposição de Massumi, mas uma análise a partir de uma discussão proposta por Spinoza, em sua *Ética* (Cf. SPINOZA, 1980).

esperas. Isso porque o interesse não está nos fatos, mas sim nas vibrações, nas ressonâncias. Espécie de magia que não pode ser explicada, somente experimentada, o rosto é no filme um disparador de afetos, que embora limitado pelo espaço-tempo é de certa forma infinito.

Se a emoção<sup>11</sup> é uma *qualificação*, ela está ligada a "estruturas mentais de base" (MORIN, 1997) e, portanto, é a partir dela que se formam os mecanismos de "identificação/projeção" (idem). É através desses mecanismos que o espectador do cinema clássico vivencia a catarse e atinge uma satisfação que, como afirmam Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, é similar à sublimação de todos os perdedores de uma loteria ao saber que o prêmio foi dado a um outro (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 135). É a identificação com esse outro que permite a catarse — e o prazer dessa sublimação é de certa forma paralisante. Um puro entretenimento.

Já o afeto é um "estado de relação ao mesmo tempo em que a passagem (e a duração) de forças e intensidades" (GREGG; SEIGWORTH, 2010: 1). Sua consequência não é a catarse, mas a afecção, isto é, "a capacidade de um corpo de afetar e de ser afetado" (idem, 2). Essa capacidade é um possível, uma potência de contaminação e engajamento. O afeto, portanto, não é paralisante, mas pelo contrário, mobilizador. E daí sua infinitude, um comprometimento pujante para/com o outro que reforça seu caráter político.

Essa potência de ação dos afetos pode ser pensada, de acordo com Eve Kosofsky Sedgwick (2004), como *performatividade*. Em *Touching Felling*, Sedgwick resgata a teoria de linguagem de J. L. Austin (1962), em que o termo performatividade havia sido associado aos enunciados que propõem que, ao se dizer algo, está-se ao mesmo tempo realizando uma ação (como no caso de uma aposta, de uma ofensa, de um pedido de desculpas, de uma condenação, de um casamento etc.)<sup>12</sup>. Esses atos de fala podem ser pensados como uma analogia à capacidade de engajamento do afeto, que em última instância também pode agir, no sentido de, a partir de um impacto existencial, estético e expressivo do espectador fazer com que ele tome posição e intervenha no mundo.

---

<sup>11</sup> Diversas vezes Morin menciona a participação "afetiva" do espectador. Como ele não supõe uma diferenciação entre afeto e emoção, podemos tomar como base o entendimento de Massumi e pressupor que o mais correto seria, no caso de uma participação com camadas qualificadas, pensar prioritariamente em emoção.

<sup>12</sup> Para Austin, existem dois tipos de enunciados, os constativos e os performativos. Os enunciados constativos são a descrição de uma ação ou um acontecimento, de um estado-de-coisas; são afirmações que constataam, verificam ou descrevem uma realidade. Os enunciados performativos, por sua vez, são aqueles que se

Ora, em outras palavras é isso que Freud afirma, em um de seus primeiros trabalhos, quando diz que o "afeto age" (FREUD APUD SEIGWORTH, 2003). E essa ação se deve a sua autonomia, o fato de que o afeto "escapa o confinamento de um corpo particular" (MASSUMI, 1995:96) e se coloca no *entre*<sup>13</sup>.

Entre mim e o outro. Entre passado e futuro. Entre corpo e mundo.

Recordo da abordagem topológica de *Caminhando*, de Lygia Clark, que discuti ainda no primeiro capítulo. Esse espaço desterritorializado da superfície, do poro, é o espaço dos afetos. O entre, que não está nem dentro nem fora, é o marco de uma relação de simultaneidade. A pele é ao mesmo tempo homem e mundo, justaposição que remete a uma imagem de *Síndromes e um Século*, de Apichatpong Weerasethakul (2006), em que uma mulher está atrás de um vidro onde está refletida uma paisagem. Sobrepostas, misturadas, elas agora me parecem reiterar esse estado de engajamento próprio da performatividade afetiva. Um compromisso com o que nos cerca, que escapa apenas do indivíduo e de suas relações humanas e abrange "devires não humanos" (DELEUZE; GUATTARI, 1992: 220), isto é, abarca também "espaços e coisas" (LOPES, 2013: 3) a partir de uma multiplicação dos poderes de existência, que em última instância são puro encontro e desejo.

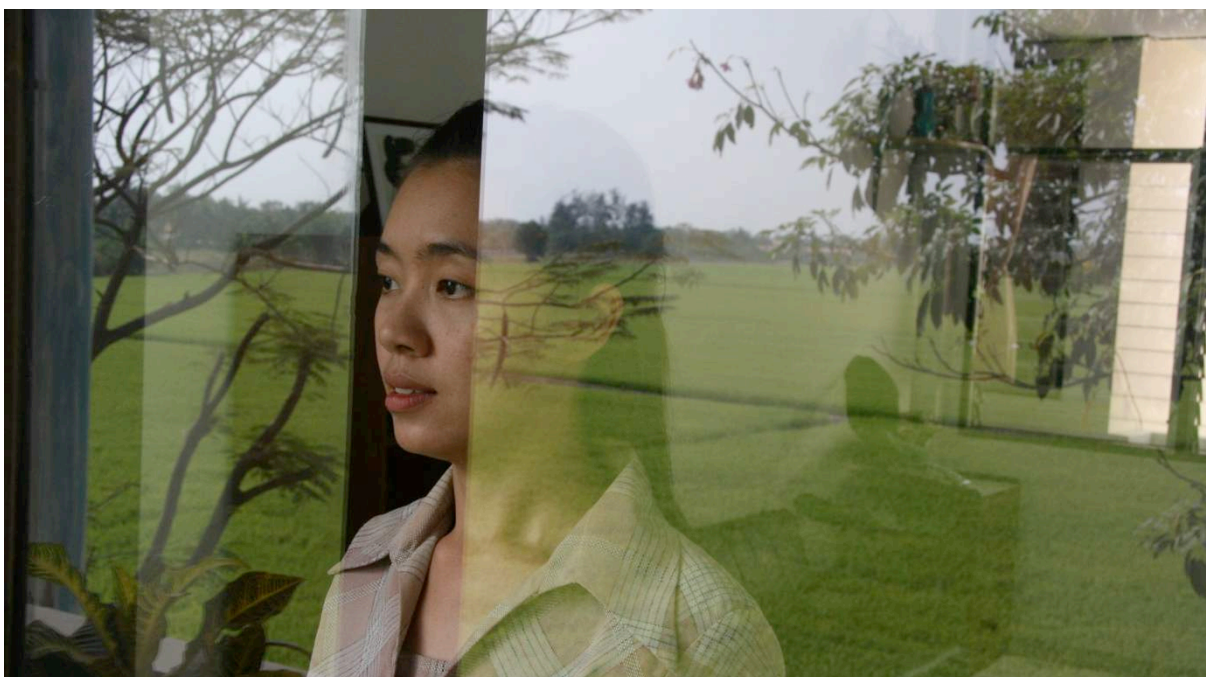


Ilustração 26: *Síndromes e um Século* (2006), Apichatpong Weerasethakul

---

estabelecem em caráter contratual, a partir dos quais se faz algo. Não descrevem um estado-de-coisas, mas realizam ou criam um novo estado. São enunciados nos quais dizer é fazer.

<sup>13</sup> Gregg e Seigworth reafirmam essa característica quando dizem que o afeto nasce no que, em inglês, chamam de *in-between-ness* (GREGG; SEIGWORTH, 2010:2).

#### 4.4 ENTRE ROSTOS E PAISAGENS

A potência de desencadear afetos está não somente nos homens, mas também nos objetos e nas paisagens. Quando fala da *imagem-afecção* e propõe a equivalência entre rosto, primeiro plano e afeto, Deleuze já incluía nessa correspondência os planos-detache, pois entendia o primeiro plano como um recorte que não necessariamente expõe rostos, mas em que também podem figurar objetos (DELEUZE, 1985: 115). Como já discuti a *imagem-afecção* no capítulo anterior, pretendo aqui me focar na relação entre rosto e paisagem.

Essa escolha também é uma busca por discutir algo que acredito ser próprio do cinema contemporâneo, uma utilização do rosto que de certa forma se aproxima mais da paisagem do que do objeto — e aqui lembro do entendimento de "reificação", ou seja, objetificação do rosto, que, como apontei há pouco, foi proposto por Aumont como forma de analisar alguns filmes da pós-modernidade em que ocorre uma desfiguração, uma desrostificação (AUMONT, 1992: 150).

A aproximação do rosto à paisagem pode ser pensada por um outro caminho, uma via já anunciada nos *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari. Ali, rosto e paisagem são pensados como correlatos em um similar processo de "desterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 1996: 37).

O rosto é entendido como uma operação abstrata, um sistema que envolve *significância* e *subjetivação*. Nesse sentido, "a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando (...) o corpo, incluindo a cabeça, se encontra decodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo que denominaremos Rosto" (idem, 35). Esse novo código seria a *rostificação*.

E "a rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões" (idem), o que faz com que tudo possa ser rostificado, desde que tratado como um rosto, isto é, desde que envolto em um sistema em que operem, simultaneamente, *significância* e *subjetivação*. Um rosto, portanto, não precisaria ter aparência de rosto. O que o constitui não é o antropomorfismo, mas sim sua operação abstrata.

É nesse sentido, que o rosto é entendido como um espaço desterritorializado, já que sua constituição isola uma parte do todo, fazendo com que ali se estabeleça um sistema autônomo. O mesmo pode ser dito da paisagem. Nela também o espaço é reconfigurado, o



que faz com que passem a operar estratos de *significância* e *subjetivação*. Essas operações oscilam constantemente entre superfície e profundidade, "*muro branco*" e "*buraco negro*" (idem). Ambos são simultâneos, inseparáveis. São, de certa forma, um *Caminhando*.

E por isso a correlação entre rosto e paisagem, pelo fato de que os dois são compostos pela mesma operação abstrata. Sendo assim, "não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado" (idem, 38).

Essa operação, como própria da constituição e da gênese do rosto, está presente ao longo de toda a história do cinema. Deleuze e Guattari deixam a extensão do conceito clara quando discutem o primeiro plano. "O *close* de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera" (idem). E aqui não se trata de discutir um *close-up* em específico, mas de se associar todos os *close-ups* a essa equivalência.

No entanto, ao longo da história do cinema, o primeiro plano sofreu algumas modificações e durante bastante tempo não expôs somente os rostos, mas também distintas camadas de *qualificação*. No cinema clássico, como já discutimos, o rosto é qualificado por uma emoção vetorizada. No cinema moderno, a qualificação é um aprofundamento, uma dilatação das lacunas e buracos negros já presentes na face, em que os movimentos internos se evidenciam.

O rosto-evento do cinema contemporâneo, ao expor o rosto em si, ou seja, um rosto *intenso* e não qualificado, faz emergir na tela apenas o que é próprio do rosto. Surge então um rosto-paisagem, espaço de vibrações, ressonâncias, sensações. Nesse sentido, concordo com Erly Vieira Jr, quando ele afirma que "podemos concluir que a transmutação do primeiro plano do rosto em paisagem, operada num certo cinema contemporâneo, é uma possibilidade de se interagir com essa potência de corpos cujos afetos os põem em constante iminência de ignição" (VIEIRA JR., 2009).

O rosto-paisagem difere, portanto, do rosto-retrato moderno porque nele não há um aprofundamento das angústias, mas um devir, uma força que se revela no presente e que constantemente se reatualiza em micromovimentos. Essa reatualização é como o vento que bate nas folhas de uma paisagem de campo, é como as nuvens que se movem lentamente no

céu. “Vistos de perto, os rostos se transformam em paisagens de rugas, cílios e lágrimas” (PEIXOTO, 2009: 69).

Recordo de *Os Incompreendidos*, de François Truffaut (1959), por onde quase acidentalmente comecei a discussão sobre rosto no cinema. Eu olhava pela janela do escritório e percebi de longe os golpes no ar que meu jovem vizinho parecia direcionar a mim. A partir disso acabei pensando na trajetória de dificuldades e frustrações que estava impressa ali, no olhar profundo de Jean-Pierre Léaud ao final do filme.

Acabo de olhar novamente pela janela. A cortina do apartamento do menino agora está fechada. Meu olhar escapa e repara em uma árvore frondosa que está ao lado de seu prédio. O sol está se pondo e o lusco-fusco do céu faz uma espécie de contraluz. A árvore parece uma grande sombra e vejo as folhas escurecidas movendo-se lentamente, a mercê do vento. Lembro-me de *Jean Gentil* (2010), filme haitiano de Israel Cardenas e Laura Gusmán.

Ali também um céu crepuscular transforma a vegetação em um contínuo indiscernível de sombras. Sabemos apenas o que é o céu e o que não é. Assim o filme começa, o sol nascendo ou talvez se pondo, a paisagem subexposta e um homem caminhando a passos rápidos. Ele é Jean Gentil, o personagem principal do filme, que nessa primeira imagem também quase não se diferencia das silhuetas que o circulam. A câmera segue seu andar, escutamos seus passos, mas ele aparece ainda amorfo, confunde-se com o fundo, é ora diluído, ora expandido nas curvas da vegetação.

Em 2010, o Haiti foi atingido por um terremoto catastrófico que teve seu epicentro na parte oriental da península de Tiburón, a cerca de 25 km da capital Porto Príncipe. Segundo o primeiro-ministro haitiano, o desastre teve como consequência a morte de 316.000 pessoas. O Comitê Internacional da Cruz Vermelha estima que cerca de 3 milhões de habitantes do país foram afetados direta ou indiretamente pelo sismo. Jean Gentil é uma dessas pessoas.

Ele precisa de 100 dólares, pois está prestes a ser despejado do apartamento onde mora e não sabe como pagar o aluguel. Passa então dias a perambular de um canto a outro, ora pedindo ajuda, ora se oferecendo para trabalhar.

Jean, no entanto, não consegue se inserir, é expulso do local onde vive, busca refúgio barato em um ferro-velho, começa a trabalhar na construção civil, desiste e se



embrenha na mata, sempre encontrando entraves e dificuldades pelo caminho, que acabam fazendo com que ele fique cada vez mais fraco até adoecer.

Essa trajetória de perdas é em muitos momentos construída a partir do rosto de Jean Gentil, onde pulsa um desespero reprimido e constante. Mas ao contrário de em *Os Incompreendidos*, aqui não há como separar o rosto do espaço em que ele está inserido. Se lá o olhar de Jean Pierre Léaud parece atravessar a película, criar cavidades de onde surgem os processos de subjetivação, aqui o rosto mistura-se, horizontaliza-se na paisagem e na tela. A memória do abalo sísmico lateja em cada olhar. A terra, de certa forma, ainda treme.

Como já discutimos, em *Visage au Cinéma* Jacques Aumont relaciona o rosto no cinema moderno ao retrato. Ora, a busca principal do retrato na história da pintura é a eternalização do retratado. Todos os mitos de origem do *portrait* apresentam uma resposta à morte, solução desesperada para se lidar com a falta e com a impermanência. Existe, portanto, no retrato a necessidade de captar as características singulares de cada retratado. Essas características se resumiriam na pose, no olhar, em algo de pessoal e íntimo que deve transparecer em cada retrato.

A diferença aqui em relação ao tratamento do rosto como retrato é que essa superfície não é pensada como reverberação do interior dos personagens, mas como espaço indiscernível entre homem e mundo, já que faz parte dos dois simultaneamente.

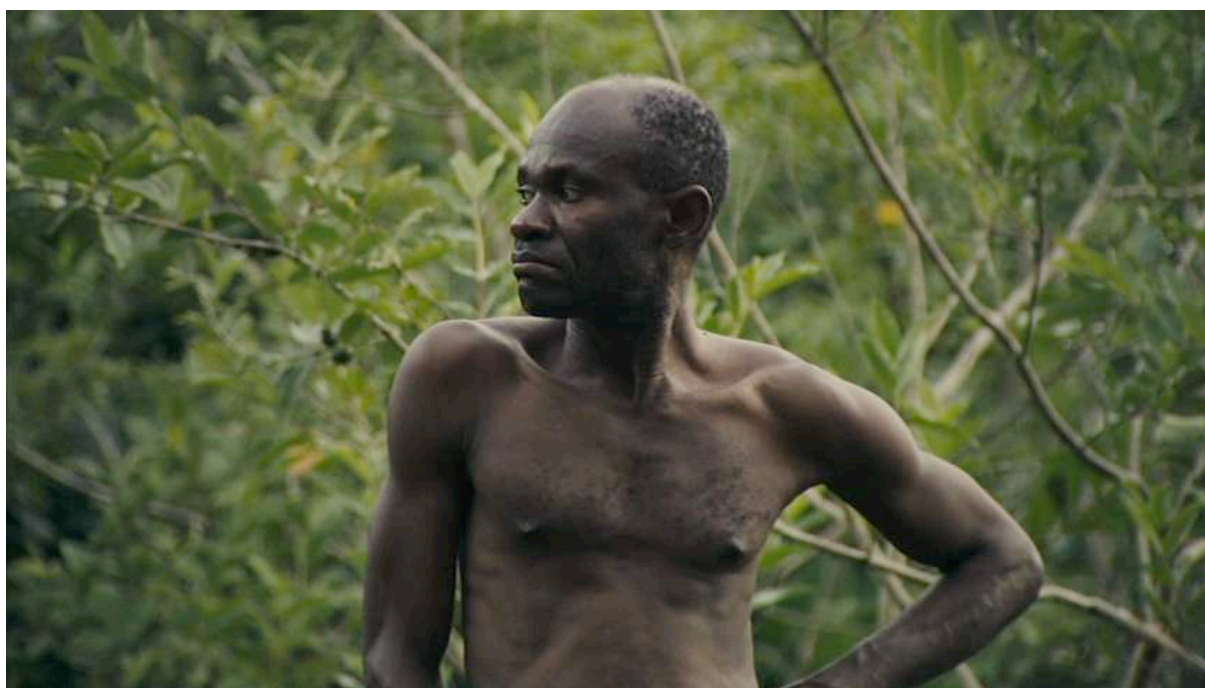


Ilustração 27: *Jean Gentil* (2011), Israel Cardenas e Laura Gusmán

O rosto como textura, somatório de camadas espaço-temporais que se revelam na porosidade das trocas constantes. A aparência não entendida como objetificação, mas como paisagem.

Isso fica bastante claro nas suspensões narrativas de Jean Gentil. Em uma delas, por exemplo, Jean observa a cidade do alto de um prédio em construção. A câmera vai aos poucos se aproximando dele em um zoom. A mudança paulatina da distância das lentes vai chapando a profundidade e retirando o foco. Quando chega ao primeiro plano, vemos apenas a silhueta do rosto de Jean colada contra as luzes borradas da cidade. Essa é uma imagem que sintetiza o curto-circuito entre o próximo e o distante que atravessa todo o filme. Aqui não somente o primeiro plano se confunde com o fundo. A negação da perspectiva nessa imagem superficial, como diz Brissac Peixoto, permite que o plano geral seja assimilado ao *close-up*, o que desencadeia uma espécie de equiparação do espaço com o rosto (PEIXOTO, 2009:65). De um lado o rosto ganha aspecto de paisagem, de outro as paisagens se rostificam.

Mas se hoje é interessante pensar essa relação entre rosto e paisagem, é essencial termos claro o entendimento de paisagem não como o espaço da natureza "idealizada" (CLARK, 2010: 85), mas como o espaço político e social em que estamos todos incluídos, com seus territórios, fronteiras e lutas. Em outras palavras, isso significa substituir um entendimento de paisagem como espaço contemplativo por uma noção de que a paisagem pode ser, assim como os afetos, performativa.

Isso, é claro, repercute no rosto. O curto-circuito entre primeiro plano e plano geral faz com que apareçam tanto no rosto quanto na paisagem novas camadas de mediação, em que questões políticas transbordam do macro para o micro e vice-versa.

\* \* \*

*Jean Gentil e Os Incompreendidos* de certa maneira contam a mesma história. Jean Gentil é também um incompreendido, alguém que não consegue se adequar à conjuntura que lhe é imposta.

E é surpreendente como de certa forma os dois filmes têm também o mesmo final. Assim como o menino do longa de Truffaut, Jean Gentil anda a passos largos em direção ao mar. Ele reza, pede por um milagre que o cure e que transforme sua vida. Aos poucos, a vegetação vai ficando mais escassa até que ao lado de Jean aparece o oceano, com

seu horizonte infinito. Ele caminha lentamente pela praia e de repente desaba por terra, talvez deitado, talvez morto.

Um plano geral revela Jean em meio à praia, jogado no chão. A câmera passa a sobrevoar as favelas e os prédios destruídos da capital do Haiti. O plano final do filme revela também uma espécie de rosto, assim como o plano que encerra *Os Incompreendidos*. Toda a destruição que antes estampava prioritariamente o espaço fechado do rosto de Jean Gentil agora toma corpo no espaço de Porto Príncipe em ruínas — e nos encara.

Sucede então um contágio, uma sensibilização, um engajamento sensorial e sentimental. O cinema tem essa potência de gerar afetos que são atravessados não somente pelas questões individuais e existenciais dos personagens, mas também pelas conjunturas políticas e pelas relações de poder a que eles estão submetidos. Quando os créditos finais de Jean Gentil acabam e o DVD se desliga automaticamente, eu já não sei se o que me toca é o que ocorreu com o Haiti ou o que ocorreu com o contador que perdeu seu emprego, sua esperança, sua vontade de viver. Estou em uma zona indiscernível, mas extremamente afetado por esse encontro. O contato com rostos e paisagens é capaz de desencadear um vírus de tolerância, respeito e mobilização coletiva.

Precisamos lutar para que esse vírus se espalhe cada vez mais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu mal tinha entrado no museu<sup>14</sup> e ainda discutia algum tema corriqueiro que agora me escapa da memória. Não sei bem se deixei um comentário pela metade ou se simplesmente fiquei em silêncio quando seria a minha vez de falar. O fato é que a conversa ficou no ar e para não ser rude eu sorri e apontei com um movimento de cabeça o imenso painel, com seus vários rostos. Eu sabia que não haveria problema algum. Desde que essa pesquisa havia começado, os amigos mais próximos tinham clareza e até faziam graça do quanto me intrigavam os rostos.

Andei então sem pressa até a frente do painel. Queria ver de perto os olhares que tinham se intrometido na minha conversa. Lado a lado, e divididos por dobras na lona, uma sucessão de rostos. Mas o que me interessava já desde a primeira vista era a ausência de unidade desse conjunto, o fato de que retângulos eram ocupados ora por imagens fotográficas, ora por desenhos infantis de rostos sorrindo, chorando, alguns até entediados. Quando me aproximei, percebi que as imagens fotográficas não eram de rostos quaisquer, mas recortes de arquivos policiais e de livros etnográficos.

Ladrões, indígenas e desenhos infantis. Um ao lado do outro e todos concatenados sob o título *A Segunda História da Face Humana, Pintura Enviada pelo Correio Aéreo Nº 66* (1989). O artista, Eugenio Dittborn, é um chileno que durante o governo Pinochet enviou pelo correio muitos painéis como esse para exposições em distintos lugares do mundo. E aí se justificam as dobras. Elas são marcas de um gesto de luta, alternativas para escapar da censura e buscar novos interlocutores. Talvez por isso o trabalho tenha me silenciado. Mesmo de longe, ele me convidava a um outro diálogo.

Lembro-me de ter passado alguns minutos ali, encarando aqueles rostos em silêncio. Havia algo de muito interessante naquela operação. Uma reflexão sobre a situação do artista colonizado, que recebe já pronto um entendimento sobre a história da arte e que precisa se adaptar a valores que não são próprios de seu povo. E para tanto Dittborn não somente resgata imagens "predestinadas a serem classificadas e tratadas como objetos nos arquivos da

---

<sup>14</sup> O museu é o Palais de Tokyo e a exposição em que vi o trabalho de Eugênio Dittborn foi a *La Triennale*, que no ano de 2012 recebeu o título de *Intense Proximité*. Mais informações em: <http://www.latriennale.org/fr/artistes/eugenio-dittborn>



Ilustração 28: A Segunda História da Face Humana, Pintura Enviada pelo Correio Aéreo N° 66 (1989), Eugenio Dittborn

ciência (Antropologia) e do estado (polícia)" (RIOS, 2006), mas também propõe desenhos que contrastam com o que se poderia esperar a partir da tradição da pintura. Esse conjunto é então enviado para os centros de legitimação e quando tratado como arte evidencia as potências estéticas e políticas que surgem a partir da precariedade. Os rostos que em outro momento serviram de subsídio para a metrópole pensar o homem das colônias (através dos estudos sobre aborígenes e através das análises criminais da fisionomia) atualizam-se e parecem olhar de volta àqueles que os reduziram um dia a imperativos deterministas.

Mas não quero aqui entrar muito a fundo no trabalho de Dittborn. Há uma série de camadas que poderiam ser exploradas com uma minúcia maior, mas elas nos levariam para um caminho distante dessa pesquisa. O que me fez recordar dele foi o título do painel, que trazia essa ideia de propor uma segunda história do rosto, que depois eu descobri ter uma continuação; Dittborn fez muitas: uma terceira, uma oitava, uma vigésima quinta história da face humana.

Em cada uma delas, os rostos colocados lado a lado geram relações que não respeitam uma linearidade temporal, mas contrastam no presente, no aqui/agora da lona, onde estão também impressos os resquícios de sua trajetória, de sua origem, de certa forma inclusive de seu território.

Digo isso porque acredito que ao longo dessa pesquisa proponho um esforço de construção linear seguido por outro, similar ao de Dittborn, de confrontação. Prefiro, no entanto, pensar as discussões sobre o rosto no cinema mudo, clássico e moderno menos como

um panorama histórico e mais como um conjunto de premissas que tornam possível colocá-los lado a lado com o rosto que surge em um certo cinema contemporâneo.

Acredito, como Clement Greenberg, que “a arte, entre outras coisas, é *continuidade*” (GREENBERG, 2001: 109). É justo nesse sentido que me parece interessante pensar o rosto no cinema contemporâneo a partir das semelhanças e diferenças com suas formas de exposição em outros momentos da história do cinema. Não gostaria, no entanto, que os conceitos aqui tratados fossem vistos como um esforço totalizante. Juntar esses rostos é uma busca por atravessar caminhos teóricos já abertos para, a partir deles, começar a criar trilhas em um terreno ainda inexplorado. Mas há uma infinidade de percursos que ficaram para trás. Essa é apenas uma entre muitas possíveis histórias.

\* \* \*

Aliás, talvez o mais curioso de uma trilha é que a cada passo é possível vislumbrar novos itinerários; rumos ainda incertos, mas que geram um desejo de dar prosseguimento à exploração, uma vontade de seguir. O rosto-paisagem ou rosto-evento do cinema contemporâneo, esse espaço de intensidades e afetos, ao mesmo tempo em que responde parte das minhas inquietações, parece gerar novos problemas. Se por enquanto ele é um ponto de chegada, sinto essa parada antes como uma pausa do que como uma conclusão de percurso.

Isso não somente porque surgiram novas questões, mas porque o próprio cinema contemporâneo está em constante processo de reinvenção. Novos rostos se anunciam a cada momento e se aqui falo de um caminho é menos pensando esse trajeto como uma linha, e mais como uma rede “dinâmica, interativa, inacabada” (SALLES, 2008).

De toda a forma, mesmo em meio a essas constantes atualizações, há alguns trajetos que hoje me parecem potentes, discussões que foram aos poucos ganhando forma, à medida que eu me aproximava dos rostos.

Uma delas é um questionamento sobre a relação entre rosto e “presença” (FARCY, 2001) no cinema contemporâneo. Se as estruturas narrativas clássicas estão sendo substituídas por construções em “fluxo” (BOUQUET, 2002) de onde emergem “sensações” (MARKS, 2000), talvez o primeiro plano possa ser pensado como não mais um espaço de identificação/projeção, mas sim um local onde se evidenciam presenças. Confesso que à primeira vista essa discussão não me interessaria, em especial porque a presença do ator em

cena me parece um conceito de certa forma idealizado (e até, em alguns casos, fetichizado). De toda a forma, a recorrência do termo entre jovens realizadores e críticos brasileiros me instiga a repensá-lo, o que somente pareceu se confirmar quando li a breve consideração de Didi-Huberman sobre realidade e presença. Ele sugere que melhor do que "rejeitar esses termos como impertinentes — o que uma crítica modernista seria tentada a fazer — é conservá-los questionando-os, isto é, criticá-los sob o risco de fragmentá-los, de dividi-los, mas também, quem sabe, de aprofundá-los" (DIDI-HUBERMAN, 1993: 23).

Uma outra discussão apropriada é a relação entre rosto e território, que de certa forma já se anunciava no encontro insólito que tive com o trabalho de Dittborn. Quando proponho um rosto-paisagem estou de certa forma iniciando uma reflexão sobre essa relação, dando um passo (por hora ainda tímido) em direção a um tema que me parece bastante rico.

E aqui por um lado é possível pensar em um rosto não individualizado, mas coletivo, comunitário. Um rosto como o dos ladrões e dos indígenas dessa história enviada pelo correio aéreo. Rosto que se relaciona com um espaço comum e que opera evidenciando expressões de um povo.

Por outro lado, é possível pensar no território que se revela através do espaço não enquadrado do fora de campo e que repercute nos rostos. É assim que Comolli relaciona o bairro das Fontainhas ao rosto de Vanda, pensando tanto o espaço quanto a mulher como personagens (COMOLLI, 2012: 306) em *No Quarto de Vanda*, de Pedro Costa (2000). O fora de campo pode ampliar os limites restritos de um primeiro plano, adicionando camadas que relacionam o rosto às lutas de seu território. Nesse sentido, o aspecto afetivo do rosto pode colaborar para o fortalecimento político e para comprometimento do espectador para/com a série de embates que se anunciam cotidianamente.

\* \* \*

Pela frente, o percurso é longo, sinuoso, ininterrupto. Mas não falta fôlego. Em um mundo de tantas disparidades e injustiças, pensar formas de engajamento é um modo de resistir. E para mim, essa resistência pode também se fortalecer sutilmente, por entre olhares.

**REFERÊNCIAS**

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Les Moyens sans Fins*. Paris: Payot Rivages, 2002.
- ARMHEIN, Rudolph. *Film Essays and Criticism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- AUMONT, Jacques. *Du Visage au Cinéma*. Paris: Etoile / Cahiers du Cinéma, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Mimesis, 2008.
- AUSTIN, John. *How to do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- BALAZS, Bela. *Early Film Theory*. New York: Berghahn Books, 2010.
- BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Trad. Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: *Film Quarterly* 28 (Winter 1974-75). Berkeley: University of California Press, 1975.
- BAZIN, André. *O Cinema*. Trad. Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERQUE, Augustin. *Cinq Propositions pour une Théorie du Paysage*. Paris: Champ Vallon, 1994.
- BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz Editores, 2007.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Trad. Luciana Penna. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.



- BENEDETTI, Mario. *Antología Poética*. Madrid: Alianza, 2009.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOUQUET, Stéphane. "Plan contre flux". *Cahiers du Cinéma*, Paris, mar. 2002, n.566.
- BONITZER, Pascal. *Decadrages: peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1985.
- BRAUDY, Leo. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 2004.
- BRECHT, Bertold. *Antologia Poética de Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Elo, 1982.
- BRESSON, Robert. *Notes Sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.
- BURCH, Noël. *Life to Those Shadows*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- CÁNEPA, Laura et al (org). *Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE - volume 2*. São Paulo: Socine, 2011.
- CARVALHO, Nuno Miguel. *A Imagem-sensação: Deleuze e a pintura*. 2007. 81f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa, Lisboa.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- CLARK, Kenneth. *L'Art du Paysage*. Trad. André Ferrier e Françoise Falcou. Paris: Arléa, 2010.
- COMOLLI, Jean Louis. *Corps et Cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Technique et ideologie*. In: Cahiers du Cinéma, Paris: Cahiers du Cinéma, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Ver e Poder: a inocência perdida*. Trad. Augustin de Tugny et al. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COLLOT, Michel. *La Pensée-Paysage*. Paris: Actes Sud, 2011.
- COTTINGHAM, John. *Dicionário Descartes*. trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- DANEY, Serge. *La maison cinéma et le monde*. Volume 2, Les années libé 1981-1985. Paris: P.O.L, 2002
- \_\_\_\_\_. "Du Visuel au Visage". *Libération*, Paris, 4 fev. 1991.

DELACROIX, Eugène. *Revue de Le Dessin sans Maître* in *Revue des Deux Mondes*, tome *Troisième*, Bruxelas: Meline, Cans e Compagnie, 1850.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cours de Deleuze du 26/01/82*. [gravação sonora] Transcrição Nicolas Lenebach. Paris: Paris 8, 1982. Disponível em: <[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=139](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=139)> Data de acesso: 10/11/2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELORME, Stéphane. "Les Illuminés". *Cahiers du Cinéma*, Paris, mar. 2013, n. 687.

DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Le Cube et le Visage*. Paris: Macula, 1993.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DREYER, Carl Theodor. *Dreyer in Double Reflection*. New York: Da Capo Press, 1973.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FARCY, Gérard-Denis. Du Singulier au Pluriel. In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (org). *Brûler les Planches, Crever l'Écran: la présence de l'acteur*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2001.

FLAHUTEZ, Fabrice (org). *Visage et Portrait, Visage ou Portrait*. Paris: Presses Universitaires Paris Ouest, 2010.

FURTADO, Beatriz. *Questões da Pintura para pensar um Cinema Contemporâneo*. Texto apresentado na Socine, 2012. Disponível em: <<http://beatrizfurtado.wordpress.com/2012/11/27/questoes-da-pintura-para-pensar-um-cinema-contemporaneo/>> Data de acesso: 25/05/2013.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.

GISH, Lilian. *The Movies, Mr. Griffith and Me*. London: W. H. Allen, 1969.

GOFFMAN, Erving. *La Mis-en-scène de la vie quotidienne*. Paris: Les Edition de Minuit, 2008

\_\_\_\_\_. *Essays on Face-to-face Behavior*. New York: Pantheon Books, 1982.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. 15 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GONÇALO, Pablo. Um rosto esculpido na sombra. *Cinética*. Disponível em:  
<<http://revistacinetica.com.br/home/camille-claudel-1915-de-bruno-dumont-franca-2013/>>.  
Data de acesso: 29/05/2013.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

GREENBERG, Clement, *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Dentro da Noite Veloz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

HART, James. *The Man who Invented Hollywood: the autobiography of D. W. Griffith*. Louisville: Touchstone Publishing, 1972.

HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas - Introdução à Fenomenologia*. São Paulo: Mantra Editora, 2001.

JACOBS, Lewis. *The Rise of the American Film: a critical history*. New York: Teachers College Press, 1968.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JOYARD, Olivier. "C'est quoi ce plan (la suite)". *Cahiers du Cinéma*, Paris, jun. 2003, n. 580.

KOZLOFF, Max. *Le Portrait Photographique depuis 1900*. Paris: Phaidon, 2008.

LALANNE, Jean-Marc. "C'est quoi ce Plan?". *Cahiers du Cinéma*, Paris, jun. 2002, n. 569.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UnB, 2007.

\_\_\_\_\_. "O local, o comum e o mínimo". in: CÁNEPA, Laura et al (org). *Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE - volume 2*. São Paulo: Socine, 2011.

\_\_\_\_\_. "Afetos Pictóricos ou em Direção a Transeunte de Eryk Rocha". In: COMPÓS, Salvador, 2013.

LUCENA, Luiz. *Produção Simbólica e Construção do Real no Documentário Contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura na América Latina). Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACHADO, Milton. Este Corpo é todo Poros. in: *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 14, 2007.

MALRAUX, André. *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma*. Paris: Gallimard, 1946.

MAMET, David. *Sobre Direção de Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MASSUMI, Brian. "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique*, Minneapolis, 1995, n. 31.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução. Reginaldo de Pietro. São Paulo: Freitas Bastos, 2006.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. "Por um cinema pós-industrial: notas para um debate" In: HALLAK D'ANGELO, R.; HALLAK D'ANGELO, F.. (Orgs.). *Cinema sem fronteiras. Reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012*. Belo Horizonte: Universo, 2012.

MITRY, Jean. *The Aesthetics and Psychology of Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Trad. Antonio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

NAIME, Sandy. *The Portrait Now*. Londres: National Portrait Gallery, 2006.

PERRAULT, Charles. *Contos e Fábulas*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

PHELAN, Peggy. *Unmarked*. London: Routledge, 2001.

PLATÃO, *Timeu-Crítias*. Coimbra: CECH, 2011.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. Clarisse Lispector. Rio de Janeiro: Edouro, 2005.

POMMIER, Édouard. *Théories du Portrait*. Paris: Gallimard, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2004.

RIOS, Valéria. Marks of Travel: Strategies in Eugenio Dittborn's Airmail Paintings. *Image and Narrative*, v. 14, jul. 2006. Disponível em: [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/Valeria\\_de\\_los\\_Rios.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/Valeria_de_los_Rios.htm). Data de acesso: 08/06/2013.

ROGER, Alain. *Theorie du Paysage en France 1974-1994*. Paris: Champ Vallon, 2009.

SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma: les pionniers du cinéma 1897-1909*. Paris: Denoël, 1978.

SAINTI, Silvain. *Le Paysage et la Question du Regard*. Paris: Aleph, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

SCHNEIDER, Norbert. *A Arte do Retrato*. Colônia: Taschen, 1997.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press, 2004.

SEIGWORTH, Gregory. "Fashioning a Stave, or, Singing Life". In: SLACK, J.; GROSSBERG, L. (org), *Animations (of Deleuze and Guattari)*. New York: Peter Lang, 2003.

SILVA, Camila Vieira. "A imanência do exílio utópico: ultrapassagem de fronteiras e territórios afetivos em O Mundo, de Jia Zhang-ke", Texto apresentado no Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0064-1.pdf>>  
Data de acesso: 25/05/2013.

SIMMEL, Georg. *La Tragedie de la Culture*. Paris: Rivages, 1988.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Madrid: Editora Nacional, 1980.

VIEIRA JR, Erly. "Os transbordamentos de uma paisagem em fluxo". Disponível em: <<http://esteticasdocinemacontemporaneo.wordpress.com/2009/11/20/a-flor-da-pela-corpo-sensorialidade-e-experiencia/>>, 2009. Data de acesso: 31/05/2013.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.