



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

YVES MARCEL DE OLIVEIRA SÃO PAULO

**DO Esvaziamento ao Absoluto:
uma tomada sobre o sublime cinematográfico**

Salvador

2022

YVES MARCEL DE OLIVEIRA SÃO PAULO

**DO ESVAZIAMENTO AO ABSOLUTO:
uma tomada sobre o sublime cinematográfico**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia como requisito parcial para obtenção do título
de doutor.

Orientadora: Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.

Salvador

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

para mainha,
meu céu do leste
onde nascem as boas ideias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora há mais de seis anos, Rosa Gabriella, pelo auxílio, paciência, presteza em um trabalho que requer a redobrada atenção do carinho ao observar uma obra em ato de criação.

Ao professor Alex Calheiros pela leitura aguçada da primeira versão deste texto e ter enxergado nele os trunfos que os transformaram na obra que ela é agora, visando o uso de uma linguagem ensaística.

Ao professor Rafael Azize, cujas questões durante a banca de qualificação, relembrando temas das aulas que com ele tive durante o mestrado, levaram deter-me ao problema da linguagem cinematográfica.

À professora Silvia Saes, de quem tive o prazer de ser estudante durante o doutorado, com quem pude contar na banca de qualificação e cuja interpretação de meu próprio texto me fez enxergar que valia a pena continuar seguindo. Majestosa intervenção no capítulo sobre a presença.

Ao amigo Marcelo Vinicius, com quem estou em constante debate sobre novas possibilidades de fazer filosofia e com quem penso conjuntamente sobre a construção de filosofia para além dos conceitos.

À amiga Maria Cândida, minha principal interlocutora dentro da filosofia do cinema e principal inspiração para o objetivo desta tese: como pensa o cinema?

Aos amigos cinéfilos Laiz Fraga, Luize de Queiroz, Ângela Calou, Jéssica Cordeiro, Ronny Pereira, que em algum momento ao longo dos últimos quatro anos me ouviram falar de sublime e perguntaram o que é e me ouviram dar diferentes versões, às quais nego todas caso posto sob juramento.

Ao meu pai, Colbert, ensinador de cinefilia, ao meu irmão, Henri, ainda mestrando em filosofia, mas mais competente nesse trabalho que eu, e a minha mãe, Celeste, a quem dedico essa tese (agora que citei o nome dela aqui, dá pra entender a dedicatória).

Esta tese foi produzida com o auxílio da bolsa para estudante de doutorado da FAPESB.

RESUMO

Em alguns filmes parece que nada acontece. Este conflito com o cinema de massas é um esforço propositado de realizadores para alcançar a imponderabilidade do que acossa suas personagens e os mundos criados. O imponderável não está ao alcance do figurativo, senão deixaria de ser dotado desta característica de inefabilidade. Assim, o “nada acontece” é uma escolha estilística de esvaziamento para amplificação dos sentidos estéticos da película. O filme percebe um mundo para além de sua primeira camada sensorial. O esvaziamento de que falamos remete ao nada de Bergson que compreendia haver mais na ideia de vazio que na ideia de existência, uma vez que na primeira inclui-se a segunda mais a sua negação. Contudo, a escolha estilística pelo esvaziamento vai além da sugestionabilidade: ela estabelece a presença daquela imponderabilidade impossível de ser figurada. O esvaziamento estilístico realiza, então, um corte ideológico, apresentando ideias inefáveis que não competem ao entendimento analítico, mas à intuição. Esta última é o campo da afecção cinematográfica, a máquina criadora de cosmos que não apenas percebe como sente os percalços do novo mundo. Estas ideias são presentificadas neste imediato absoluto, isto é, neste imediato que aglutina o passado e o presente num futuro que se constrói. O absoluto é a seiva vital de uma duração em mutação enquanto vive, lançada em sua liberdade. Concluimos que o sublime é o sentimento de presença da ideia imponderável, sendo esta absoluta.

Palavras-chave: Cinema; Estética; Filosofia do Cinema; Filosofia da Arte; Sublime.

ABSTRACT

In some movies it seems like nothing happens. This conflict with mass cinema is a deliberate effort by filmmakers to achieve the imponderable of what haunts their characters and the world created. The imponderable is not within the reach of the figurative, otherwise it would no longer be endowed with its characteristic of ineffability. Thus, “nothing happens” is a stylistic choice of emptying for the amplification of the aesthetic senses of the film. The film perceives a world beyond its first sensory layer. The emptying we are talking about refers to Bergson’s nothingness, who understood that there was more to the idea of emptiness than to the idea of existence, since the first includes the second plus its negation. However, the stylistic choice for emptying goes beyond suggestibility: it establishes the presence of that imponderability impossible to be figured. The stylistic emptying then makes an ideological cut, presenting ineffable ideas that do not belong to analytical understanding, but to intuition. The latter is the field of cinematographic affection, the cosmos-creating machine that not only perceives but also feels the mishaps of the new world. These ideas are made present in this absolute immediacy, that is, in this immediacy that brings together the past and the present in a future that is being built. The absolute is the vital sap of a changing duration while it lives, released into its freedom. We conclude that the sublime is the feeling of presence of the imponderable idea, which is absolute.

Keywords: Cinema; Aesthetics; Film philosophy; Philosophy of art; Sublime.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 *As harmonias de Werckmeister*
Figura 2 *As harmonias de Werckmeister*
Figura 3 *As harmonias de Werckmeister*
Figura 4 *As harmonias de Werckmeister*
Figura 5 *As harmonias de Werckmeister*
Figura 6 *As harmonias de Werckmeister*
Figura 7 *O ano passado em Marienbad*
Figura 8 *Pickpocket*
Figura 9 *Pickpocket*
Figura 10 *Pickpocket*
Figura 11 *Pickpocket*
Figura 12 *Pickpocket*
Figura 13 *Pickpocket*
Figura 14 *Pickpocket*
Figura 15 *Pickpocket*
Figura 16 *Pickpocket*
Figura 17 *Dia de outono*
Figura 18 *Dia de outono*
Figura 19 *Dia de outono*
Figura 20 *Dia de outono*
Figura 21 *Dia de outono*
Figura 22 *Pai e filha*
Figura 23 *Pai e filha*
Figura 24 *Pai e filha*
Figura 25 *Pai e filha*
Figura 26 *O eclipse*
Figura 27 *O eclipse*
Figura 28 *O eclipse*
Figura 29 *O eclipse*
Figura 30 *O eclipse*
Figura 31 *O eclipse*
Figura 32 *O eclipse*
Figura 33 *O eclipse*
Figura 34 *O eclipse*
Figura 35 *O eclipse*
Figura 36 *A aventura*
Figura 37 *A aventura*
Figura 38 *A aventura*
Figura 39 *A aventura*
Figura 40 *Os jogadores de cartas*
Figura 41 *Os jogadores de cartas*
Figura 42 *Os jogadores de cartas*
Figura 43 *Os jogadores de cartas*
Figura 44 *O jardineiro molhado*
Figura 45 *O jardineiro molhado*
Figura 46 *O jardineiro molhado*

- Figura 47 *O jardineiro molhado*
Figura 48 *O jardineiro molhado*
Figura 49 *O jardineiro molhado*
Figura 50 *O jardineiro molhado*
Figura 51 *O jardineiro molhado*
Figura 52 *Mal dos trópicos*
Figura 53 *Mal dos trópicos*
Figura 54 *Mal dos trópicos*
Figura 55 *Mal dos trópicos*
Figura 56 *Mal dos trópicos*
Figura 57 *Mal dos trópicos*
Figura 58 *Mal dos trópicos*
Figura 59 *Mal dos trópicos*
Figura 60 *Mal dos trópicos*
Figura 61 *Mal dos trópicos*
Figura 62 *Mal dos trópicos*
Figura 63 *A vila de Santo-Sospir*
Figura 64 *A vila de Santo-Sospir*
Figura 65 *A vila de Santo-Sospir*
Figura 66 *A vila de Santo-Sospir*
Figura 67 *A vila de Santo-Sospir*
Figura 68 *Contos da lua vaga*
Figura 69 *Contos da lua vaga*
Figura 70 *Contos da lua vaga*
Figura 71 *Contos da lua vaga*
Figura 72 *Contos da lua vaga*
Figura 73 *Contos da lua vaga*

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo um: imponderável.....	26
Capítulo dois: vazio.....	34
Capítulo três: presença.....	50
Capítulo quatro: cosmologia.....	68
Capítulo cinco: ideologia.....	74
Capítulo seis: sublime.....	88
Conclusão.....	97
Referências bibliográficas.....	102
Referências filmicas.....	105

Introdução

Sublime

O sublime é um tema clássico da filosofia. Primeiro apresentado por Longino no tratado retórico *Do sublime* (2015), o termo foi retomado por diversos autores da filosofia ocidental ao abordar questões referentes à arte e à estética. Para além do próprio Longino, dois outros nomes surgem como menção obrigatória ao realizar uma reconstrução histórica do termo: são eles Edmund Burke e Immanuel Kant.

Dentro da historiografia do sublime é possível afirmar certa continuidade nas atribuições, caso consideremos a continuidade como a sequência de influência e leitura. Sendo Longino o pioneiro, os posteriores passaram por seu tratado sobre o tema; Burke menciona Longino em *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza* (2016), e Kant menciona Burke e Longino. Após a contribuição kantiana ao tema na *Crítica da faculdade de julgar* (2012), os questionamentos em torno do sublime passaram a pairar em torno de suas contribuições, como pode ser atestado pela devoção de Friedrich Schiller (2016) ao tema.

No século XX, o sublime encontrou nova insurreição com escritos que vão de artistas como Barnett Newman e o cineasta Werner Herzog, até a filósofos como Theodor Adorno, Jean-François Lyotard, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, para citar alguns. Na palestra dada por Herzog (2020), encontramos uma trilha tradicional da compreensão do sublime, com o cineasta citando Kant e demonstrando preferência ou maior afeição por Longino. Apesar desse retorno aos clássicos ser tradicional nos estudos do sublime – senão como comentário direto, ao menos como reconhecimento de antecedência –, a contemporaneidade encontrou novas maneiras de interpretar o tema. Lacoue-Labarthe, ao invés de tomar o trio clássico como ponto de partida, em *A verdade sublime* (2000) se vale da filosofia de Martin Heidegger para pensar a sua versão do sublime. Enquanto isso, encontramos em Lyotard (1991) uma contribuição mais tradicional à área, retomando as contribuições feitas pelo trio clássico e aplicando-as, ao seu modo, à arte contemporânea. Sua leitura do negativo no sublime de Kant é fortemente influenciada pela *Dialética negativa*, de Adorno, ao mesmo tempo em que sua contribuição ao sublime mostra débitos profundos ao clássico de Burke.

Apesar desta introdução remetendo a nomes clássicos e a novos textos obrigatórios sobre o tema, não pretendo realizar uma historiografia do sublime, ou mesmo aplicar alguma destas contribuições ao cenário de uma arte moderna como o cinema. Ao longo do presente estudo, farei menção a alguns dos autores aqui citados, porque a escolha do tema “sublime” se deve a tais leituras, mas não serão aplicações diretas de tais filosofias ou comentários que busquem agregar maior fortuna crítica à bibliografia acerca desses autores. Ressurgirão no corpo desta obra como influências para pensar diferentes cores à questão. Nesse sentido, a menção ao artigo de Lacoue-Labarthe é proposital para mostrar que algumas de nossas principais referências são autores que não trataram diretamente do sublime em sua obra, ou não deram maior coro ao encontrar-se deparados com o uso do termo “sublime” ao longo de seus escritos.

O sublime, no presente exercício, faz menção a certos filmes que deliberadamente lidam com o invisível e o imponderável, buscando alguma maneira de colocar na imagem o que não tem corpo. Assim, não contam figurações de deuses, fantasmas, do tempo ou do vento, sendo importante as obras que buscam o inefável em sua mais radical imponderabilidade. A isso o leitor verá que tomamos por sublime certa obscuridade (Burke) de certa apresentação negativa (Kant/Lyotard) dos temas abordados na imagem. Por sinal, a questão de se tratar ou não de uma apresentação negativa será uma das principais questões deste estudo.

Jean Epstein, em alguns de seus escritos sobre cinema, apontava para algumas características da nova arte e da nova tecnologia vindo a serviço da filosofia. Dentre as muitas questões levantadas pelo cineasta e teórico, estava o fato de o cinema fazer o móvel a partir do imóvel. Em *Fotogenia do imponderável* (2011), ele escreve que a reprodução cinematográfica altera a natureza do movimento – suscetível a paragens, a ser apresentado ao contrário, ou mesmo mais lento ou mais rápido – e por isso poderia levar a pensar que o movimento está incorretamente representado. A esta ideia de ordem ontológica acerca da imponderabilidade do movimento cinematográfico, penso o filme sublime. Ao invés de discorrer sobre tais questões em ensaios ou tratados sobre a arte do cinema, alguns cineastas se valeram da arte do filme como caminho de ponderar sobre o imponderável. Assim, abordamos filmes que tratam do vazio e das possibilidades de tratamento imagético do que é, aparentemente, impossível de ser posto em imagem, dada a sua natureza negativa. Um destes pontos pode ser exemplificado pela temática da incomunicabilidade abordada nos filmes de Michelangelo Antonioni dos anos 1960. Além do tratamento universal, dado ser a incomunicabilidade no seio da cultura ocidental do pós-guerra, este tema não é tratado pela

figuração da recusa das personagens em se comunicar em cena. Trata-se de algo que foge à figuração e à alegoria, surgindo como principal mote para nossa consideração do filme sublime.

Portanto, o filme sublime tem como uma de suas principais características a desconfiança do próprio meio em que se inscreve – o cinema. Até que ponto o cinema é capaz de comunicar ideias complexas sem cair em metáforas e alegorias – formas legítimas de construção poética, mas que não pertencem ao que propomos como filme sublime – ou sem utilizar diálogos de personagens debatendo ideias em texto?

Partimos nossas considerações de filmes que tomam a recusa como ponto de partida: *Stalker* (1979) é um filme sobre invasão alienígena sem naves espaciais ou sem contato imediato; *Limite* (1931) é filme de naufragos sem naufrágio; *Pai e filha* (1949) é filme sobre casamento sem festa de casamento. Os filmes mencionados têm em comum o propósito do hiato, aquilo que em tese seria de suma importância para a obra não é abordado diretamente. Fica em seu lugar um vazio que é comum e está na base de nossa compreensão do filme sublime.

O vazio do filme sublime é enganoso. Ele tende a tematizar uma ausência, ao mesmo tempo em que inscreve o ausente na imagem. Esta tendência do filme sublime já foi largamente teorizada como uma tendência transcendental/teológica por parte de certos cineastas. Paul Schrader recusou, em *Transcendental style in film* (1988), os filmes religiosos que se valem de amplas figurações do sagrado, ao exemplo de *Os dez mandamentos*, de Cecil B. DeMille (1956), em favorecimento de obras que, de alguma maneira, internalizam o sagrado. Em conformidade com o artigo de Casper Tybjerg (2020), recusamos a tendência teológica do argumento de Schrader, especialmente no que concerne aos filmes de Yasujiro Ozu. Em similaridade, aproximamo-nos do gosto do realizador e teórico estadunidense quando ele aponta para algo mais na imagem que está além da figuração. A limitação do argumento de Schrader está em enxergar apenas uma vinculação com o sagrado, quando a ausência por nós tematizada aponta para absolutos que não contemplam (somente) o sentimento religioso. Assim, é passível encontrar a memória que une o universo nos filmes de Apichatpong Weerasethakul, ou a cosmologia da desordem e do mau nos filmes de Béla Tarr.

O pioneiro da teoria de cinema, o psicólogo e filósofo Hugo Munsterberg, apontava para o fato de a arte do filme repetir no mundo da percepção o que antes se encontrava restrito à internalidade da mente. Dentre as técnicas descritas por Munsterberg como levando atos mentais ao mundo da percepção está o *flashback*. De repente, tão fácil quanto pescar uma memória antiga, o filme nos lança num fluxo da memória de uma personagem. Num funeral,

alguém pode rememorar dias mais alegres e num piscar de olhos o filme apresenta outro cenário e o morto de volta à vida. Esta técnica que extasiou o pioneiro Munsterberg é deixada de lado por um autor como Ozu. Ao invés de realizar uma viagem no tempo, ou abraçar a tradição das histórias de fantasma que seduziam seus compatriotas Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa, Ozu preferia a simplicidade que é marca do filme sublime. Com Ozu, aprendemos não ser necessária a realização de um *flashback* para integrar em cena quem já partiu. A própria conjuntura da cena e a força da memória emanada pela personagem fará a marcação do ausente dentro da cena.

Como escreveu Eric Auerbach, em *Mimesis* (2015), o sublime teve primeiro relação com a elevação do estilo de linguagem na tradição latina o que, por consequência, se traduzia numa elevação do espírito capaz de emoção sublime, na tradição estética. Posteriormente, o sublime encontrou-se vinculado à humildade, na tradição latina cristã, não mais fazendo referência ao estilo de linguagem, mas ao conteúdo ético inerente ao discurso – o que, em parte, justifica o direcionamento tomado pelo sublime nos estudos estético-filosóficos. Isto é, enquanto o sublime pré-cristão latino fazia referência ao grande estilo retórico de um autor, o sublime cristão passa a fazer referência a um engrandecimento inerente ao que o texto apresenta.

Assim como lemos no resgate feito por Auerbach, o sublime que buscamos tematizar no cinema não está presente em obras que lancem o estilo à frente do resto. Um filme de Ozu, Tarkovski ou Béla Tarr são geralmente vistos como obras de aprimorado rigor técnico-estilístico, quando se trata de obra vinculada a certa simplicidade do cotidiano, interessado em filmar o humilde sem a inserção de grandes artifícios. Ao mesmo tempo que advoga certa simplicidade, o filme sublime recai na tradicional elevação, numa busca por um absoluto que não se limita ao estudo e caso singular, mas à condição universalizante do que registra. O filme sublime é eloquente sem muito dizer.

O cinema pensa (os objetivos da tese)

Pautar um filme a partir de uma falta aponta para caminhos diversos de construção de ideias. Não nos encontramos a serviço do desenvolvimento de conceitos, mas na alocação para vivenciamento do absoluto. Este pensar não se trata de uma tese que o cineasta busca propor. Apesar de existirem filmes e autores inclinados à prova de um argumento, não é o caso com os filmes sublimes.

O tradicional é encontrarmos a construção de teses em filmes que põem seus personagens dialogando suas ideias em cena, algo como a dupla de assassinos em *Festim diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock, detentores de uma tese que remete ao Raskolnikov de Dostoiévski. Em cena, eles são eloquentes a respeito de suas ideias e até convidam seu professor para dialogar a respeito. Esta é uma forma direta de tratamento do pensamento, debitária da tradição acadêmica de exposição de ideias. O que acontece no sublime é uma quebra da ordem geralmente estabelecida. O sublime constrói ideias não para a significação do entendimento, mas para a vivência do que está ou esteve ou estará.

Tomemos, em contrapartida, o caso de *As harmonias de Werckmeister* (2000), de Béla Tarr. Uma das personagens do filme, o tio idoso do protagonista János, grava em voz considerações acerca da harmonia em música e como autores como Aristóteles e o Werckmeister do título enxergavam na música um caminho para compreender a ordenação do cosmos. János é influenciado pelo que diz o tio junto ao gravador; sobre a cama ele tem um mapa celeste e com os bêbados do bar ensaia um balé para explicar a dinâmica harmoniosa dos corpos celestes. Até este ponto, Béla Tarr parece oferecer um esquema de tese semelhante ao fornecido por Hitchcock. A chegada do príncipe com a baleia, uma espécie de mini espetáculo de horrores que se instala na praça principal da cidade, realiza uma quebra na tendência de construção teórica oferecida pelo filme até então. János e o tio vão ao encontro da baleia empalhada e longamente observam o olho perdido do gigante marinho. Da tese direta da harmonia celeste somos dirigidos a outro campo, agora sensorial, de um vazio inscrito no olho da baleia morta. Ficamos tentados a traduzir em palavras a sensação tida perante o olhar morto da baleia, mas nesse encontro o filme transfere suas ideias do entendimento linguístico ao estar intuitivo. O olho vazio da baleia, a revolta incitada pelo príncipe que existe apenas como sombra, são desenvolvimentos que saltam para o campo do estar intuitivo e lá persistem até o encontro derradeiro com o olho morto da baleia.



Figura 1 János vê a inauguração da exposição da baleia na praça principal da cidade



Figura 2 Dentro do mesmo corte, ele se aproxima do cambista para comprar sua entrada.



Figura 3 A música de fundo se altera enquanto ele sobe a escada, da alegria de um circo para a trilha de Mihaly Vig especial para o filme.



Figura 4 Béla Tarr faz um corte entre dois mundos, János agora entra num outro universo de espanto, reinado pelas sombras.



Figura 5 Continuação da tomada anterior, János admira a grandiosidade da baleia dentro do trailer...



Figura 6 ...e observa o olho morto da criatura.

O pensamento habituou-se com o caminho do significado, buscando informações diretas se encadeando. Sendo filme uma arte, não possui a obrigação de desenvolver método de investigação e trilhar uma sequência lógica de ideias e argumentos. Alguns filmes, como ilustrado por *Festim diabólico*, sentem a urgência de manter-se próximos ao tradicional, enquanto outros agregam a proposta intuitiva da arte de inscrever numa temporalidade própria à realidade sentimental que constrói, como já propunha Tarkovski (2010).

Henri Bergson propõe ao longo de sua obra filosófica a aproximação da filosofia com o dado imediato, anterior a qualquer mediação do entendimento. Ao seu ver, é a arte que melhor realiza este serviço ao oferecer o mundo em sua expressão sensorial, intuitiva e móvel

(2006). O filme sublime pertence a este campo descrito por Bergson, distinguindo-se de outros filmes pela tendência de abrigar o absoluto numa mobilidade inscrita no esvaziamento. Nossas noções chave de vazio e absoluto são debitárias da filosofia de Bergson.

Escrevemos sobre o campo do pré-entendimento, quando as ideias surgem, sendo que o entendimento ainda as considera demasiado confusas para traçar uma significação clara e concreta. Em linguagem, o que se aproxima desta vertente é o ensaio, como descrito por Adorno (2003), ou o romance (ou a escrita de ficção e poesia), quando a linguagem não é tomada como fim, mas como caminho para despertar ideias que estão além da significação fechada das palavras. Em alguns casos, cineastas-teóricos tenderão a ressaltar o caráter do cinema nesta competência que, de fato, pertence à arte como um todo. O filme sublime subscreve a esta tendência da contemporaneidade de duvidar da objetivação conceitual, lançando novos olhares sobre o que é fluido e desconcertante. Dois termos que vêm de mãos dadas a *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, uma obra comprometida com desconcertar nossa tendência de criação de sentidos desde o começo, ao colocar uma voz *off* recitando um poema durante os créditos de abertura, mas que dificilmente podemos ouvir e captar o que é dito. Ao longo do filme, situações são repetidas lançando a dúvida: o que *realmente* aconteceu em Marienbad no ano passado, e o que é invenção?



Figura 7 Uma das imagens mais famosas de *Marienbad*, as pessoas têm sombras, mas cadê as sombras das árvores? O que é real? Antes de qualquer pergunta, ou mesmo de notarmos o que há de errado com esta imagem, somos acometidos por uma sensação de estranhamento.

Resnais é um mestre na redução de seus temas. Com *Hiroshima, meu amor* (1959), um casal vive um romance na cidade título, partilham memórias, mas seriam estas memórias verdadeiras? “Você não viu nada em Hiroshima”, repete a voz que quebra a noção do concreto registro fílmico do acontecido em Hiroshima durante a guerra como uma memória coletivamente partilhada. O cinema cria memórias artificiais e junto com elas certa realidade emocional, mas desta vez sobre um evento ocorrido.

Resnais junta-se a Marguerite Duras para lançar um questionamento ético a respeito da criação de falsas memórias – como o faz o protagonista de *Marienbad* – ao estilo da teoria

crítica. Para isso, Resnais usa a própria imagem cinematográfica como questionadora de sua objetividade. Emmanuelle Riva está vestida de enfermeira, mas não é enfermeira; vemos corredores e ambulatórios de hospitais que são sets de filmagem. O que há de real no universo da concretude do registro fílmico?

Ao invés de utilizar o cinema como meio do significado concreto, como meio discursivo do entendimento, Resnais faz um cinema que, por vezes, pode parecer confuso para quem assiste. Numa tentativa de realizar o serviço contrário ao que o filme de Resnais oferta, muitos espectadores procuram dar significado objetivo (portanto, imutável, concreto, objetivo), reduzindo seus filmes a simples motes ao estilo “*Hiroshima* retrata o espírito de uma época”, que, no fundo, é uma afirmação insípida, mas está relacionado ao sentimento construído ao longo da projeção. Confuso porque governado a ser experimentado e não decodificado.

Ao ceder para a verve do entendimento e realizar uma análise, precisamos ter em mente o que propunham Adorno e Bergson, não reduzindo o filme a certos apelos objetivos quando o filme urge nossa participação de espectadores num processo pré-linguístico. Ou seja, falar de um filme sublime pede que dobremos a linguagem à fluidez do próprio filme. Eis o questionamento do concreto, ou do suposto concreto, que podemos encontrar na obra de Resnais. O filme sublime está no campo do intuitivo e escrever sobre ele urge uma linguagem que quebre certos padrões do entendimento, porque a escrita acerca destes filmes não surge para dar um sentido acabado a eles, mas para ajudar outros olhos a rever os filmes com outras lentes, desta vez acompanhadas pelo fluxo do que me acometeu durante a sessão. Enfim, um retorno ao imediato e pingar nas letras um pouco do sentimento anterior à mediação das palavras. Transformar as palavras em parte do fluxo da segunda realidade, da realidade emocional de um filme, como dizia Tarkovski (2010, p. 211).

A tendência à significação posterior, à tradução da sequência de imagens em linguagem, é um exercício restrito ao espectador. O filme sublime escapa a esta tendência de significação para estar numa presença imediata, ou seja, não mediada pelos signos do entendimento. Não seria o filme composto por signos do entendimento? No caso do filme sublime, defendemos a sua anterioridade à significação, permanecendo no nível complexo do pré-entendimento e, sobretudo, do pré-conceitual. Isto é, nível complexo porque gerador de ideias. Por isso, é também tão difícil falar ou escrever sobre tais filmes, geralmente caindo em fórmulas insossas que pouco adicionam à criação de significado, como é o caso do mote “este filme retrata a condição humana”, sendo o termo “condição humana” tão amplo que pode designar qualquer coisa ou aspecto da existência humana.

Como escreve Michel Ciment, há um desafio em transformar a experiência tida com imagens animadas em palavras e/ou conceitos (2017, p. 16). Esse desafio aumenta no caso do filme sublime que está desinteressado de construir sugestões significativas, antes permanecendo no campo do sentimental e lá explorando suas dimensões comunicativas, dentre elas a incitação de ideias.

Utilizamos em conjunto os termos “presença” e “estar” porque o filme sublime inscreve na imagem a presença do ausente, uma presença amplificada que nem sempre o sentido da visão será o único a captar. Desta presença no imediato da imagem leva-se aos diferentes estágios do verbo estar. A presença indica a experiência do que esteve, do que estar, do que estará, muito em dependência do contexto. O momento da cena, portanto, não se limita ao agora, favorecido por Lyotard (1991) em sua leitura da obra de Newmann, como pode ser uma evocação de outros tempos do estar. Como no caso do filme de Ozu citado anteriormente, a presença do que esteve não necessita do recurso do *flashback* ou de uma peça que simbolize a presença de alguém do passado. Na presença do quadro instaura-se o que esteve pelo poder da memória imaginativa que não necessita de artifícios, sendo capaz de preencher o vazio com a presença do que esteve. Ou como no diálogo travado entre o casal protagonista do filme *Amor* (2012), de Michael Haneke, uma das personagens diz não se lembrar do filme que assistiram juntos, mas lembra da emoção sentida enquanto assistia. Esta inscrição do pré-linguístico que o filme sublime trabalha: a projeção do que esteve não numa figuração artificial, mas no que resta dela no presente estar, o seu sentimento. Ozu, como poucos, é hábil em realizar esta projeção do sentimento passado sem a necessidade de figurações que assim o indiquem.

As múltiplas dimensões do estar, que transformam o momento num canal de acesso a presenças que estão além do fisicamente dado, isto é, as memórias e imaginações projetadas de passado e futuro, ou de um agora que se estende para adiante do que as coisas são, e que as coisas permitem abrigar. Desta espécie de linguagem codificada que apresento é que compreendemos a inscrição de absolutos no filme sublime. O absoluto abarca todo presente, passado e futuro, assim como abarca todo universo. A poética do estar do filme sublime permite a imagem apontar para um absoluto que não se restringe ao limite dos corpos em cena, ou à fronteira da moldura do quadro, nem ao recorte auditivo da trilha sonora. Os dados concretos do visível e do audível apontam para uma realidade sentimental maior, que abarca o mundo fora do filme.

O filme sublime cria ideias que não pertencem ao campo da conceituação objetiva. Como já posto, este é o grande desafio do crítico, do estudioso, ou mesmo do espectador que

deseja comunicar através de outro meio, a linguagem escrita ou falada, a sua experiência do filme. A um primeiro momento, cabe colocar que não se trata de mergulhar nestes filmes para encontrar uma tese clara. Num segundo momento, a grande riqueza destes filmes é mais bem traduzida por um vocabulário que busque relatar a experiência frente a estes filmes, e não uma análise objetiva que os disseque e os distancie de sua real existência de completude. Portanto, adoto aqui uma linguagem ensaística para me aproximar e aproximar o leitor da realidade singular que é a experiência com um filme sublime e com as ideias por eles construídas.

Portanto, nosso intuito é o desvendar isto a que chamamos de “filme sublime”, algo que ulteriormente pertence à obra. Quando escrevo sobre o “entendimento analítico” ou sobre a “intuição”, estou igualmente me referindo a um esforço do espectador quanto à competência artística da obra. Tal como aponta Munsterberg, um filme trabalha de maneira análoga à mente humana. O ato de criação artística aponta para certos desejos do autor em ser sintético em sua abordagem, ou absoluto. Não comentarei o ato criador do realizador de cinema porque seu gesto permanece em sua obra. O lance criador do artista dota sua obra com algo de uma subjetividade individual à qual nem mesmo o artista é capaz de controlar. Em certos casos, mesmo sua intenção original se apaga perante a presença da obra finalizada. O gesto ora analítico, ora intuitivo de uma obra artística reflete-se na experiência do espectador, também este amalgamado na criação perpétua de uma obra artística. É este espírito de amalgamento que espero manter vivo neste ensaio ao reportar o filme sublime, ora inscrito em autor, ora em espectador, mas sobretudo na obra.

Presença do porvir

Até aqui escrevi sobre o objeto desta tese-ensaio, o sublime, e o objetivo de estudar o sublime no que concerne ao cinema, a criação de ideias numa construção comunicativa pré-linguística e exterior ao entendimento. Há algumas páginas, mencionei o cineasta e teórico Jean Epstein, que acreditava que a invenção do cinematógrafo levaria a uma revolução no núcleo da filosofia, tal como o telescópio e o microscópio fizeram pelas ciências, ao alterar a perspectiva sobre questões ontológico-metafísicas.

De fato, o cinema levou alguns dos autores mais respeitados do século passado a pensar a seu respeito: Bergson, Rudolf Arnheim, Walter Benjamin, Edgar Morin, Maurice Merleau-Ponty, Susan Sontag, Stanley Cavell, Gilles Deleuze, Slavoj Zizek... De cada um deles é possível encontrar alguma pista mais ou menos favorável à capacidade intelectual do cinema, muitas vezes sem a necessidade de vincular filme a uma obra do cânone filosófico

para demonstrar sua emancipação intelectual – o que esse gesto demove. Ao contrário, encontramos-nos mais próximos de Deleuze que apontava para a arte um diferente regime de criação de pensamento.

Diferente de Deleuze, não vejo a necessidade na criação de uma taxonomia de tipos de imagens, quando um retorno ao vocabulário clássico da estética pode fornecer os caminhos esperados. Além disso, o retorno a um termo como *sublime* é capaz de salientar a individualidade dos cineastas, enquanto tipos de imagem assenta muito próximo ao exercício linguístico de delimitação de fronteiras. Sub-repticiamente, a taxonomia seria como criar uma gramática para mais facilmente padronizar o alcance de resultado do produto industrial que é o filme.

Portanto, mesmo com dívidas com autores como Deleuze, Bergson e Sontag, é imprescindível que esta tese-ensaio seja lida como uma obra descendente, mas independente, focando em como o sublime é capaz de criar ideias complexas no imediato. Nossa tendência criadora desenvolve capítulos que não focalizam apenas a obra de nossas influências mais próximas, nem se fecham a filmes em específico, preferindo a miríade das referências típica ao ensaio enquanto forma para levar o leitor a uma intuição, não necessariamente à conclusão do que significa o conceito que dá nome a cada capítulo.

Este recurso de produção filosófica foi aprendido com Bergson, para quem a sua noção chave de *duração* não é um conceito, e ao escrever sobre ela seu papel é levar o leitor a intuir a duração. A tarefa é difícil, mas o nosso intento é semelhante, não criar conceitos específicos, mas abrir caminhos para a intuição do filme sublime e do reconhecimento de um filme sublime que não tenha sido mencionado nestas páginas.

O primeiro capítulo será dedicado ao *imponderável*. Escrever sobre sublime é estar sempre alerta ao inefável e ao imponderável. Novamente, somos atraídos à menção já feita ao folheto de Epstein. Como abordar o imponderável no cinema? O cineasta francês remetia ao aparelho filmico e as suas condições de possibilidade de criação de espetáculo. Diferente da toada do realizador de *A queda da casa de Usher* (1928), o interesse desta tese-ensaio é buscar o imponderável na construção estilística dos autores. Significa dizer que buscamos os modos individuais pelos quais realizadores diferentes foram capazes de inscrever na imagem cinematográfica o imponderável. Ao que é pertinente perguntar: é passível de *registrar em imagem o inefável*? Mesmo para o caso do imponderável, quando o cineasta registra algo de imenso e poderoso na imagem, a imagem, por seu caráter limitante, com suas bordas e fronteiras, não transforma o imponderável em ponderável? Em que incorre o inefável do sublime passível de ser registrado em filme?

O capítulo seguinte aborda um tema comum ao filme sublime, o *vazio*, aqui tratado como um sinônimo para nada e ausência, outros dois termos que utilizarei com certa frequência. Este capítulo é particularmente influenciado pela filosofia de Bergson e a questão do nada apresentada pelo autor na célebre obra *A evolução criadora*. Ali, Bergson defendia que há mais na ideia de nada do que na ideia de algo existindo, uma vez que a ideia de uma ausência compreende à coisa existindo e sua negação. Portanto, a ausência não passaria de uma miragem, para tomar o termo utilizado por Bento Prado Jr. (1988) ao discutir o problema. Uma miragem mantém o ausente, ainda que não em figuração. A noção de nada bergsoniana nos auxilia a aprofundar a compreensão de como é possível registrar o inefável, ao mesmo tempo que abre uma nova interrogação a respeito do que conta como presença numa imagem. Necessita o cinema de recursos figurativos para abordar o que está em falta? A miragem da ausência se sustenta longe de fábulas fantasmagóricas?

Eis que surge o nosso terceiro capítulo, dedicado à *presença*. O *vazio* trabalha com a ampliação dos sentidos, levando a um reconhecimento do que está no imediato do acontecimento. Este imediato possui direta filiação com o invisível, uma vez que o filme estabelece a presença de algo que não está, propriamente, lá. Isto é, há algo na imagem que tende à evocação de uma ausência, que transfere o ausente a um campo de presença sem a necessidade de figuração representativa. Na invisibilidade tradicional do ausente, ele marca lugar estando no momento por meio de uma projeção.

A presença marca uma importância para nossa argumentação porque é nela que o filme sublime fundamenta o seu pensar. Tão comum à filosofia ocidental olhar para as coisas e buscar um sentido por trás delas, e justo na mais moderna e ocidental das invenções nas artes, o cinema, encontramos uma escapada a esta tendência. Também não será de estranhar que acompanhando esta visão, utilizemos tantas obras influenciadas pelo ocidente, mas produzidas no oriente – até aqui já mencionamos o russo Tarkovski, os japoneses Ozu e Mizoguchi, o tailandês Weerasethakul, e para além deles, Resnais, ocidental, francês, contudo influenciado pela filosofia do dado imediato de Bergson/Proust e pela tendência à presença ao invés do significado na arte africana, documentada por ele, Chris Marker e Jean Negulesco, em *As estátuas também morrem* (1953).

A filosofia ocidental aproximou-se, com a fenomenologia alemã e francesa e com a filosofia da duração, da presença. Contudo, ainda vinculada à tradição ocidental, não raramente a presença foi rendida a uma hermenêutica ou a outros caminhos de *leitura* do significado do imediato. Propor a presença no cinema incorre a possibilidade de não nos rendermos à tendência da mediação do signo e do significado, aceitando o acontecido numa

experiência do imediato. Entra, aqui, o espectador. O espectador se encontra imerso numa realidade de busca pela significação, e ao assistir a um filme se forçará a assistir ao que chamamos de filme sublime buscando uma mensagem, quando a criação de pensar reside a um momento anterior. Não cabe buscar o pensamento num encadeamento lógico, mas as ideias num experimentar imediato desta realidade emocional que o filme abre.

Assim, chegamos ao quarto capítulo sobre a *cosmologia*. Quer dizer, cada filme é criador de seu próprio universo, com suas próprias regras. O filme sublime segue esta tendência tão bem quanto o filme de vanguarda e como o filme de fantasia. O cineasta orchestra o ritmo não somente com montagem e trilha sonora, mas também com a direção de atores e a escapada do tempo no interior de cada imagem – isto vale para todo cinema. Esses detalhes ontológicos nem sempre vêm em similaridade com a realidade dos eventos, ao invés, eles são orquestrados de modo a carregar os eventos rumo a uma “realidade psicológica”.

O movimento não é reproduzido como registro do real, no filme sublime, sendo criado para pertencer a um equivalente psicológico. Eis o que já escreviam Tarkovski e Epstein, o controle do tempo não é feito para se aproximar do real, mas para se aproximar de certa experiência do real. Recorrendo à imagem clássica, o cinema é uma janela que se abre para outro mundo durante a projeção, e por isso ele é real, mas não no sentido do real mimético, e sim de uma experiência de temporalidade que evoca o sentimento de realidade.

É com a ideia de um cinema criador de novos cosmos que se estendem em direção ao nosso que trabalham realizadores como Chris Marker, com seu *La jetée* (1962) e a abolição do movimento, e Kenji Mizoguchi e as várias dimensões da realidade, em *Contos da lua vaga* (1953). O aparelho cinematográfico deixa de ter seu caráter de registrador para se transformar em criador. Cria a realidade emocional de um mundo destruído pela guerra atômica em que as pessoas não possuem outro recurso senão voltar ao passado. Cria a realidade de uma fantasma solitária que enlaça um soldado em tempos de guerra, levando a uma segunda realidade etérea.

Este novo cosmos criado pelo filme é também responsável pela criação de um centro *ideológico* (criação de ideias não dizíveis, mas sentidas), que será o tema de nosso capítulo seguinte. O filme sublime é responsável pela reordenação de um universo apontando para uma experiência da realidade, estando esta tendência apontada para um sentimento em fluxo que habita em todas as pequenas coisas e que surge como um absoluto. Este absoluto é uma multiplicidade encadeada no filme. A realidade emocional é construtora de uma ideia presente no desenrolar do imediato da ação.

Esta ordenação ao imediato sentimento que fomenta ideias experimentadas pela intuição do momento constituinte *sublime* evocado ao longo de todo corpo de nossa tese-ensaio, e que constitui a ligação entre o sentimento que pertence ao filme. O sublime ganha colorações distintas, que se unem numa ampliação do imediato pela miragem da ausência. É sublime o filme que propositalmente constrói um hiato e o preenche por meio de uma projeção. Sublime também a experiência de sentir o vazio e reconhecer que há algo lá. Neste jogo de vazio e invisíveis preenchidos, surge a sensação de plenitude, carregada por um absoluto que se apresenta em filme e se traduz em um enlaçamento da consciência. O absoluto é o que amarra todo o cosmos filmico e se estende para fora da tela, enlaçando também quem assiste.

O sublime vem nos atender quando o filme parece faltante, mas se mostra pleno. O sublime faz do vazio, pleno. Assim como o sublime pensa antes do entendimento, reconhece a plenitude cambiante e vazia do universo através de uma experiência com o absoluto. Pleno é o que está, o que esteve e o que estará. Da obscuridade do silêncio saem os cânticos inaudíveis de diferentes eras para nos fazer, através da intuição, experimentar o que falta.

Com o presente estudo, não buscamos uma resposta em definitivo a respeito do que se trata do sublime no que corresponde ao estilo cinematográfico ou à experiência do espectador. Esperamos que esta obra surja ao leitor como um esforço a ampliação do que apresentamos nas linhas a seguir, não somente dos filmes e cineastas cujas obras possam figurar dentre as características apresentadas, como também encontrando novas características pertencendo ao sublime e que, por algum motivo, faltou ao nosso intuito criativo. Nossa intenção ulterior é provocar uma intuição no leitor a descortinar sua própria experiência sublime com o cinema.

Capítulo um: imponderável

O título deste capítulo é uma referência a um panfleto de Jean Epstein sobre a fotogenia, publicado em 1935. Nele, Epstein retoma seus esforços da década anterior de tentar definir o que é a fotogenia. Inicialmente, o termo foi utilizado na fotografia para se referir à nitidez da imagem, sendo transformado num referencial estético para apontar algo de belo, como em Louis Delluc. Em Epstein, o termo ganha uma conotação diferente. Seu esforço é mostrar a fotogenia como a característica possibilitadora de criação poética no cinema. Portanto, sua concepção do termo volta-se para um aspecto algo metafísico do fugidio e efêmero. Ao retornar o debate iniciado nos anos 1920, o teórico e cineasta conclui já no título do mencionado panfleto: “a fotogenia do imponderável”. Como sentencia Jacques Aumont, a ênfase é deslocada da fotogenia para o “imponderável” (2004, p. 92).

A busca pela fotogenia do imponderável marca a tentativa de vitória sobre a “realidade secreta das aparências” (EPSTEIN, 2011, p. 6). Não raro, ler-se-á Epstein e seus comentadores utilizando o termo “fluido fotogênico” para se referir a esta busca pelo imponderável fugidio. É sobretudo no tempo que esta imponderabilidade encontra seu ninho. Por estar no tempo, a fotogenia é um esforço árduo para o realizador. Como exemplo do caráter árduo deste esforço, Epstein relembra um caso simples e corriqueiro: as rodas dos automóveis quando apresentadas nos filmes parecem mover-se ao contrário. De fato, a física consegue explicar este fenômeno, reconhece o autor, mas isto levanta uma questão: não estariam outros movimentos sendo incorretamente representados?

Escreve, então, que “cada fotograma da película contém um instante do universo” (*idem*), numa assertiva algo devedora da filosofia dos eleatas. Projetados pelo cinematógrafo, estes instantes transformam-se numa sequência de espaço-tempo que ofertam uma nova perspectiva do universo. O imponderável encontra-se no sopro de vida do tempo, no fugitivo instante que logo se transforma em passado. Perguntamos, então, sendo que o instante se encontra atado ao passado não faria ele parte de um movimento absoluto em que teríamos o todo do que esteve com o que está? Isto é, uma comunhão de duração do passado com o presente?

Aumont enxerga neste esforço de Epstein pelo sentido de fotogenia uma tentativa de buscar a poesia do cinema. Com o imponderável, nota-se que esta poesia reside numa busca pelo que está por trás da camada de aparência em que se revestem os materiais apresentados.

Não se encontra em sua pura extensão, mas na relação dessa extensão com seu deslocar no tempo. Epstein recorre às teorias correntes da física, especialmente à teoria da relatividade, para desenvolver suas teses, daí seu uso do termo “espaço-tempo”. Seu compatriota Robert Bresson é famoso por buscar o alicerce imponderável que constitui as pessoas e seu mundo.

Bresson é um desses notáveis que trazem junto ao seu nome um conjunto de postulados. Quem assiste aos seus filmes logo percebe um modelo sistemático de construção, singular na historiografia desta arte. Esta construção parte do pensamento do que o realizador entende por *cinematógrafo*, um retorno ao primeiro cinema, quando o filme não queria significar, mas estabelecer presença. O esquema de Bresson não permaneceu estaticamente o mesmo ao longo de sua carreira, ganhando novos contornos a cada filme, mas em seu fundamento permanecendo muito parecido, levando seus admiradores a notarem a homogeneidade estética de suas obras. Os postulados estéticos que reinam a construção do cinematógrafo de Bresson foram coligidos no livro *Notas sobre o cinematógrafo* (2017).

O mencionado livro reúne um conjunto de aforismo, ou notas, em que o realizador desenvolve sua ideia do que é o cinematógrafo. Numa destas notas podemos encontrar sua contrariedade à tendência do cinema de ser ilustração de tese. A filmagem apontando para uma tese parecia-lhe maniqueísta, uma vez que os eventos são todos construídos para render a razão de uma conclusão que convém ao realizador. Pelo contrário, o cinematógrafo não filma para mostrar o aspecto exterior de homens e mulheres, mas para “descobrir a matéria de que são feitos”. É um “coração do coração” o que busca Bresson, o que não é alcançado nem pela filosofia, nem pela poesia, ambos encerrados pela criação linguística mediata. (BRESSION, 2017, p. 48)

Primordialmente, Bresson desejava que seus filmes fossem sentidos ao invés de entendidos. Preferia que os espectadores tivessem com eles uma relação sensória ao invés de buscar diferentes interpretações. Pautado por uma tradição católica, a sistematização de Bresson perpassa pela ritualística da religião, o que concede aos seus filmes a possibilidade de se experimentar algo para além do material apresentado. Assim, Bresson é um dos realizadores de cinema a quem pode ser reservada a característica de possuir uma metafísica vinculada à sua obra, como pode ser vista também em Tarkovski. Diferente do que é de se esperar, esta não é uma metafísica que se desenrola por meio de discussões entre personagens cultas, mas através da ritualística da repetição do sistema estético estabelecido pelo realizador.

A metafísica de Bresson compreende à apreensão de um imponderável que não se apresenta textualmente, mas intuitivamente. “O filme deve ser vivenciado, mais que cognitivamente visado” (SILVEIRA, ROSA, 2011, p. 52). A construção estilística de Bresson

não busca a interpretação direta de uma realidade, assim montando um cenário em que seja favorável a apreensão do concreto. O emprego de não atores que são levados a não atuar, a não interpretar, é uma maneira de esvaziamento de discurso, assim como o uso de cortes abruptos. Modos utilizados pelo cineasta para se aproximar de uma inquietação crescente na filosofia contemporânea de se aproximar do concreto, como pode ser testemunhada pela filosofia da duração de Bergson e pela fenomenologia. Diferente destas correntes da filosofia, a metafísica de Bresson está calcada na compreensão de que o cinema é o meio ideal para a experimentação de um imponderável, sem a mediação textual, levando o filme a exprimir sem interpretação. Ou seja, uma vivência no lugar de uma leitura.

O cinematógrafo seria, assim, um modelo de produção de filmes que se aproxima da filosofia por carregar uma preocupação dupla: de um lado, exprimir o inefável, de outro revelar o ser (*idem*, p. 141-142). Esta é a interpretação a que chegam Silveira e Rosa, em seu *A metafísica do cinema de Robert Bresson*: o cineasta francês, ao pressupor a existência de um imponderável, faz de seu exercício filmico uma busca pela revelação do ser. Esta interpretação de Silveira e Rosa se baseia também numa interpretação heideggeriana de que a verdade ocorre na arte. A sistematização estilística de Bresson busca a expressar o ser em filme, uma expressão que não se dá diretamente pela materialidade do que está na imagem, mas no que a imagem carrega de além – uma positividade invisível construída como sugestão.

A contemporaneidade filosófica abraçou o caso da imponderabilidade no seio de suas discussões ontológico-metafísicas. Bergson traz em sua obra uma noção de tempo que não pode ser conceituada objetivamente, mas alcançada por meio de uma intuição. A duração, como ele prefere chamar, é o tempo vivido que se alastra por todo universo, sendo um absoluto que une o passado e um presente em construção. Diz-se absoluto porque a duração é uma espécie de encadeamento em que suas partes não se desconectam – eis a contradição no seio de sua conceituação, a duração é una e múltipla.

Este trabalho de aproximação com o imediato da duração é mais bem realizado por artistas do que por filósofos, escreve Bergson¹. Escritores, pintores e músicos estão constantemente nos levando para esta imediaticidade da experiência da duração, ao invés de nos ofertar uma análise do significado próprio das coisas. As artes trabalham muito bem com a imponderabilidade da experiência porque adentram o cerne de seus sujeitos para deles desvelar algo de subjacente. É um adentrar para descobrir a matéria viva que anima o corpo.

O uso do termo “desvelar” foi utilizado propositalmente para suscitar lembranças de outro famoso filósofo contemporâneo que chega a semelhantes conclusões que Bergson,

¹ Ler o ensaio *A percepção da mudança*, em *O pensamento e o movente*.

apesar de baseados em propostas e intuítos distintos. Heidegger partilhava desta desconfiança com o vocabulário conceitual acerca da imponderabilidade ontológica de que somos feitos, mas para isto ele retoma um termo corrente da tradição filosófica: Ser. Há certa dificuldade da linguagem corrente em reportar o significado de Ser, sendo mais bem desvelado pela arte.

Quando Silveira e Rosa trazem Heidegger como reforço do projeto de Bresson, estão também abraçando a tendência da teoria cinematográfica geral de não estetizar o cinema. Isto é, uma recusa em abordar o cinema segundo os caminhos tradicionais da estética. A teoria de Heidegger não é estética, mas ontológica, enxergando na arte o caminho para capturar a verdade das coisas que escapam ao conceitualismo tradicional. Seus intérpretes, a exemplo de Byung-chul Han, tendem a apontar que sua teoria sobre o belo, por exemplo, não é estética, não possuindo relação com o gosto (HAN, 2019, p. 110). Esta é uma tendência de interpretação dos temas da estética que antecede a criação da disciplina. Tal como Heidegger, Plotino apontava na arte a capacidade de levar a um conhecimento da verdade, como escreveu Benedito Nunes sobre o filósofo antigo (2016, p. 31).

Assim, podemos lembrar de algumas cenas do cinema de Bresson que reservam esta cadência de revelação do ser. A que talvez seja a mais conhecida e falada é o momento em que o batedor de carteiras, do filme de mesmo título, se encontra encarcerado. Seu encontro com a mulher que ama, do outro lado das grades, é um momento de revelação (para utilizarmos um termo cristão dada a inflexão bressoniana) ou desvelamento (para utilizarmos um termo heideggeriano). Apesar de seus corpos estarem separados, apesar da limitação que é representada pelos seus próprios corpos, o amor que transborda de ambos é um catalizador para o inefável que não se dá neste encontro, mas dele se revela.



Figura 8 Michel entra na sala de visitas, visto entre as grades, sua nova realidade.



Figura 9 Jeanne o aguarda, levantando os olhos com a chegada do amado.



Figura 10 Michel se aproxima da grade e de Jeanne.



Figura 11 Novo corte, Jeanne vê a tentativa frustrada de aproximação de Michel.



Figura 12 Ela se aproxima da grade, agora a câmera está dentro da cela.



Figura 13 Mesmo plano anterior, Michel beija-lhe a testa.



Figura 14 Mesmo plano, Jeanne beija a mão de Michel. Há lágrimas em seu rosto.



Figura 15 Corte para um plano fora da cela, Michel volta a beijar a testa de Jeanne.



Figura 16 Eles tentam se abraçar. As grades não são impedimento, o amor os une.

A primeira vez que pensei o sublime no cinema foi através de uma incursão de Susan Sontag pelo cinema de Bresson. A autora investiga o estilo espiritual do cineasta, como é recorrente nas análises da obra de Bresson. O que me chamou particular atenção foi a descrição de Sontag sobre a opacidade dos atores empregados pelo realizador. Não são pessoas particularmente bonitas e suas expressões são planas, também não evocando qualquer atração por meio da emoção que eles possam apresentar em suas faces. As personagens de Bresson não sorriem, e mesmo quando choram não contorcem suas faces. Esta é uma característica marcante do estilo bressoniano ao empregar o que ele chama de “modelos”, seus atores. Mas eis que, ao longo da projeção, algo dessa opacidade se perfura numa “revelação subliminar” e essas mesmas personagens começam a ser vistas como bonitas. (SONTAG, 2001, p. 193). A opacidade de suas figuras é perfurada para que se tenha na tela o lance fugidio do que Epstein chamaria de fotogenia imponderável, transparecendo o “coração do coração” destas personagens. Novamente, o que vale ao caso de Bresson é a utilização do termo católico, como o faz Sontag, de “revelação”, essa transformação do opaco em transparente para que a imagem passe a apresentar a internalização suave do corpo sisudo.

Mesmo não utilizando diretamente o termo “sublime”, preferindo caracterizar as personagens de Bresson como belas, a interpretação de Sontag despertou em mim a ideia do sublime em Bresson por meio do imponderável, semelhante ao que Silveira e Rosa enxergam na obra do cineasta. A beleza observada por Sontag nas personagens opacas de Bresson possui algo da beleza subliminar retratada por Victor Hugo em seu *Corcunda* e pela Fera do conto de fadas. Dadas as suas diferenças, em todos estes casos a beleza não se retrata pelo que é externo, mas por algo buscado internamente às personagens. Não se apresentam na pura percepção, mas estão na imediatez do gesto englobante de um estar, isto é, num correr de gestos e composições.

Victor Hugo, por sinal, possui uma tendência de interpretação do sublime aproximativa do exercício estilístico de Bresson: “o sublime representará a alma tal qual ela é”, restando ao corpo o papel de grotesco (HUGO, 2014, p. 35). Com seu *Quasimodo*, o poeta atinge o patamar ideal de sua concepção: o corpo grotesco do tocador de sinos faz com que todos os recebam como uma figura bestial, mas a aproximação de Esmeralda faz descobrir a alma desta personagem, a sua sublimidade. Os termos utilizados por Victor Hugo aproximam-se do catolicismo de Bresson, mas suas contribuições são de igual importância para nossa aspiração secular: o sublime é a revelação de algo que se guarda por debaixo de uma camada de materialidade, a intuição de uma realidade se fazendo.

Poder-se-ia dizer que a estética de Bresson aponta para um novo regime da filosofia, não mais regulado pela objetividade da linguagem escrita, mas pela precisão da imagem filmada. Jean Epstein já propunha que o cinematógrafo – termo também utilizado por ele, antes de Bresson – seria um aparelho para auxiliar a filosofia em suas incursões, criando revoluções em seu interior semelhante ao que fez o telescópio para a astronomia e o microscópio para a biologia (EPSTEIN, 1973, p. 258).

Também neste sentido que Epstein trata o imponderável no cinema, quando se pressupõe um correlato realista entre o filme e o filmado, mas os atores não se reconhecem na imagem – um efeito que vem diminuindo com a corriqueira exposição das pessoas às imagens digitais delas mesmas. O imponderável ainda surgindo quando se vê que o cinematógrafo cria movimento a partir do imóvel. O cinematógrafo de Epstein não é um pressuposto sistemático de regras estilísticas como em Bresson, trata-se de um aparelho que nos revela o mundo para além de nossas capacidades corriqueiras. Por meio da aceleração de imagens, as plantas ganham movimentos animalescos e os cristais movimentos vegetativos. Mesmo o tempo íntimo pode ser estendido para a realidade exterior. (EPSTEIN, 2011, p. 8-9) O cinematógrafo consegue unir pressupostos filosóficos tão contrários quanto os de Parmênides e Heráclito. Mas em sua sublimidade, o imponderável do cinema se inscreve no que de fugaz se registra na realidade, no que escapa à apreensão objetiva.

Indo de encontro a esta resolução da teoria cinematográfica que tende a encarar a apreciação de uma obra de arte como objetiva em seu desvelamento, Eric Rohmer escreve um ensaio clamando por um retorno ao gosto e aos temas clássicos da estética (1961). Inspirados por Rohmer, tendemos a realizar semelhante trabalho de remontar a um tema clássico da estética, desta vez o sublime. A literatura clássica deste tema, perpassando por Longino, Burke, Kant e Schiller, nos mostra como o sublime possui algo que não é propriamente alcançável pela percepção, sendo completado pelo suprassensível. Em Longino encontramos um *je ne sais quoi*, como diria seu tradutor Nicolas Boileau, em Burke é uma obscuridade, em Kant é o próprio suprassensível. Plotino, Heidegger e Bergson, este último que será uma das principais referências do capítulo vindouro, apontam para a arte como reduto para conhecimento da verdade e da real face do mundo. O próprio sublime é capaz de demonstrar esta capacidade estética de apreender a realidade, a verdade inerente ao que escapa ao entendimento analítico. O sublime possui direta relação com o inefável e o imponderável que, desde Nietzsche, atordoam a filosofia.

Respeitando o próprio título, o imponderável é aquilo que não se encontra ao alcance do visível ou do sonoro, mas que se faz presente no escoar do filme. Ao entendimento

analítico parecerá que o filme é composto de múltiplos eventos que se dissociam uns dos outros (as cenas), mas estes eventos encontram-se unificados numa cadeia temporal sensória que une o Todo que é o filme. Este absoluto somente pode ser rateado pelo entendimento analítico em sua ânsia de dissecação. Contudo, ao dissecá-lo perde-se sua imponderabilidade. Na síntese encontra-se a perspectiva ao invés do lance absoluto. Na perspectiva tem-se o externo ao invés do interno. O imponderável reside na internalidade onde se configura o lance absoluto, porque na externalidade apenas temos perspectivas sintéticas. Portanto, o imponderável pertence a um campo do pré-entendimento, uma vez que sua matéria não pode ser decomposta em partes para análise, sendo somente sentida em sua totalidade.

Capítulo dois: vazio

Em *Chan-sil sortuda* (2019), de Kim Cho-hee, a protagonista Chan-sil sai num encontro com um rapaz. Ela, produtora de cinema, ele, aspirante a diretor, conversam sobre filmes. Chan-sil revela que seu diretor favorito é Yasujiro Ozu, ao que seu parceiro se mostra pouco entusiasmado. Não acontece nada nos filmes de Ozu, diz ele. Indignada, ela oferece a sua perspectiva: Ozu mostra os pequenos gestos, as coisas do cotidiano, isso não pode ser chamado de *nada*.

Tal como faz o parceiro do encontro fracassado de Chan-sil, é comum notarmos uma tendência de intérpretes da obra de Ozu em caracterizar seus filmes com este termo chave, *nada*. O próprio Ozu, ao falecer, foi enterrado sob uma lápide em que se lê apenas *vazio*, o que incita e provoca a continuidade deste tipo de interpretação. David Bordwell, em seu livro monumental dedicado ao cineasta, *Ozu and the poetics of cinema* (1988), escreve que a tendência de enxergar o *nada* nos filmes do realizador se deve à busca por ação, assim remontando à crítica feita pelo parceiro de Chan-sil de que “nada acontece”.

Dizer que “nada acontece” é ignorar a intensidade dos eventos que acontecem às personagens de Ozu, escreve Bordwell (1988, p. 54). *Era uma vez em Tóquio* (1953) lida com a morte da matriarca da família, em *Crepúsculo em Tóquio* (1957), uma moça faz um aborto depois da recusa e indiferença de seu namorado. Reconhecendo a profundidade dos filmes de Ozu, ainda assim proponho o *nada* em sua obra. Não apontando o *nada* como um *nada acontece*, mas antes como um recurso para o aprofundamento da intimidade das personagens. Como escreve Bordwell, o realismo de Ozu está em não colocar as personagens explicando o que acontece com elas, porque ninguém faz isso na vida real (*idem*). O *vazio* aqui não será tratado como um conceito de detrimento, mas como uma maneira de o cineasta ampliar o escopo de sua imagem. Para tanto, retomemos a noção de *nada* desenvolvida por Bergson em *A evolução criadora* (2005).

Quando Bergson escreve sobre o nada, é em crítica aos sistemas filosóficos que se fundam na ideia de nada e de imutabilidade. O nada surge em sua filosofia como algo a ser superado. Portanto, o que realizamos aqui é uma subversão ao abraçar o nada bergsoniano. Escrever sobre o nada, em cinema, é reconhecer que todo filme possui um fluxo próprio que se constitui como sua memória. A memória do filme é uma aliada da memória do espectador. O filósofo propõe que um ser que não fosse dotado de memória seria incapaz de pensar o

vazio. O que se percebe é a presença do que está diante de mim. Argumenta Bergson: “só há ausência para um ser capaz de lembrança e expectativa” (2005, p. 305).

Tal como Descartes afirmava que se pode pensar num polígono de mil lado sem a necessidade de visualizá-lo, um filósofo pode argumentar que é capaz de conceber um conceito de nada absoluto. Ainda assim, a abolição do Todo recai sobre a eliminação e negação da existência das coisas. O nada absoluto não parte de uma premissa diferente da ausência do singular. Ao não visualizar imgeticamente o Todo para, em seu lugar, pôr uma concepção, não se difere no procedimento, afinal, o Todo é a coexistência de suas partes (*idem*, p. 303).

Mencionar o absoluto cai adequadamente em nossa proposta, uma vez que o sublime almeja ao absoluto. Esta menção poderia levar à ideia de que o vazio é uma imagem, levando a um campo suprassensível. Não é de todo equivocado, mas aqui nos atemos um pouco pontualmente ao vazio capaz de ser imaginado. Ou seja, não o vazio absoluto da concepção de nada, mas o vazio deixado por algo ou alguém singular.

A memória que lembra e cria expectativa é a mesma que se desaponta ao encontrar um objeto esperando encontrar outro. É a mesma que espera encontrar algo e não encontra, transformando em ausência. A este procedimento da consciência, Bento Prado Jr., em *Presença e campo transcendental* (1988), chamou de “miragem da ausência”, o que funciona perfeitamente para o caso do cinema. Quando, em *Era uma vez em Tóquio*, o avô retorna para casa sozinho após sua companheira de vida ter sucumbido durante a viagem para visitar a família na capital, é com a imagem dela que ele retorna, ainda que Ozu não a transforme num fantasma. Ela não aparece pictoriamente, mas se faz presente através da memória. Sua ausência é apenas uma miragem para uma presença suprassensível que persiste enquanto memória.

Outro título adequado a este procedimento é dado pelo próprio Bergson: coloração afetiva do pensamento. Termos como “nada” e “vazio” expressam uma preferência pela manutenção de algo, estando mais próximo da afecção que do pensamento. No caso particular de Ozu, não há frustração, mas há permanência de uma lembrança de alguém que não mais está lá, mas que se faz presente a um nível de memória. O antigo ambiente da casa passa a carregar uma afecção referente à personagem que não mais habita fisicamente o cenário. Portanto, o nada é visto como transferido do campo da análise para o campo dos afetos. É como afecção que o vazio faz morada no filme sublime.

Bergson compreende, a esse ponto, a representação do vazio tomando dois caminhos simultâneos. De um lado, há a representação de uma substituição, de outro o sentimento de

um desejo (expectativa) ou de uma falta (lembrança) (*idem*, p. 306). Ambos são elementos positivos, uma vez que correspondem a plenitudes: a representação de uma substituição vem acompanhada do pleno real e da plena representação imaginada da ausência. Enquanto o sentimento vem acompanhado da plena memória do que escapa à experiência.

A este ponto, encontramos Bergson em concordância expressa com Kant: “Entre pensar um objeto e pensá-lo existente, não há absolutamente nenhuma diferença” (*idem*, p. 308). Pensar a inexistência de algo compete, primeiro, em pensar a existência desse algo. Pensá-lo inexistente, portanto, leva ao acrescentar de uma característica ao invés de privá-lo uma. Daí a curiosa conclusão de Bergson: “há mais e não menos na ideia de um objeto concebido como ‘não existindo’” (*idem*, p. 310). Para se conceber algo como não estando, é preciso imaginar como estando e somente então promover a sua exclusão.

O que faz de tão curiosa esta ideia de Bergson no cinema é observar o que um cineasta como Ozu é capaz de fazer. Ao relatar a viagem dos anciãos a Tóquio, testemunhar a doença e o falecimento da avó, e encerrar o filme com o viúvo sozinho na casa do casal – que fora apresentada ao princípio do filme – o que o realizador mostra é a capacidade do cinema de inflar a presença na imagem mesmo sem a necessidade de trazer a atriz de volta. Como diria Bento Prado Jr., é uma miragem de ausência, naquele aparente vazio em que o viúvo se encontra há a riqueza da memória fazendo persistir a lembrança de sua esposa falecida – uma coloração afetiva do pensamento.

Liotard, em seus estudos sobre o sublime na arte contemporânea, aponta para a representação negativa. No caso, nesta leitura partindo de Bergson, tratamos por positiva. Também em referência a Kant, mas desta vez à *Analítica do sublime*, Lyotard escreve sobre o que o filósofo chama de “apresentação negativa”. Similar ao caso de Ozu, a apresentação negativa seria a diminuição do prazer visual para um quase nada, ou para um nada efetivo que promove a contemplação do infinito. Não nos situamos distantes da argumentação de Lyotard; contudo, isto que ele vai até Kant para chamar de apresentação negativa é, já, um positivo, uma vez que na diminuição do prazer ótico (ausência) há a presença de um absoluto.

No caso do filme sublime, não há necessariamente uma diminuição do prazer ótico ao deparar-se com o nada, como Ozu e Antonioni atestam. Pelo contrário, o desfecho dado pelo realizador italiano ao filme *O eclipse* (1962), testemunha que a imagem pode vir atrelada ao prazer estético visual e ainda indicar a ausência das personagens – eis a complexidade do sublime. Através desta ausência, nota-se também uma comoção que pode ser apontada como o absoluto a que se refere Lyotard. Com a ausência das personagens, apenas filmando cenários onde elas deveriam estar, Antonioni gera certo mal-estar com o andamento das

relações humanas na sociedade moderna, algo cheio de cinismo e indiferença, que o cineasta já vinha trabalhando desde *A aventura* (1960).

Note o leitor que até aqui mencionei dois autores que não somente filmam a ausência, como a tematizam em seus filmes. Antonioni acompanha o passeio de um grupo de amigos até uma ilha. Lá, uma das personagens desaparece. Buscam a moça por todos os lados da ilha deserta, sem sinal. Esta é a trama de *A aventura*. Permanece, ao longo de toda obra, um gosto amargo com uma história que não teve desfecho e cujos atores parecem coniventes com esta falta de um ponto final. Neste sentido, Ozu e Antonioni são muito diferentes entre si. A melancolia de Ozu possui algo de esperançoso por mostrar a passagem de uma geração a outra. Já Antonioni enxerga com desconfiança os rumos das relações modernas. Para colocar kantianamente, é uma desconfiança com relações humanas que colocam o outro como um meio para um fim, mesmo que este fim não esteja claro.

Em Ozu, a tematização da ausência vem mais constantemente vinculada à morte, mas não somente. Há uma recorrência do uso do hiato. Em *Era uma vez em Tóquio*, não é somente a morte da matriarca da família, como o desaparecimento de seu filho durante a guerra que são postos em pauta. A nora da matriarca é quem mais lhe dá atenção, apesar de não mais ter obrigação com aquelas pessoas, seu marido desaparecido há, pelo menos, oito anos. Em *Pai e filha* (1949), o filme circunda em torno das tentativas do pai de fazer Noriko, sua filha, se casar. Quando ela finalmente aceita, tudo o que Ozu nos mostra é Noriko vestida de noiva em casa. A cena seguinte mostra seu pai num bar, ainda com a roupa do casamento. A narrativa realiza um hiato e salta o evento mais esperado da história. Em *Dia de outono* (1960), a personagem de Setsuko Hara é uma jovem viúva, como a personagem dela em *Era uma vez em Tóquio*. Dada sua juventude e beleza, as pessoas ao seu redor tentam convencê-la a se casar novamente, tal como fazem com Noriko, também interpretada por Hara. Sua filha se casará e ela ficará só em casa, mas ela parece já habituada à vida solitária. Pessoas vão até seu apartamento fazer-lhe companhia, mas ela parece plena em sua solidão.

É também em *Dia de outono* que Ozu nos oferece algumas de suas melhores imagens da ausência. Remonto à última cena da película. Vimos o casamento da filha da personagem de Hara e uma conversa de velhos amigos regada a saquê, em que o solteirão da turma diz ter desistido de seus planos de se casar com Hara. Eis, então, a cena final: Setsuko Hara prepara sua cama para dormir, quando recebe a visita de uma jovem, amiga de sua filha, trazendo-lhe um presente. A jovem preocupa-se com a solidão da viúva, agora que sua filha se casou. Despedem-se. Hara retorna para a cama arrumada no chão. Entre uma tomada dela e outra,

Ozu insere um plano de um quimono pendurado, cortando de volta para a mulher emocionada, encerrando o filme com um plano do corredor do prédio de Hara.



Figura 17 Num plano aberto, enquadrado pela geometria do cenário.



Figura 18 Corte para um plano aproximado dela dobrando roupa.



Figura 19 Corte para um plano desabitado do quimono pendurado.



Figura 20 Retorno para a viúva, ela parece sorrir, mas há algo de agridoce em sua expressão.



Figura 21 Corte para o corredor de acesso ao apartamento da viúva, encerrando o filme.

O procedimento é usual em Ozu, cortar das personagens para alguma porção desabitada da casa. Mas a este momento, o corte para o quimono é um plano vazio aos moldes do que vimos em Bergson. Mesmo sem sermos apresentados ao marido falecido de Hara, mesmo sem termos a sua imagem, ele é uma presença suprassensível neste plano vazio. Também está ali a filha que deixou o lar materno para seguir vida própria. São memórias que estão no cômodo, presenças que não abandonam a personagem da viúva. Já o seu olhar

contemplativo é uma evocação do futuro, a expectativa dos encontros porvir com a moça que acabou de deixar seu apartamento. A solidão da viúva é uma miragem, tal como o plano do quimono ou do corredor são miragens; ambos os espaços estão carregados de lembrança e expectativa, respectivamente.

Este procedimento de Ozu já foi muito pesquisado. Vejamos, brevemente, o que concluem David Bordwell e Gilles Deleuze. Curiosamente, Bordwell retraça o corte para o vazio de Ozu à chegada da novela como forma na literatura japonesa. Também os romancistas japoneses possuíam a tendência de desviar o foco de atenção principal da narrativa para um evento ordinário acontecendo ao redor. Apesar disso, a influência do cinema hollywoodiano sobre Ozu faz com que seus filmes tenham uma estrutura dramática mais próxima da ocidental do que ao modelo dos novos romancistas japoneses (BORDWELL, 1988, p. 153). Dos romancistas, Ozu toma o tratamento detalhado das rotinas sistematizadas no interior dos lares. Do cinema cômico de Hollywood, “Ozu constrói suas normas ao revisar e descentralizar o cinema americano” (*idem*, p. 158, tradução nossa). A esta revisão que não obedece a regras claras da narrativa, Bordwell chama de “estilo paramétrico”.

Na sua construção teórica, Bordwell encontra precedência na obra de Noel Burch, *Práxis do cinema* (2011). A inovação do livro de Burch consiste em analisar as obras cinematográficas encontrando nelas padrões (parâmetros) de expressão. Ao invés de fazer um paralelo com tipos narrativos da literatura, Burch encontra o que há de cinematográfico na construção do estilo fílmico. Sendo o cinema uma indústria, certos padrões de expressão foram adotados por serem compreensíveis aos espectadores. Estes padrões são delimitados como regras para o bem filmar. Um desvio a estas regras surge como um erro. Para ilustrar um caso simples de regra delimitada ainda no período do cinema silencioso: no cenário, temos uma porta à extrema direita da imagem e a personagem passará por ela; por regra, o corte de continuidade da personagem entrando no cômodo adjacente se dará pela porta aparecendo à extrema esquerda do plano seguinte. Colocar a personagem entrando por uma porta à direita seria considerado um erro de continuidade.

Sendo a indústria mais bem consolidada e que melhor exporta seus produtos para outros países, Hollywood ensinou aos cineastas dos quatro cantos do globo como criar uma narrativa. Foi também aprendendo estas regras que os cineastas puderam explorar formas de expressão que corrompessem o modelo tradicional. Noel Burch lembra como Resnais retira seu espectador do conforto, em *O ano passado em Marienbad*, ao não dar certeza de se seria real o espaço onde a ação ocorre. A articulação do espaço na narrativa clássica costuma estabelecer um lugar onde a ação ocorrerá. Para isso, a cena pode abrir com um plano aberto

da fachada do prédio com a personagem entrando, ou um plano geral de um cômodo antes de partir para planos fechados. Demonstrando seu débito com os filmes de Hollywood, Bordwell mostra que Ozu faz de maneira recorrente planos de exterior para alocar suas personagens num determinado ambiente (a introdução de um novo episódio é feita pela fachada luminosa de um bar, a rua de uma casa, o exterior de um prédio de negócios).

Bordwell chama de “estilo paramétrico” com base nestes parâmetros técnicos de narração fílmica, o termo “parâmetro” sendo proveniente de Burch. Os filmes que se encaixam no “estilo paramétrico” são obras centradas no estilo em que as técnicas não são invisíveis. A indústria criou regras do bem narrar para que as técnicas fossem invisíveis ao espectador. Um filme como *O ano passado em Marienbad* constantemente relembra o seu aspecto técnico e a sua construção fílmica (BORDWELL, 1985, p. 278). O que surge mais importante para Bordwell ao delimitar o estilo paramétrico é que tais filmes são governados por um estilo intrínseco que coaduna com a sua coerência interna. Ou seja, as regras da indústria que são válidas para qualquer filme não cabem aqui. O que surge como particularmente interessante é que um filme pode construir diferentes princípios de organização – para Bordwell, um caso ilustrativo disso é *Viver a vida* (1962), de Godard, em que cada episódio apresenta um estilo distinto (*idem*, p. 281).

No caso de Ozu, existem dois momentos distintos que podemos observar. O primeiro é fruto de inúmeras pesquisas. Em *Pai e filha*, as personagens título vão a um hotel no interior. No quarto, deitados para dormir, pai e filha conversam. Ela fica emocionada, enquanto seu pai tem facilidade para cair no sono. Então, Ozu realiza um corte do rosto de Noriko, a filha, para um vaso. A montagem volta para Noriko, e então encerra no vaso. Segundo Bordwell, trata-se de um campo-contracampo de Noriko olhando o vaso. O que leva muitos intérpretes a não considerarem um campo-contracampo é o fato de a linha de olhar de Noriko não cruzar com a posição do vaso em contracampo. Considerando a premissa de que Ozu não segue parâmetros pré-estabelecidos, a composição da cena poderia muito bem abraçar um olhar de Noriko para o vaso, mesmo que seu olhar não esteja em linha com ele (NORNES, 2022). O que é atestado pelos campo-contracampo de pessoas conversando, também filmadas por Ozu fora da obediência à linha de olhar entre personagens, aparecendo estranha a quem se introduz no universo do realizador.



Figura 22 Noriko deitada, parece sorrir, seus olhos voltados para cima.



Figura 23 Ozu corta de Noriko para um vaso no quarto.



Figura 24 Retorno para Noriko, ainda com olhos para o alto, sem sorrir.



Figura 25 Novamente, Ozu nos apresenta o vaso.

O segundo caso é a cena de *Dia de outono*, que comentei anteriormente. Um primeiro plano estabelece o retorno da viúva para a cama posta, ela está de costas para o quimono, que não vemos. Um segundo plano, mais próximo da personagem, ela aparece dobrando alguma roupa. O terceiro plano é o corte para o quimono pendurado e uma porção vazia da casa – apenas a parte inferior do quimono é mostrada. O plano mostra o que está às costas da personagem. Em outra ordem, poderia servir para introduzir um cenário, mas aqui ele surge desprovido de função. A escolha de Ozu não é aleatória, sendo incisiva na criação de atmosfera. O olhar vago da viúva nos dois planos antecedentes, pouca atenção dando ao presente que sua visita recém-saída lhe deixou, é também um combinatório para a criação de afecção que preenche o terceiro plano com a presença de quem habita o espaço apenas em memória. Não tendo sido introduzido o marido falecido, este preenchimento não surge como imaginação, mas como coloração afetiva.

O estilo paramétrico é uma constante do filme sublime. Notamos que os filmes sublimes apresentam tramas banais, ou quando são tramas extraordinárias, o foco é dado ao aspecto cotidiano ou natural destes eventos. O estilo paramétrico auxilia a retirada de certo grau do ordinário apresentado em filme, provocando a busca pelo que está além do material posto na imagem, ou figurado pelo som. Por isso, me estendi na apresentação das ideias de

Bordwell. Sua contribuição mostra um certo tipo de filme diferente do que o espectador está habituado a encontrar. A “centralização” no estilo leva à busca de significados profundos, quando estas obras apontam para novas formas de afeto. Ozu, ao inserir um plano do quimono pendurado, não está a criar um discurso, mas a fomentar uma emoção provinda da memória, o que o quarto plano da cena mostra em sua personagem, quando sua boca mostra um sorriso e seus olhos mostram algumas lágrimas. A este plano, Bordwell poderia retrair a noção japonesa de *mono no aware*, que não se senta distante do que tratamos por sublime.

Mono no aware é um conceito da estética japonesa que Bordwell apresenta como sendo a conexão entre beleza e tristeza (BORDWELL, 1988, p. 28). Há certa similaridade entre esta concepção e o que os filósofos ocidentais tratam por sublime. Tanto no desfecho de *Dia de outono*, quanto no desfecho de *O eclipse*, podemos notar este casamento de uma emoção “positiva” (beleza, alegria) com uma emoção “negativa” (tristeza, melancolia).

Assim, passamos de Bordwell a Deleuze. Diferente do que faz o pensador estadunidense, Deleuze não se atém nas análises dos planos de Ozu. Ao comentar a cena referida de *Pai e filha*, Deleuze apenas comenta de que ela vê o pai dormindo. A visão de Noriko do pai a dormir antecede os quatro planos delimitados anteriormente. A interpretação de Deleuze já não visa o pertencimento das imagens à narrativa, mas a sua força expressiva de pensamento. O vaso que se intercala a Noriko é um registro de mudança pelo que permanece. Enquanto, de um plano a outro, surgem lágrimas nos olhos de Noriko, o vaso permanece. Eis “uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança” (DELEUZE, 2007, p. 27). A imagem do vaso é o que Deleuze chama de natureza morta, sendo ela o próprio tempo. O que muda, escreve o filósofo, está no tempo, mas este não se modifica. A natureza morta, isto é, o vaso intercalado com o rosto de Noriko, é o próprio tempo tornado sensível.

Diferem, na argumentação de Deleuze, os espaços vazios das naturezas mortas. Os espaços vazios são imagens de interiores sem ocupantes e externas desertas, paisagens naturais. Não são como as imagens de naturezas mortas porque nelas há uma ausência de conteúdo. São contemplações puras, que atingem o absoluto por serem completas em si mesmas (*idem*, p. 26). Contudo, há de se objetar que muitas destas paisagens surgem como demarcação de um novo cenário, obedecendo à influência do cinema hollywoodiano que estabelecemos previamente. Deleuze garante a Ozu certo grau de invenção e originalidade nestes planos, quando, em sua maioria, eles servem a uma mudança de ambientação: saída de uma cena na cidade para uma cena no campo, uma rua estabelecendo onde fica o bar onde a

ação ocorrerá em seguida, ou o corredor em que fica o escritório ou apartamento de uma das personagens. Estes espaços vazios servem como maneira de introdução a um novo episódio.

A natureza morta, por outro lado, oferta protagonismo a algum objeto inanimado: um vaso, uma garrafa, uma bicicleta apoiada num muro. São imagens recorrentes em Ozu que permitem aos objetos esta respiração. Há um ritmo que os pertence. Tal como acontece no espaço vazio, encontramos na natureza morta uma plenitude. Na respiração ritmada da plenitude, quando o cinema confronta a fotografia, há uma duração do plano na projeção que pode ser traduzido na contagem dos segundos. Esta contagem de segundos transporta para a passagem da projeção do filme o que permanece. Ou, para colocar nos termos de Jean Epstein, o ritmo em que o vaso surge não é o de sua mudança intrínseca, fazendo com que na imagem ele permaneça o mesmo. O tempo escorre no filme, mas o vaso, a garrafa e a bicicleta permanecem: “as naturezas mortas são imagens puras e diretas do tempo”, escreve Deleuze (*idem*, p. 28).

A teoria de Deleuze aponta para um cinema que amplia a capacidade sensível do próprio aparelho. O objetivo do filósofo com Ozu é mostrar que o cinema torna sensíveis – visíveis e sonoros – o tempo e o pensamento. Semelhante papel ao que temos aqui, ao enxergar a capacidade do cinema de marcar presença do que não é necessariamente ótico. Encontramos uma cisão com Deleuze em sua necessidade de atestar o cinematográfico através do visual ou do sonoro. Por meio do nada, o cinema registra a presença do que não se faz visível, mas que participa da imagem. Assim vemos o plano do quimono, em *Dia de outono*, uma imagem que em outra ordem faria a introdução de ambiente e personagem, mas que na ordem em que foi inserida possui uma riqueza ainda maior de fazer presentes personagens que não estão ali fisicamente. Este é o recurso do hiato, em Ozu.

O hiato vem unido ao conjunto da narrativa. Ao realizar sua interpretação do termo *ma*, o vazio japonês, Deleuze aponta para o seu caráter de intervalo, tanto espacial quanto temporal. A sua imagem-tempo, em Ozu, seria próxima de um intervalo na narrativa. Mas vindo atado à narrativa estas imagens ganham uma maior dimensão sensorio afetiva, englobando uma memória construída pelo próprio filme. Vibrando sua memória, o filme inscreve numa imagem do vazio a positividade de sua memória. A imagem mostra um ambiente vazio, mas em sua relação com o fluxo da cena ela reflete o que está ausente. Não se trata somente da imagem do quimono, relembremos também como Ozu deliberadamente salta o evento mais aguardado de *Pai e filha*, o casamento de Noriko.

O pai sobe ao primeiro andar de sua casa onde encontra Noriko vestida de noiva. A cena seguinte é um encontro noturno do pai, vestido com o terno da cerimônia, mas com a

gravata desenlaçada e alguns botões abertos, num bar. Uma mulher entra e eles conversam sobre a cerimônia. É um recurso para confirmar o que a solidão do pai com seus trajes já confirmava. Ozu não precisa filmar a cerimônia para dizer que ela aconteceu. Como o MacGuffin de Hitchcock, este era um evento importante para as personagens, mas não para o filme. O casamento aconteceu, o importante é saber como viverá o pai viúvo agora que sua filha não mais está em casa para fazer-lhe companhia. No desfecho do filme, mais uma lembrança do hiato: no campo, o pai observa ao longe uma cerimônia de casamento. Já não vemos Noriko, mas é ela quem marca presença.

Encerrando esta incursão pelo cinema de Ozu, notamos semelhante trabalho realizado por Antonioni. Ao final de *O eclipse*, Alain Delon e Monica Vitti marcaram um encontro. A câmera vai, as personagens não. O que Antonioni faz é um perambular pelas ruas onde já vimos as personagens. A certo momento, uma mulher de cabelos loiros é avistada. A câmera a segue. A mulher olha para trás, não é Monica Vitti, e a perseguição é encerrada. Uma miragem de ausência? Certamente. A memória sobrepõe uma imagem sobre a realidade. A confirmação da identidade da mulher anônima não nega a persistência da memória de Monica Vitti na imagem, mesmo que ela não volte a aparecer. Com sua taxonomia, Deleuze busca a instauração de um novo regime do pensamento na imagem, enquanto o que buscamos com o sublime é a presença do pensamento numa ampliação da imagem, fazendo referência ao todo do filme que é a sua memória.

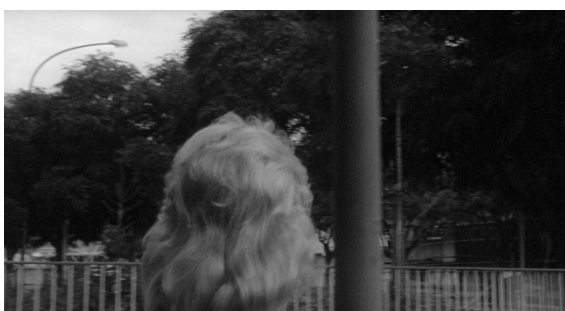


Figura 26 Uma mulher de cabelos loiros aparece.



Figura 27 Será a personagem aguardada?



Figura 28 Ao olhar na direção da câmera, confirma-se não ser quem esperávamos.

Durante o período do cinema silencioso, o uso de objetos aglutinadores de um drama foi desenvolvido visando o caráter eminentemente visual do novo meio. Com o advento do cinema sonoro, este recurso permaneceu sendo utilizado. Exemplo disso é Hitchcock, realizador que iniciou seu percurso antes do advento do sonoro. Em *Festim diabólico*, uma corda resume o drama, objeto título no original, *Rope* (1948). É o objeto utilizado para assassinar o colega dos protagonistas, cujo corpo é ocultado dentro de um baú que serve de mesa. A corda fica pendente do lado de fora, enquanto os assassinos realizam um jantar de comemoração do crime desconhecido pelos convidados. A descoberta da corda pode levar à resolução do crime.

Em Antonioni, os objetos têm outro papel. Não desvelam um drama, mas relembram pessoas. Em *O eclipse*, Alain Delon e Monica Vitti saem num passeio. Param à beira de uma construção, junto a um barril cheio de água. Vitti joga no barril um pedaço de madeira. No final do filme, a câmera passando pelas ruas em busca de seus personagens volta a encontrar o barril com água, ainda com o pedaço de madeira dentro. O barril está vazando em sua base – quem perfurou? – e a madeira vai descendo junto com o nível da água. Este lugar e esta madeira são lembranças imediatas do casal, uma presença assegurada pelos objetos, uma ausência que se constitui somente como miragem.



Figura 29 Ele se aproxima e a beija.



Figura 30 Corte para mostrar a reação de estranhamento dela, recusando um novo avanço dele.



Figura 31 Novo corte, ela se afasta dele, diz que precisa ir embora, mão na cerca de madeira.

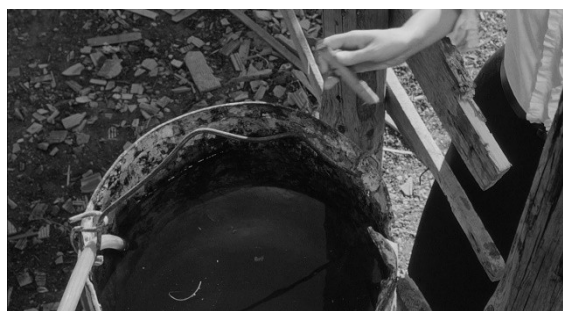


Figura 32 No plano anterior ela quebrou uma lasca da cerca. Corte para o plano detalhe.



Figura 33 Mesmo plano detalhe, ela atira uma lasca de madeira dentro do barril com água.



Figura 34 Sequência final do filme. Novamente no lugar do beijo entre as personagens.



Figura 35 Plano detalhe do interior do barril, o pedaço de madeira ainda boiando.

Em *A aventura*, Anna e Claudia trocam de roupa num quarto dentro do barco. Claudia vê uma blusa de Anna da qual gosta muito e Anna diz que ela deve vesti-la. Claudia recusa, mas quando sai do quarto, Anna coloca a blusa dentro da bolsa da amiga. Depois do desaparecimento de Anna, Claudia encontra a blusa. É uma lembrança imediata e, como a cena de *O eclipse*, não tácita. Com as buscas por Anna na ilha se intensificando e a chegada de seu pai, a lembrança é partilhada por outra personagem. O pai reconhece a blusa da filha no corpo da amiga, mas também ele não diz nada, apenas seu olhar denuncia a lembrança.

São objetos que ganham protagonismo em algumas cenas por carregarem uma vida dentro deles. Significa dizer que estes objetos participam das ações das personagens e conseguem emanar uma lembrança. O reconhecimento feito pelo pai da roupa da filha desaparecida é um testemunho do uso deste recurso narrativo: a imediatez com que se reconhece uma presença a partir da memória partilhada pelo objeto. Como requeria Deleuze, é um meio puramente visual para transmitir uma lembrança. Por outro lado, é a positividade do vazio que aprendemos com Bergson: a roupa aponta para uma segunda presença, não a de Claudia, que a veste, mas a de Anna, ausente do quadro.



Figura 36 Claudia vai ao encontro do pai de Anna com alguns livros que encontrou na mala da amiga desaparecida.



Figura 37 Nota o olhar do pai de Anna fora de quadro e se dá conta de vestir a blusa da amiga.



Figura 38 Em silêncio, põe a mão sobre a blusa reconhecendo seu pertencimento prévio.



Figura 39 Apenas então, Antonioni corta para mostrar a lembrança da filha no rosto do pai olhando a blusa.

Por vezes, o nada como expressão da ausência ganha contornos de saudade. Esta palavra singular do idioma português, tão comum de ser encontrada em lápides nos cemitérios proferindo “saudades eternas”, indicando a perenidade da ausência de alguém que agora é pura lembrança. Apesar de serem feitos paralelos entre a saudade e outros termos, como o *heimat* alemão, há uma particularidade no termo português ao se referir não somente à falta que alguém me faz, mas à falta que qualquer coisa me faz. Este é um sentimento que se refere à ausência que sinto, seja de um tempo, de uma pessoa, de um lugar, de um evento. Tal como o nada bergsoniano, a saudade existe porque somos capazes de rememorar algo ou alguém, preenchendo o vazio com uma lembrança – até porque o vazio nunca é verdadeiramente um vazio pleno. O *heimat* alemão faz referência ao lar, à terra natal, a uma espécie de desejo de retorno, o que também pode ser encontrado na saudade.

Apesar dessa ausência do termo *heimat* constando a ausência de alguém, Christian Petzold realizou com *Em trânsito* (2018) uma fábula sobre a saudade. Marie aguarda em Marselha pelo marido que abandonou na Paris ocupada. Espera a chegada dele para que juntos possam embarcar num navio e se refugiar no México. Ela caminha por toda cidade em busca do marido, o som de seus saltos marcando a presença de sua personagem como assinalava Fritz Lang em *M* (1931), o som sendo a antecedência do visual. O nome do marido

dela, o nome vazio de uma personagem que foi apresentada apenas por marcas de sangue sendo limpas pela camareira de um hotel, marca uma persistência de alguém que não se conhece imageticamente, como o marido da viúva de *Dia de outono*. Roubada a identidade do poeta suicida por Georg, Marie correrá até ele enxergando o espectro de seu marido. O roubo da identidade faz Marie enxergar em Georg um fantasma, a imagem de sua saudade, a esperança de reencontro com alguém que vive em sua memória. Weidel, o poeta, é a saudade de Marie, um fantasma que a impele a perambular por Marselha.

Pode a saudade promover este reencontro? O vazio às vezes é uma expectativa de encontro com algo que decepciona. Esperamos encontrar algo e não encontramos, marcando em seu lugar um vazio. Na mitologia portuguesa, há a esperança pelo retorno do rei que foi à batalha e não retornou, seu corpo não encontrado. A saudade é a marca de um sentimento de espera pelo retorno de quem trará a glória de dias brilhantes por vir. Marie espera por seu marido como o português espera pelo rei, alheia ao seu falecimento, esperando que seu retorno marque uma nova era em sua vida, e a liberdade de uma terra ensolarada – neste caso, a vida no México.

Mais incisivo em seu uso do som como marca da saudade, Ryusuke Hamaguchi traduz a ausência da esposa falecida por meio de uma fita com sua voz gravada no filme *Drive my car* (2021). Kafuku ensaia sua peça enquanto dirige, ouvindo a voz de sua esposa falecida. Ela deixava os espaços da personagem interpretada pelo marido para que ele recite seu texto. Com o falecimento dela, este exercício se mantém não somente como uma forma de estudo, mas como uma espécie de conversa que Kafuku pode manter com a esposa. Tal como em *Cidadão Kane* (1941), ele deseja conhecer a sua esposa que cada vez mais lhe parece uma desconhecida, testemunhando a impossibilidade de se conhecer por completo uma pessoa, como já atestava Orson Welles.

Diferente do que acontece no filme de Petzold, Oto, a esposa de Kafuku, é apresentada no prólogo que antecede os créditos iniciais. Depois, ela é apenas uma lembrança que reaparece nas conversas de Kafuku e no som de sua voz na fita tocada no carro. Mesmo morta, Oto continua a se apresentar para Kafuku em novas formas, ouvindo o que lhe diz o amante de sua esposa. O apego do protagonista por seu carro é também um apego à antiga vida. Uma fusão entre a fita com a voz de Oto e as rodas do carro será indicativo desse sentimento. O carro é o lugar onde Oto se sentava, onde eles conversavam, onde ele pode ouvir a sua voz novamente. Um ambiente seguro onde a memória dela persiste. Um souvenir para marcar a presença dela, aos moldes da camisa de Anna presenteada a Cláudia ganhando uma nova dimensão. Um objeto que não somente é uma marcação visual da ausência, também

ressoa a saudade. É a impossibilidade de não poder travar conversas espontâneas, apenas os diálogos mecânicos pré-gravados de marcação de tempo.

O nada marca uma segunda presença numa coloração afetiva, como já aprendemos com Bergson. A ausência não somente lança a presença de quem ou do que não se encontra fisicamente lá, como cria a afecção de uma presença a segundo plano. Em *Dia de outono*, a coloração afetiva surge como uma espécie de nostalgia, preenchendo uma imagem desabitada de personagens. Em *A aventura*, surge como um mal-estar frente à incomunicabilidade entre as personagens que resulta numa invisibilidade de um de seus atores, Anna. Em *Drive my car*, é a saudade que leva Kafuku a buscar um retorno constante à sua esposa. A imagem transborda os sentimentos de suas personagens, servindo de palco para mais do que aquilo que fisicamente alcança os olhos.

Vejamos, agora, com um pouco mais de atenção o que é a presença tão importante para o nada.

Capítulo três: presença

No ensaio *Contra a interpretação*, Susan Sontag escreve que estamos cada vez mais sendo assediados por imagens e que transformamos o valor de recepção delas. Não mais aceitamos o caráter sensório das obras de arte, exigimos a sua profundidade de conteúdo temático. Filmes de conteúdo político são elevados à alta estima não pelas suas qualidades estético-estilísticas, mas pela ênfase em seus temas. No cerne desta crítica realizada por Sontag, encontra-se uma constante do pensamento ocidental de favorecer a representação no lugar da presença imediata.

Seu ponto de partida é a superexposição a obras de arte com a qual o espectador-leitor-ouvinte contemporâneo se vê imerso. As imagens estão em todos os lugares, na era das redes sociais mais recorrentes do que nunca. A imagem em movimento, que ao início do século XX somente poderia ser encontrada numa projeção do cinematógrafo, passa a fazer parte das mais variadas realidades em que as pessoas habitam – está na TV, nos vídeos em diversos aplicativos acessados no celular, no computador, nos outdoors eletrônicos, na sala de aula...

Esta superexposição leva a uma debilitação dos sentidos que transforma o valor das obras de arte em sua qualidade temática. A obra de arte mais importante à qual se reportam as pessoas são aquelas de conteúdo mais enfático ao invés de ser aquela que mais profundamente movem seus sentidos. É assim que Sontag estabelece seu ponto de se colocar contrária à interpretação em favor de uma imediatez da relação estabelecida com a obra de arte.

Por interpretação, a autora escreve se tratar do ato ciente de transposição de um certo arsenal em outro vocabulário. O trabalho de interpretação, a seu ver, é um ato de tradução de certos dados em informações. O intérprete vê um dado e transforma o imediato sensório numa outra informação. Isto é, o intérprete como que se sente insatisfeito com a obra de arte e a deseja substituir por algo outro que não a própria obra, reduzindo-a a um conjunto de conteúdos e transformando-a num artigo de serventia determinada (SONTAG, 2001, p. 10).

O ato de interpretar é, portanto, um ato de transformar a matéria original do que encontro numa obra de arte numa outra mais palatável ao entendimento (*Idem*, p. 5). Ao entendimento é mais bem aceitável o objetivo, o recorte do fluido em informações concretas porque o fluido está em constante movimento e a informação final necessita de concretude para ser comunicada numa tradução de signos. Relembremos brevemente a querela de Bergson com a linguagem para expressar emoções: traduzimos um maremoto da consciência

em que vários estados se sucedem uns aos outros num termo objetivo que nem de longe aproxima-se desta multiplicidade; “tristeza” é um termo que empalidece perante a verdadeira emoção.

Retornando para Sontag, a ação de interpretar uma obra de arte causa um empobrecimento da mesma, numa tentativa de domar a obra, transformando-a em conformável (*Idem*, p. 8). Cinéfila, Sontag menciona entrevistas em que Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet comentam que conscientemente construíram *O ano passado em Marienbad* de modo a comportar uma miríade de igualmente possíveis interpretações. Argumenta a autora, o que mais importa em *Marienbad* é a “pura, intraduzível, sensualidade imediata de algumas de suas imagens” (*idem*, p. 9, tradução nossa).

Ao se posicionar contra a interpretação de obras de arte no exercício de traduzir a obra por outras categorias do pensamento, Sontag se aproxima da busca pelo imediato, novamente se abrindo no cinema. Citando inúmeros filmes que vão desde Griffith até exemplos do que se convencionou a chamar de “cinema moderno”, uma aceção a qual não nos sentimos particularmente confortáveis em adotar, ela menciona um conhecido nosso, *A aventura*, de Antonioni. Há uma maneira de contar que é direta e nos livra dessa volição de interpretar (*idem*, p. 11).

Podemos imaginar que a porção da plateia que vaiou *A aventura* em sua estreia no Festival de Cannes não soube lidar com a sensação de mal-estar e frustração que um filme causa, oposto à sensação de bem-estar a que estamos acostumados com as obras que mais adequadamente dialogam com nosso entendimento analítico. Este mal-estar operado pelo imediato, pela presença do vulgar, a direta ação de Antonioni em filmar grandes espaços criando a sensação de vazio preenchida pela inconformidade de quem não quer estar, das personagens que passam sensações de desgosto com a própria pele. Tudo isso apresenta-se nesta sensação de mal-estar tão comum a Antonioni, um sentimento criado de imediato, direto.

A principal provocação de Sontag é apontar para a experiência sensória. Especialmente tendo em vista o cinema, ela escreve que a ação de interpretar “*takes for granted*” a experiência sensória, mas que não se deveria continuar sendo o caso. Não devemos, escreve, buscar o máximo de conteúdo numa obra de arte, ou buscar variadas maneiras de interpretar esse conteúdo. Pelo contrário, a tarefa é cortar esta tendência e enxergar a obra em seu imediato. Conclui seu ensaio com a frase: “no lugar de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (*idem*, p. 14, tradução nossa).

Nesta erótica encontramos o imediato da presença em suas dimensões mais profundas, assim como uma alternativa sobre como escrever sobre arte sem recair na interpretação conteudista das obras. Este passo requer algo de ser menos científico e mais artístico em nossa abordagem da própria arte, no que encontramos mais uma aproximação com Bergson. Enquanto escrevia acerca da “duração”, Bergson compreende que não pode reduzir a noção a um conceito porque são inerentes à sua descrição informações conflitantes: a duração é uma e múltipla ao mesmo tempo, por exemplo. O seu recurso é aproximar-se dos literatos e criar imagens, não para ilustrar o que é a duração, o que nenhuma imagem pode fazer, mas para levar o leitor a uma intuição da duração. O papel da erótica no lugar da hermenêutica possui papel semelhante: trata-se de se desamarrear das formas do entendimento para buscar um diálogo aproximado com o imediato.

Mais do que uma afirmação sobre o posicionamento do espectador em sua relação com a obra de arte, o ensaio de Sontag se direciona ao fazer crítico de arte. Dado o caráter narrativo das obras filmicas, a tendência da crítica é a de descrever o conteúdo das ações buscando um significado ulterior. Nesse sentido, a autora observa, por exemplo, a recorrente tendência de interpretação psicanalítica da arte, como costuma ser o caso com as obras de Kafka como uma construção catártica de sua relação com o próprio pai. A lição tomada de Sontag para nosso estudo é uma tentativa de virada na escrita sobre o filme sublime que não recaia em certos padrões que não compreendem a profundidade afetiva da obra.

A dualidade desenvolvida por Sontag em seu ensaio é trabalhada de outra maneira em *As estátuas também morrem* (1953), curta-metragem documental dirigido por Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet, que aborda a arte africana no cenário da colonização europeia do continente e o roubo destes artefatos para exibição nos museus europeus. Partindo desta premissa, os cineastas têm a oportunidade de apresentar dois regimes distintos de criação artística fundados em dois modos diametralmente opostos de filosofar o mundo.

O narrador em *off* logo estabelece esta distinção sendo entre a representação significativa e o estabelecimento de presença. Enquanto a arte europeia se encontra voltada para a contemplação por parte de um espectador desinteressado que buscará, por meio deste distanciamento, um significado inerente à obra, a arte africana se apresenta como uma arte ritualística em que seus artefatos constituem parte ativa de celebrações e incorporações.

Para termos esta distinção de modo mais claro: nas religiões ocidentais, em especial no catolicismo, as imagens alocadas ao longo dos ritos ecumênicos são representações a serem contempladas a certa distância. Na religião africana, máscaras e outros artefatos, roupas e dança celebram uma entidade que se presentifica ao se incorporar ao membro do rito.

Ao ocidental, a arte como parte da ritualística se encontra num passado distante e, portanto, “primitivo”. Seus processos de civilização levaram à transformação da arte que passaram a compor este novo regime da contemplação desinteressada. Ao tomar a força a arte do colonizado “primitivo”, o europeu força uma transição desta arte para outro regime estético. Eis o que os realizadores chamam de morte das estátuas, em seu poético título. A arte africana é construída para incorporar a presença de suas entidades, ao ser colocada a um nível de contemplação distanciada num museu europeu ela passa a ser gestada a um nível de esterilidade.

Não raro o europeu desenvolveu leituras teleológicas da arte em evolução, começando em seu princípio ritualístico e alcançando seu ápice na exibição contemplativa desinteressada nos museus. O próprio cunho do termo “sétima arte” faz parte de uma tal leitura teleológica, quando Ricciotto Canudo (2020) estabelece o cinema como uma forma mais avançada da arte que aglutinaria formas das outras artes, se apresentando como um novo expediente do teatro.

O cerne desta distinção feita em *As estátuas também morrem* se encontra no seio da filosofia. Quando os antigos, em especial Parmênides e Platão, voltam-se para a experiência sensorial com desconfiança, apontando a existência de uma verdade inerente à experiência que deve ser encontrada através de uma contemplação igualmente desinteressada e distanciada dos fatos, estabelece-se uma tradição que será mantida pela epistemologia ocidental ao longo dos séculos vindouros, influenciando também o fazer e a recepção das artes.

Não estranha que um autor como Robert Bresson busque a verdade inerente aos seus personagens e fatos, vindo de um autor com uma estreita relação com a filosofia católica. Contudo, há algo do erótico de Sontag e da presença da arte ritualística africana quando sua proposição acerca da verdade deixa de ser voltada para uma tese para ser uma disposição sensorial emocional.

Desde o século XIX, com autores como Hegel e Schopenhauer, a filosofia ocidental viu uma mudança de perspectiva em direção ao oriente, buscando também novas maneiras de responder a velhos dilemas postos pela filosofia e nunca solucionados de maneira satisfatória. Com esta aproximação, podemos testemunhar uma busca cada vez maior da filosofia contemporânea seguinte a estes autores pelo estabelecimento da presença e do imediato. É a respeito desse imediato e da presença a que dizem respeito da arte africana ritualística e a erótica proposta por Sontag.

Heidegger, evocado por Silveira e Rosa em sua leitura da obra de Bresson, buscará a presença sob o conceito de *Dasein*, mas recairá na tradição ocidental do esforço hermenêutico. Bergson, por outro lado, acentuará sua busca pelo imediato e o esforço da

filosofia de conseguir ampliar esta experiência imediata com a duração sem se perder nas amarras da objetividade do entendimento analítico. Trocando em miúdos, Bergson busca o tempo experimentado apenas alcançado por meio de uma intuição do imediato; fazer filosofia sobre a duração requer uma expansão deste processo de imediação para que não se recaia nas formas da filosofia tradicional; portanto, a intuição enquanto método é um caminho para a precisão no lugar da objetividade, uma vez que não descreveremos conceitos nem buscaremos registrar as coisas tais como elas são, mas faremos uma oferta de alcançar a sua intuição.

É interessante que a observação dualística sobre a arte ocidental e a arte africana seja feita em filme. Esta que é a mais ocidental das artes, fruto dos desenvolvimentos da revolução industrial, nascida nas fábricas, possui algo em comum com a arte ritualística africana. Isto porque também ela é uma estabelecadora de presença do imediato, ainda que a presença capaz de ofertar ao público seja em diferente grau ao que faz a arte africana.

Durante o começo do cinema, ainda em 1895-1900, certa variedade de filmes foi produzida recebendo o título de filme de atrações. Este cinema continuou a ser produzido com o nascer do século XX, ganhando novas formas, sendo adicionado técnicas de corte para contar histórias mais longas e trucagens para realização de efeitos diversos. Os próprios irmãos Lumière, criadores do cinematógrafo e donos de estúdio de produção de filmes, realizaram filmes de atrações em suas mais variadas facetas: documentos registrando o cotidiano (a saída dos operários de sua fábrica, a chegada do trem à estação), filmes familiares de inspiração pós-impressionista (os familiares jogando cartas ao redor de uma mesa emulando pintura famosa), e pequenos esquetes cômicos (o jardineiro vítima de uma traquinagem infantil termina molhado pelo próprio instrumento de trabalho).



Figura 40 Cézanne fez uma série de quadros sobre jogadores de cartas.



Figura 41 A série começou em 1890 e se estendeu pelos 15 anos seguintes.



Figura 42 É possível notar a influência destas peças na composição deste filme de Lumière.



Figura 43 Uma inspiração das pinturas ganhando vida, inclusive não esquecendo o detalhe da garrafa de cerveja.

No filme *Lumière! A aventura começa* (2016), Thierry Frémaux reúne diversas películas filmadas ou encomendadas pelos irmãos Lumière, mostrando a variedade de seus temas num esforço que levou a câmera de filmar aos mais variados cantos do mundo. O esforço de Frémaux junta-se a uma tentativa de reverter um preconceito da crítica, de historiadores e teóricos do cinema que tomaram os filmes de atrações como simplistas. Mesmo filósofos que já mencionamos, a exemplo de Deleuze e Bergson, desdenharam destes filmes dos primeiros tempos por diferentes motivos. O mais comum de ser encontrado é a crítica à simplicidade das obras e sua incapacidade de criação de uma narrativa densa. Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário* (2014), chega a realizar uma separação entre cinema e cinematógrafo ao momento em que a montagem passou a ser utilizada, assim legando ao filme de atrações certo primitivismo – sendo que a montagem já estava presente na trucagem desde o princípio, em 1896, especialmente nos filmes fantásticos de Méliès.

Tal como a arte ritualística dos povos africanos, o cinema acenou para um retorno ao imediato. Não se trata de uma busca pelo significado ou à construção de uma conceituação, mas ao presenciar de um evento. Como colocava Mary Ann Doane (2002), o cinematógrafo surge como um aparelho que fará o registro do passado transformando-o em presente, num paradoxo que ecoa um desejo contínuo da modernidade de expansão do agora e do presente.

E tal como a arte ritualística dos povos africanos, não raro o filme de atrações é tomado pelo pensamento ocidental como primitivo. Notamos que a tradição estabelecida no ocidente demarca a elevação da representação capaz de criar matéria para o entendimento. O imediato é posto de lado como uma falsidade a qual é necessário superar. O cinema que sucederá o filme de atrações é aquele de imersão num drama, de representações de conflitos do espírito humano a que literatura já estabeleceu paralela ao pensamento tradicional. Estes filmes mais complexos, costumeiramente, serão adaptações de clássicos da literatura e do teatro: *Inferno*, de Dante, o teatro de Shakespeare, *Carmen*, *O corcunda de Notre Dame*...

Apesar deste favorecimento de novos temas e do retorno aos clássicos das letras para aproximar a nova arte das grandes formas artísticas já canonizadas pela inteligência ocidental, os métodos estilísticos de encenação pouco variaram em sua base. Observamos nos filmes do primeiro cinema, nome dado ao período que vai de 1895 a 1907, uma constância que será mantida na encenação do chamado “cinema de arte”: a profundidade de campo e a encenação em profundidade.

Apesar do termo “profundidade de campo” ser largamente utilizado pela crítica e por certo grupo de acadêmicos, David Bordwell (2013) já dizia que o uso costumeiro desse conceito trata de duas coisas distintas: a profundidade de campo compreende um aspecto técnico da câmera com o uso de lentes capazes de registrar diversas camadas a distância, enquanto a encenação em profundidade abarca tanto as personagens nestas diferentes camadas de uma profundidade de campo, quanto uma trucagem de recorte da imagem para aparentar que há um *close-up* em primeiro plano e uma personagem em corpo inteiro em segundo plano, ambos em foco. Esta última técnica foi utilizada em *Cidadão Kane* (1941), obra muito celebrada pela crítica como um dos principais adventos do chamado “cinema moderno”. Apesar disso, *Kane* apresenta trucagens que desfazem a noção de acesso direto ao real e manutenção de sua ambiguidade advogada por André Bazin ao elogiar o filme e seu realismo, partindo em defesa de seu realizador e deste novo estilo realista nascente no cinema.

Como bem retilha Bordwell, há certa permanência da profundidade de campo e da encenação em profundidade no cinema que remete aos tempos do primeiro cinema e seus filmes de atrações. O principal interesse do filme de atrações era o registro do imediato e a sua reprodução para uma plateia que tomaria este imediato como tal. Ainda que não condizente com a verdade, uma das anedotas mais difundidas a respeito das primeiras exhibições dos Lumière envolve o estatuto de presença dada a imediatez da imagem. Narra esta famosa anedota que ao exhibir o filme da chegada do trem à estação, houve correria dentre os membros do público assustados com o visionamento real de um trem a se aproximar, acreditando que o veículo saltaria da tela. A anedota carrega algo de ingênuo, especialmente ao projetar esta ingenuidade ao público que não era de todo alheio aos experimentos em voga. Contudo, ele se tornou tão popular dentre historiadores e críticos de cinema por carregar o testemunho desta novidade que é a presença imediata de um registro passado ofertado pelo novo mecanismo.

Ainda em sua defesa do realismo do cinema, Bazin escreve em *Ontologia da imagem fotográfica* (2014, p. 32), que na imagem filmica há a garantia de que algo está ali, não somente em seu aspecto extensivo, como na fotografia estática, como também em sua

duração. Com a imagem digital, esta garantia vem sendo explorada com gastos milionários para assegurar a veracidade dos efeitos computacionais, de modo que o espectador acredite na realidade de prédios caindo ou de mares subindo.

O que faltou aos pensadores que rejeitaram os esforços dos filmes de atrações foi abandonar sua tendência costumeira de buscar o significado de uma narrativa em detrimento da presença do acontecimento. Para colocar nos termos de Sontag, ao invés de encarar a nova arte buscando uma hermenêutica, deveriam ter erotizado as presenças do que se apresentavam perante seus corpos de espectadores. O cinema narrativo posterior ao primeiro cinema foi uma aproximação com o teatro burguês e com o público burguês, distanciando-se da balbúrdia das exibições para as massas do primeiro cinema, transformando-se num espetáculo para plateias silenciosas, sentadas calmamente no escuro a contemplar o filme – até mesmo a sala escura foi uma aproximação deste teatro burguês. O filme de atrações possuía algo de semelhante ao circo e aos *music halls*, com suas apresentações diversificadas que resumiam um ato sem buscar a profundidade de imersão ou identificação do público.

André Gaudreault nos fornece material conceitual para revermos algumas noções persistentes no cinema e que ajudam a compreender a cisão dualista entre a representação e a presença. Escreve ele que a representação não é sinônimo de narração, ou seja, uma narração não é automaticamente uma representação. Um filme não pode ser sempre dito se tratar de uma representação, mas antes de uma apresentação. Ou, ainda, um termo que Gaudreault aponta como sendo de pouca utilização na teoria de cinema: mostrar.

Eis uma característica que o filme de atrações possuía muito forte, mas que o desenvolvimento de uma narrativa de imersão diegética foi aos poucos marginalizando: o cinema é uma arte de mostrar, de fazer presente e visível. Um filme narrado consiste em mostrar personagens agindo (GAUDREULT, 1999, p.87).

A especificidade do cinema frente às outras artes narrativas ou de amostragem se encontra, ainda de acordo com Gaudreault, em sua instância duplamente fundamental para a comunicação da obra final: de um lado, temos o mostrar, a direta relação da câmera com os eventos capturados, de outro temos a narração, realizada pela montagem e pela articulação de planos (*idem*, p. 107). Como não passará despercebido a nenhum cinéfilo, dentro de uma tomada é possível realizar muitos planos, e os cineastas que até aqui apresentamos com frequência realizam esse jogo. Este é o sincretismo do trabalho do *mega-narrador* de Gaudreault, em que mostrar e narrar vêm lado a lado na construção de uma peça filmica. A atração é vinculada a um plano, e este plano a outro plano de outra atração ou de outro ponto

de vista da atração... até encontrarmos o filme. Encontramos, em contínuo, o que está e o que esteve mostrado numa sequência de imagens.

O filme de atrações é mostrador por excelência. O material bruto é o que o filme mostra, a organização deste material é a narrativa. O acontecimento de um filme de atrações precisa ter a devida autonomia para sustentar a sua existência isolada num filme. Para ilustrar o sentido de atrações, Gaudreault relembra o uso feito por Eisenstein ao falar de sua montagem de atrações. Também para o cineasta soviético, as atrações a ser combinadas tinham que possuir certa potência de mover o espectador em sua singularidade. São formas de criação de espetáculo, como já dissemos, que recorrem a técnicas do *music-hall* e do circo, diferentes das formas da ilusão dramática do teatro burguês, e que buscam ser mais agressivas em sua construção comunicativa. O filme de atrações, portanto, possui uma vertente exibicionista.

O filme do jardineiro molhado, dos Lumière, é um caso que demonstra o exibicionismo do cinema de atrações. Encenado em diversas camadas do cenário, em primeiro plano temos o jardineiro com sua mangueira se estendendo ao fundo do quadro, por onde entra um garoto e pisa nela para interromper o fluxo de água. O jardineiro aponta a boca da mangueira para o rosto para enxergar a causa da interrupção do fluxo, quando o garoto ao fundo retira o pé e o jardineiro fica molhado. Temos aqui uma encenação em profundidade, assim como uma profundidade de campo, uma vez que todas as personagens estão em foco. O jardineiro corre atrás do garoto e, por um breve segundo, talvez menos, ambos abandonem o quadro. O jardineiro, contudo, consegue agarrar o garoto no fora de quadro e trazê-lo de volta para o centro do quadro, onde administrará sua punição, chutando a bunda do menino.



Figura 44 O jardineiro trabalhando, o garoto aparece ao fundo do quadro.



Figura 45 O garoto se aproxima da mangueira disposta pelo jardineiro.



Figura 46 O fluxo de água é interrompido.



Figura 47 O jardineiro investiga se há algo interrompendo o fluxo.



Figura 48 O menino tira o pé da mangueira, o jardineiro se molha.



Figura 49 O menino corre para o fundo do cenário, sendo perseguido pelo jardineiro.



Figura 50 Como ordem de amostragem, o jardineiro traz o garoto para perto da câmera, o centro do quadro, onde administra sua punição.



Figura 51 Expulsa o garoto do quadro, molhando-o.

Como escreveria ainda Mary Ann Doane, analisando este mesmo filme, no cinema de atrações encontramos um breve período da história do cinema em que foi permitido o abandono do quadro pelas personagens e a existência de tempo morto. Daqui em diante, os filmes buscaram técnicas de narrativa para mover a câmera ou cortar a cena para reenquadrar o garoto em fuga e seu caçador. De todo modo, o caráter exibicionista desta atração faz com que o jardineiro não pegue o garoto e aplique sua correção no mesmo lugar, havendo a necessidade de trazer o garoto aos olhos do público, ao centro do quadro.

Em semelhança ao argumento dos cineastas de *As estátuas também morrem*, podemos ver diferentes formas de presença em diferentes modos de arte que são considerados pelo ocidente como primitivas. As formas de exibição dos filmes de atrações foram taxadas de “primitivos” pelos historiadores e teóricos (o recorrente título de câmera “regente de

orquestra”, ao posicionamento da câmera estática observando o cenário), quando apresenta certas formas de encenação em profundidade que se assemelham ao “cinema moderno”. Esse exibicionismo latente do primeiro cinema faz parte das buscas pela presentificação do passado, especialmente no caso do filme documental, a tentativa de fazer o que estava novamente estar perante os olhos dos espectadores. Mas como Gaudreault apresenta em sua argumentação, vai um pouco além: o mostrar do cinema é uma maneira de fazer presente, sensível, visível, algo que de outra maneira não poderia *estar*. Não se trata de uma representação, mas antes de uma apresentação do que se mostrar diante de nossos olhos. O caráter do registro documental, assim como do registro de ficção, aponta em semelhante sentido para o *isto aconteceu*, que durante a sessão transforma-se num *isto acontece*, que se traduz plenamente pelo verbo português *estar*.

Diferente do que foi postulado pela versão-padrão da história do cinema, o cinema moderno por vezes se viu mais próximo do filme de atrações ao propor uma narrativa mais direta, sem se imiscuir na densidade de personagens com os quais o espectador pudesse se identificar, para que o mergulho ficasse a cargo do filme como uma obra sensória. Cito o caso do filme *O ano passado em Marienbad*, uma obra com um casal protagonista bem delimitado, mas cuja psicologia é rasa, as ações não são bem esclarecidas pela narrativa, porque o importante do filme é a experiência sensória das imagens num jogo de real *versus* imaginário.

O ano passado em Marienbad é o tipo de filme que Susan Sontag escreve como sendo direto, apontando que há um equívoco nas tentativas de desvendá-lo em busca de conteúdo, e que seu principal foco é a comoção sensória. Daí revemos a conclusão de Sontag de busca por uma erótica no lugar de uma hermenêutica, uma vez que será uma erótica que guiará a força de presença que certos filmes constroem, em afinidade com suas origens no cinema de atrações.

Ainda em *Sobre a história do estilo cinematográfico*, David Bordwell utiliza o termo “versão-padrão” da história do cinema para falar de certa corrente que observou a cisão entre o cinema clássico e o cinema moderno – são partidários desta cisão autores como os já citados André Bazin e Gilles Deleuze. O pensador estadunidense revisa a história centralizando a questão do estilo, como o título de seu livro já indica. Neste retorno aos filmes de atrações, Bordwell enxerga semelhanças estilísticas entre os procedimentos considerados modernos e os filmes tidos como primitivos. Uma destas releituras realizadas pelo autor perpassa a película do jardineiro molhado que tratamos anteriormente.

Uma das críticas mais agudas de Bordwell neste processo é dirigida à obra de Deleuze. A incursão tomada pelo filósofo remete a certos clássicos da historiografia do cinema, sendo

muito devedor dos desenvolvimentos realizados pelos críticos a frente dos *Cahiers du cinema*, em especial seu mentor-criador, André Bazin. Na visão de Bordwell, há uma “adesão acrítica” feita por Deleuze da historiografia do cinema, que o leva a adicionar conceitos a velhos modelos de cisão já muito característicos desta mesma “versão-padrão”. Uma delas a que Bordwell remete é a aplicação do sublime dinâmico e do sublime matemático kantianos respectivamente ao expressionismo alemão e ao impressionismo francês, vanguardas do cinema da década de 1920 (2013, p. 168).

Ao abandonarmos esta cisão historiográfica entre clássico e moderno, quebrando por conseguinte a barreira que exclui o filme de atrações, observamos certas proximidades entre os filmes de inovação dos anos 1960 e os filmes do primeiro cinema. O caso de *O ano passado em Marienbad*, onde encontramos dois protagonistas destacados, o homem que tenta convencer a mulher de que eles já se encontraram no verão passado, mas cuja psicologia não é aprofundada. Ao contrário, Resnais e seu roteirista, o romancista Alain Robbe-Grillet, mantém certo distanciamento de identificação com as personagens, de modo a fazer com que o sensorio das imagens seja o mais atrativo da película em desvendar os misteriosos corredores da memória.

Contudo, esta tendência de recusa de identificação não pode ser dita como uma constante no filme sublime, uma vez que é patente a aproximação do espectador com certas personagens de Ozu, por exemplo. O que buscamos nesta argumentação de aproximação com os recursos estilísticos do primeiro cinema é acenar para esta característica do estabelecimento de presença de uma atração que se mostra na imagem. Eis o erotismo que buscamos concomitante à crítica de Sontag.

Mal dos trópicos (2004) é um filme tailandês, realizado por Apichatpong Weerasethakul. O filme é dividido em duas partes, na primeira temos personagens bem desenvolvidos vivendo um romance, na segunda temos uma vaga evocação da primeira parte numa trama que se aproxima das histórias folclóricas locais. Apesar desta cisão, Weerasethakul fornece o erótico do estabelecimento de presença em ambas as partes do filme.

O caráter de erotismo do filme apresenta-se desde a primeira imagem, mas é particularmente acentuado durante os créditos de abertura quando Weerasethakul coloca sua personagem do guarda florestal a flertar diretamente com a câmera, como se estivesse a olhar para o seu espectador. Encontramos no seu olhar o imediatismo da sensualidade.

O filme pauta certo caráter animalesco do ser humano, com personagens vivendo à margem da selva, deixando aflorar seus instintos de devoração. A sensualidade de uma relação erótica não deixa de apontar para a necessidade animalesca humana. Após urinar,

Tong se aproxima do guarda florestal Keng que toma sua mão e começa a cheirá-la, levando Tong a repetir a ação, mas por sua vez lambendo a mão de seu parceiro. A erótica da relação entre os dois expande-se para além da troca de olhares inicial, angariando os demais sentidos.



Figura 52 De costas para a câmera, Tong urina, ouvimos apenas o som.



Figura 53 Corte. Keng o esperava junto à moto, ao chegar toma a mão de Tong e começa a cheirar.



Figura 54 Novo corte para mostrar a reação de Tong enquanto Keng passa a beijar a sua mão.



Figura 55 Plano americano, quando Keng solta a mão de Tong, é a vez de Tong repetir o gesto.



Figura 56 Retorno ao plano anterior, Tong olha para seu parceiro enquanto lambe sua mão.

Mesmo envoltos pelos frutos da inteligência, conectados ao mundo moderno que oferece as mais diversas tecnologias, estes artefatos não são suficientes para distanciar os humanos de seu aspecto mais primitivo. Numa troca de olhares entre Tong e uma moça no ônibus, ela atende um telefone celular, mas o aparelho moderno não esconde o contato primal que ela trava com o rapaz sentado do outro lado do automóvel. Ou, na abertura do filme, quando os guardas estão recolhendo o corpo de um homem encontrado na mata, um dos guardas flerta à distância com uma mulher na base através do *walkie-talkie*. Ela diz que os

dois nunca se encontraram, mas aceita manter o flerte a distância porque a voz do guarda é bonita.

A erótica, nos mostra Weerasethakul, é o que há de mais elementar na condição de estar. Estar é erótico. Diferente do ser, estar é estabelecer uma presença imediata que converge as capacidades sensórias e intuitivas, sendo uma abertura para o fluxo do agora que se imiscui com o fluxo memorial do passado e com a abertura do porvir.

Na segunda metade do filme, encontramos uma história envolvendo um xamã que consegue se transformar num tigre. Um soldado é designado para caçar a besta que vem abatendo pessoas e gado da região. O soldado é interpretado pelo mesmo ator que fez Keng, o xamã é interpretado pelo mesmo ator que fez Tong. Como na relação amorosa da primeira metade, Weerasethakul estabelece uma simbiose na caça do soldado, que depois vira caçador. Como a conjunção erótica dos amantes em sua volição de tornar-se um, a luta entre o soldado e a besta transforma-se numa comunhão. Ajoelhado perante o tigre sobre uma árvore, o soldado entrega-se inteiramente à besta: sua carne, seu espírito, suas memórias, diz. Esta doação por inteiro traduz-se, antes, numa imagem desenhada que Weerasethakul interpõe ao encontro: o desenho do tigre e do soldado, o tigre se alimentando da força vital do soldado – a tríade carne, espírito, memória. Por conseguinte, Weerasethakul expande também nossa noção do estar: não se trata apenas do imediato sensório-perceptivo, mas do intuitivo que dá acesso à memória e à afecção.



Figura 57 O guarda vê o xamã transformado em tigre sobre uma árvore.



Figura 58 Com a ajuda de sua lanterna, ilumina o tigre. As duas personagens encontram-se a uma mesma distância da câmera.



Figura 59 Durante a conversação entre o guarda e o xamã-tigre, um campo contracampo em 180°.



Figura 60 O tigre iluminado pela lanterna do guarda, que logo apagará.



Figura 61 O guarda ainda segurando sua lanterna e faca, deixando o medo armar sua defesa.



Figura 62 Após alguns planos de conversação, em que o xamã conversa com o guarda, Weerasethakul apresenta a imagem do xamã se alimentando do guarda.

Na conferência *O cinema e a nova psicologia*, Merleau-Ponty nos oferece alguns caminhos para melhor pensarmos o papel do “estar” no cinema. Escreve ele que a psicologia clássica tendeu a tomar a percepção como um decifrar intelectual do dado imediato sensível, buscando sua significação ulterior, o que de certa maneira coaduna com a tradição filosófica do ocidente a que apontamos em páginas anteriores. Por outro lado, a chamada por ele “nova psicologia” não trata a percepção como um conjunto de dados a serem significados, pois em sua imediatez eles são indescritíveis (2008, p. 106, 107). Finaliza, portanto, com a seguinte afirmação: “a percepção não é uma espécie de ciência em embrião” (*idem*, p. 108), isto é, a percepção possui sua devida independência do que chamamos de entendimento analítico, esta que desenvolve a descrição do dado imediato e busca sentidos de significação no que foi apreendido pela percepção.

Ainda seguindo os preceitos da “nova psicologia”, escreve a respeito da rejeição à distinção entre interior e exterior quando falamos de realidades emocionais. Os sentimentos não são somente acessíveis a quem os sente, não fazem parte puramente de uma realidade interior, também expressos pelo corpo. Os sentimentos, continua, são modos de conduta aos quais é possível ter acesso quando se encontra outrem e sentimos o que com ela passa. Suas emoções encontram-se assinaladas em seus gestos, em suas expressões corporais, na disposição dos músculos de sua face. As afirmações de Merleau-Ponty não caem muito

distantes das realizadas por Bergson quando aponta um progresso corpo-mente-consciência, numa separação igualmente difícil de ser realizada, visto que o que acomete meu corpo irradia para minha consciência, e vice-versa.

Assim, Merleau-Ponty chega ao cinema. Constatando que as emoções não são um fato psíquico puramente interno, mas acessível por meio do comportamento e das relações sociais que pautamos, chega-se a um princípio em que o cinema se baseia. Na imagem temos a pluralidade de matéria no qual uma figura em específico tende a sobressair – em geral, esta figura é o corpo humano. Esta matéria privilegiada fornece ao espectador certo desenho emocional. Mas antes, o filósofo aponta para o caráter temporal da arte cinematográfica, remetendo à escola de montagem soviética – em particular, Pudovkin/Kuleshov.

As imagens postas em sequência num filme não são meramente o sequenciamento de dados. Elas possuem uma unidade melódica – este é um princípio caro aos teóricos da montagem dos anos 1920. Merleau-Ponty segue a considerar que planos com imagens tristes tendem a levar mais tempo em projeção, enquanto planos com imagens alegres requer um ritmo mais acelerado. Há algo de ingênuo nesta concepção, especialmente quando se considera que filmes como os de Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati, ou mesmo as obras chinesas de Jackie Chan são compostas por planos abertos que tendem a deixar o evento desenrolar sem a intromissão de cortes. O cômico é realizado pelo balé destes atores em cena, o corte acelerado é uma quebra do próprio ritmo da *gag*.

Reconhece o filósofo francês que o filme não realiza uma simples justaposição de dados. A trilha de som não simplesmente reproduz mimeticamente os sons do que aparece em cena, há uma organização interna de construção de universo. Isto é, não a reprodução de um universo realista, mas de um universo emocional, em que a adição diegética de uma trilha sonora musical será um auxílio ao material visual da imagem. Assim, Merleau-Ponty eloquentemente escreve que a música não cresce para evocar um sentimento, nem a palavra falada está lá para inculcar ideias à imagem. Trata-se de um Todo composto pela trilha musical, a sonoplastia, a disposição de objetos pelo cenário, cores, entonação da fala dos atores, gestual e expressões dos atores...

“Um filme não é pensado e, sim, percebido”, escreve Merleau-Ponty (*idem*, p. 115). Enquanto a literatura é capaz de adjetivar sua personagem e dar-lhe características abstratas, o cinema é forçado a lidar com a concretude do material. A palavra escrita permite ao literato escrever que sua personagem é esperta, mas ao cinema cabe o recurso do mostrar suas ações. O escritor pode escrever “o homem inteligente atravessa a rua”, mas ao cineasta apenas lhe compete mostrar um homem a atravessar a rua, sem a adição do adjetivo. Ao longo de suas

ações durante o filme é possível que se apreenda que o homem é inteligente, mas isto não se dá no imediato de seu encontro.

A literatura, por muito tempo, preocupou-se com a descrição do pensamento de suas personagens, especialmente em narrativas de monólogo interior como as escritas por Dostoiévski. O cinema pode oferecer a conduta de suas personagens no imediato, nesta peculiaridade a que Merleau-Ponty chama de estar no mundo. São os gestos quase imperceptíveis, as ações quebradas em vias de se fazer, o desenvolvimento do comportamento de uma personagem e de seu modo de habitar no cenário em que se encontra que enriquece o filme. É a particularidade daquele olhar de Claudia ao pai de Anna que revela a presença da filha desaparecida por meio de uma camisa, o possível descortinar de uma culpa por estar Claudia com uma camisa que pertencia à desaparecida, todo estranhamento de uma situação num gesto simples e contido, num olhar, numa expressão facial que denuncia uma realidade interna.

O filósofo conclui que não é papel da arte a criação de ideias, ao que disputamos esta conclusão. Acreditamos que toda arte é formada de ideias, mas não necessariamente de conceitos. Ao que segue a conclusão seguinte do autor: a filosofia contemporânea não se constitui num suposto encadeamento de conceitos, mas num descrever da relação da consciência com o mundo em que vive. O cinema, em sua excelência de oferecer o imediato do que estar, encontra-se de acordo com o trabalho filosófico ao mostrar esta relação da consciência se amalgamando com o mundo.

O estar a que buscamos é ainda mais amplo do que este a que Merleau-Ponty encontra em sua leitura fenomenológica das capacidades do cinema. Isto porque voltamo-nos para a especificidade do sublime, em que a dimensão do suprassensível encontra-se imiscuída no sensível. A afirmação do autor de não manter a dualidade corpo-alma corrente à tradição filosófica ocidental auxilia-nos nesta tarefa de desvendar a ampliação do estar por meio do esvaziamento, o absoluto nascente da presença imediata. O cinema não se constitui de dados separados, mas concatenados de modo a criar um novo cosmos. Estamos no campo da intuição do que estar, de uma matéria que é também afeto.

O cinema que defende Merleau-Ponty é uma relação da consciência com o movimento do mundo. Mas este mundo é recriado em filme, adicionado com novas características a que somente o cinema é capaz. Seria uma espécie de mundo consciente?

A imagem de um planeta consciente é o tema de *Solaris* (1972), filme de Tarkovski baseado em livro de Stanislaw Lem. Na verdade, o planeta possui um oceano inteligente, ao que os cientistas solaristas tentam contato, falhando em suas tentativas. Em resposta, o oceano

faz contato com os cosmonautas na estação baseada sobre ele adentrando em suas lembranças mais profundas, criando simulacros de pessoas que marcaram profundamente a vida dos cientistas em campo. Esta forma de contato feita pelo oceano é de difícil aceitação pelos cosmonautas. No caso do protagonista, Kris Kelvin, a visitante trazida pelo oceano é sua esposa que cometeu suicídio anos antes.

Numa passagem particularmente interessante ao nosso estudo, Kelvin faz uma análise sobre o amor em que chega à conclusão de que se pode conceber este conceito, mas isto não significa experimentá-lo. A personagem relembra Tolstói, que segundo ele queria amar a humanidade como um todo, mas via nisso uma impossibilidade. Podia conceber a humanidade enquanto um conceito e por isso seria capaz de amar o conceito de humanidade, mas não toda humanidade. Por outro lado, amor é uma experiência que pode ser experimentada e não explicada. O entendimento analítico é capaz de conceber o conceito de amor tal como faz com o conceito de humanidade, e assim explicar o que o amor é. Mas tal como humanidade, o conceito difere do que é o sentimento. O afeto não surge a partir da correspondência de certo dado número de qualidades atingidas.

A experiência tida em *Solaris* serve como uma metáfora construída por Tarkovski sobre o próprio cinema. Concebendo o cinema como um espaço para onde o espectador vai para recuperar o tempo perdido, numa direta alusão a Proust, Tarkovski faz do cinema um espaço onde as memórias habitam para o afloramento de sentimentos adormecidos. A imagem, escreve Tarkovski, “não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água” (TARKOVSKI, 2010, p. 130). Esta é uma frase com particular importância para o filme sublime, que não trabalha com o direcionamento de significação em cada plano, mas com a imediatez do afeto.

É comum a Tarkovski a proposta – o *motif* – de que o ser humano atua espelhando a si próprio no mundo ao seu redor. Tenta reduzir o universo aos seus predicamentos. A própria forma encontrada por muitas pessoas para descrever o motivo de amar alguém é tecer quais predicativos mais aprecia na pessoa amada. *Solaris* é o lugar onde as informações mais profundas da consciência são projetados para a externalidade, onde as pessoas não têm como ocultar seus desejos mais profundos. E assim também é com o cinema, quando buscamos o auxílio de uma obra fílmica para que ela nos desvende algo que habita em minha consciência de espectador.

A presença, portanto, não é isto que se apresenta puramente à percepção, o mero aspecto extensivo da matéria, sendo também o ditame do ritmo criador de afetos que se apresentam no movimento. A presença de que falamos desde o capítulo anterior é a criação de

um afeto que está mesmo no que aparenta esvaziamento. O termo que utilizamos para denominar o tipo de filme que abordamos neste estudo não foi em vão: é sublime porque trata-se de um sentimento criado em filme. Esta afecção é o que dita os rumos do novo cosmos criado em filme. Mas como é que o cinema cria um novo cosmos? Como este sentimento é criado? Como compete a um filme ser dotado de sentimento?

Capítulo quatro: cosmologia

Em *A vila de Santo-Sospir* (1952), Jean Cocteau cunha o termo fenixologia para as imagens em regressão do cinema. Contrariando a entropia, a imagem cinematográfica é capaz de restituir o que foi partido ao seu formato original. Cocteau aparece em pessoa frente à sua câmera arrancando uma flor de hibisco e rasgando as pétalas. Magicamente, os pedaços começam a se reconstituir em flor. O que deveria permanecer em completo destroçamento passa por uma intervenção do mecanismo de filmagem. O cinema oferece seu próprio caminho de regular as leis naturais e retirar a ponte entre a causa e o efeito. Na imagem cinematográfica o que acontece é a fenixologia, o retorno da flor partida ao seu estado de glória, até mesmo a sua conexão com a planta de que fora desprovida.



Figura 63 Cocteau começa a sua mágica retirando a base de uma flor de dentro de um vaso.



Figura 64 Reinstala o cabo à base...



Figura 65 ...as pétalas à estrutura principal...



Figura 66 ...num movimento que parece natural às pétalas retornando ao seu lugar original...



Figura 67 ...até que a flor restitui sua figura original.

O efeito de retroceder a imagem não é novidade para o cinema, já os primeiros realizadores o conheciam. Os estúdios dos irmãos Lumière promoveram uma curta-metragem em que trabalhadores derrubam um muro, que subitamente retorna ao seu lugar de origem. Mais uma vez, estamos diante da quebra das leis naturais e da imposição, por parte do novo dispositivo, de suas próprias leis à natureza. O muro que tão cuidadosamente os trabalhadores se empenham por derrubar com o uso não só de suas marretas, mas de estacas, resiste ao seu destino final.

Aos realizadores da vanguarda francesa dos anos 1920, cujos escritos e filmes não eram estranhos a Cocteau, as trucagens do cinema eram uma maneira de distinguir a arte cinematográfica das demais formas artísticas e, assim, expressar a sua independência e maturidade. A aceleração de imagens, pausa do movimento, a câmera lenta foram recursos encontrados para criar filmes singulares que contivessem algo de que nenhuma outra arte pudesse copiar. Criavam, também, um novo cosmos que pertencia somente ao mundo do cinema.

Alguns desses recursos caíram em conformidade. Em *Touro indomável* (1980), Martin Scorsese faz o mundo mover-se mais lentamente quando Jake LaMotta vê pela primeira vez a mulher com quem se casará. A sua consciência salta para o mundo da percepção, transformando todo seu entorno. A visão da beleza faz com que o mundo fique lento, quase pare. O amor que se irrompe deste olhar reorganiza o caminhar familiar das coisas, dando lugar a um tempo todo distinto daquele regrado pelo ritmo dos planetas. Esta interpretação evoca um autor já mencionado anteriormente, Jean Epstein.

Na natureza, a entropia dita a marcha irrevogável rumo ao porvir e a impossibilidade de regressar aos estados passados. No cinema, uma nova cosmologia nasce, ditando que os efeitos podem ser causa. O movimento dos globos espaciais regra o ritmo do movimento dos corpos atados pela gravidade, mas em filme testemunhamos um rompimento com as mais básicas das leis naturais. (EPSTEIN, 1973, p. 257-258)

Chris Marker, ao imaginar um futuro destruído pela terceira guerra mundial travada com armas atômicas, interrompe o fluxo do movimento. Não há mais vida ou futuro para suas personagens que vivem no subsolo e cuja principal esperança reside num retorno ao passado. O futuro em que se passa a história de *La jetée* (1962) é constituído por fotografias estáticas. Eis um ambiente tão degradado que não há mais a possibilidade de mover-se, não há progresso. Os cientistas recrutam algumas pessoas para um experimento de retorno ao passado. Mesmo sua viagem ao passado é fragmentária, estática, o homem do futuro não pertence àquele ambiente. Então conhece uma mulher, se apaixona, começa a sentir que faz parte desta nova realidade, do mundo de sua infância. Num vislumbre do olhar da mulher com quem passou a noite vem a impressão de movimento. Na desesperança de um mundo destruído e de um passado não inteiramente alcançável, Marker cria um cosmos estático, arredo, em que a vida se dá num tempo puro que escorre através das fotografias e dentro das fotografias estáticas, mas que não oferece chance ao movimento. A não ser que o movimento seja conquistado por uma paixão.

Tal como no exercício de fenixologia de Cocteau, Marker reconstrói as regras do cosmos. O ritmo do movimento não mais pertence exclusivamente às personagens ou à velocidade do mundo. Sem perspectivas para o futuro, Marker retira de suas personagens a possibilidade do que Merleau-Ponty apontava como o estar no mundo, o observar de seus gestos e suas ações enquanto vivem uns com os outros. As fotografias se repetem, miram momentos singulares, mas é a voz que narra em *off* que aponta para o fluxo do filme.

Tratado pelos cientistas como sendo a quarta dimensão, num filme como o de Marker o tempo salta para a primeira dimensão. Já o considerava Epstein: o tempo possui uma ordem orientadora do espaço, portanto necessitando de ser considerada a primeira das dimensões (*Idem*, p. 284-285). Na reorganização da cosmologia promovida por Marker, certamente as quatro dimensões são reestruturadas para que o tempo tenha uma predominância sobre as dimensões espaciais. A primeira dimensão espacial fornece a principal fonte de sobrevivência às suas personagens e ao fluxo de narração.

Tal como acontece na fenixologia de Cocteau, a reversibilidade do rasgo das pétalas do hibisco não desfaz a primeira ação de rasgar as pétalas. A marcha do tempo demonstrou seu caminho e ditou as demais dimensões em sua caminhada. O andar em retorno não anula o caminho percorrido (*Idem*). Em ambos os casos, na fenixologia de Cocteau e no cosmos estático de Marker, o tempo surge como um todo-poderoso que toma a primordialidade no regimento do real. Numa reformulação cinematográfica do mundo, os filmes criam novas regras para os ditames da natureza.

Este é o reino da poesia sobre a natureza, nos diria Epstein. Enquanto André Bazin proclamaria o cinema como destinado a ser um espelho da ambiguidade do real, Epstein, por outro lado, abre os caminhos para que se note o cinema como a visão de múltiplas realidades em construção, dotadas de regras próprias pertencentes a quem envolve a construção de um novo mundo. Conclui Epstein que o grande sucesso da invenção dos Lumière foi ter criado um mecanismo mágico que liberta a visão da servidão do ritmo do cosmos (*Idem*, p. 323). Internamente, cada pessoa carrega uma perspectiva da realidade, e o cinema, ainda de acordo com Epstein, realiza uma psicanálise que exterioriza esta nova visão da realidade – algo que pode ser experimentado como um sentimento de plenitude pelo espectador.

Em entrevista ao *Criterion Collection*, o realizador Masahiro Shinoda fala sobre o filme *Contos da lua vaga* (1953), de Kenji Mizoguchi. Em semelhança com Epstein, Shinoda diz que vemos isto que chamamos realidade com nossos olhos, mas desde que somos muitos, existem muitas realidades. Esta multiplicidade de realidades faz com que algumas delas sejam tomadas como fantasias (CRITERION COLLECTION, 2022).

Em *Contos da lua vaga*, Mizoguchi inicia seu relato passando a impressão de realismo semelhante à que defenderia Bazin. Com o passar dos eventos, suas personagens adentram em diferentes espectros de realidade, encontrando fantasmas e miragens. Cada um destes episódios se encontra interligado a um mesmo mundo, sobrevivendo sub-repticiamente a partir da perspectiva de construção singular do cosmos. O artesão que fabricava painéis ao começo do filme tem sonhos de grandeza. Em meio à guerra, encontra uma casa onde uma bela mulher rica o acolhe e o faz seu amante. Sua aceitação desta nova realidade se dá ao ver a possibilidade de conquista de um estilo de vida que desejava. Ao enxergar a falsidade do mundo de fantasia em que vive, vendo que sua nova companheira é um fantasma, o mundo em que habita decai. A casa que ele enxergava em perfeição de cuidados, não passa de uma pilha de escombros.

Num plano-sequência constituído por uma panorâmica dentro da casa onde o artesão vivia com sua esposa, Mizoguchi nos mostra o retorno do homem ao seu ponto de partida. Desta vez, encontra a casa abandonada, escura, em destroços. Caminha por ela chamando o nome de sua esposa. Entra pela porta da frente e sai pela porta dos fundos. A panorâmica acompanha o seu movimento. Quando volta a mostrar a porta da frente por onde o artesão entrará uma segunda vez, Mizoguchi revela a esposa com o fogo aceso, cozinhando para o marido. Novamente, a miragem do desejo do artesão se concretiza no espaço, um fantasma aparece para acolher o seu retorno. A poesia se impõe à natureza ao recobrar a existência da esposa morta. Na manhã seguinte, quando seus vizinhos batem à sua porta e anunciam que

sua esposa foi morta pelo exército vencido, o artesão olha para o espaço de sua casa numa projeção de vazio, uma miragem da ausência.



Figura 68 O artesão volta para casa, encontrando somente os escombros.



Figura 69 Panorâmica para a esquerda, ele chama pelo nome da esposa enquanto procura pela casa.



Figura 70 Sai de casa, chamando o nome da esposa que pode estar por perto.

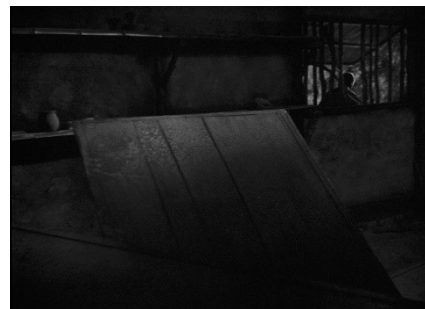


Figura 71 Panorâmica para a direita, o artesão se dirige para a frente da casa.



Figura 72 Seu percurso é mostrado através das janelas, a câmera continua dentro da casa. Um primeiro vislumbre da magia cinematográfica...



Figura 73 Num corte desaparecido, Mizoguchi faz o retorno da esposa do artesão, já com fogo aceso e jantar pronto.

Esta é a construção de um cosmos poético. Tarkovski escreve que se trata de enxergar o cinema como uma realidade emocional. Em semelhança a Epstein, o cineasta soviético escreve que o cinema é uma arte que possibilita ao autor a criação de um novo mundo, ordenado por leis poéticas ao invés de leis naturais. Segundo Tarkovski, o cinema constitui uma segunda realidade, que é recebida pela plateia como uma realidade emocional. Ao adotar este postulado, o realizador renega a mais corrente das teorias de que o cinema é um sistema de signos. Há uma anterioridade no cinema que o leva a acreditar que esta arte seja dada no imediato – tal como o seria a música, escreve ele. Tanto o cinema quanto a música, ainda

segundo Tarkovski, são artes que não necessitam de uma linguagem mediadora, sendo inteiras em sua apreciação sem anteriores pressupostos (TARKOVSKI, 2010, p. 211).

Este pensamento coaduna com a noção de estilo paramétrico desenvolvida por Bordwell, em que parâmetros são desenvolvidos junto à indústria cinematográfica, sendo derrubados individualmente por filmes que buscam a construção de um estilo condizente à própria obra, isto é, um estilo único ao filme e em referência aos eventos acontecidos neste filme. Talvez ao pensar o cinema industrial caiba o postulado de obras mediadas, uma vez que se trata de filmes que adotam padrões de expressão mantidos culturalmente, mas no contexto do filme sublime que se vale do estilo paramétrico, o filme se apresenta num imediato de presença emocional. Enquanto uma *sitcom* apresentaria ironicamente um sonho antecedido pelo som de uma harpa, um recurso já tomado como padrão, um filme sublime como *Contos da lua vaga* ou *O ano passado em Marienbad* apresentam diferentes imagens de realidade e fantasia (memória ou imaginação) parelhas, como partes de um mesmo cosmos e sem distinção de grau.

Continua Tarkovski, o cinema se vale dos materiais naturais para compor a vida. A imagem é construída no espaço em que se locomove e decorre no tempo em que se vive. Sua tomada sobre dirigir um filme é como “separar a luz das trevas e a terra das águas” (*Idem*, p. 212). A teoria de Tarkovski é diametralmente oposta a Eisenstein, a quem ele ora direta ora indiretamente responde. Ao apontar para a tendência estruturalista de encarar o quadro como um signo, também se encontra uma resposta ao seu predecessor que buscava nas imagens significados objetivos e singulares. A ideologia, ainda de acordo com Tarkovski, não se resume a um quadro ou uma cena, ao contrário, se encontrando na totalidade do filme. O filme como um todo é uma versão ideológica da realidade (*Idem*, p. 213), ou, como diria Epstein, uma realidade construída a partir de uma visão poética. Esta ideologia, veremos, não é conceitual.

Capítulo cinco: ideologia

Como o cinema pensa? Vimos em páginas anteriores que o filme de atrações tinha como tarefa primordial o estabelecimento de presença. Quando a amostragem se une aos recursos de montagem para criação de narrativa, os parques industriais de entretenimento deixam de visar somente a presença do imediato para buscar a profundidade de uma mensagem que a história possa refletir. A intenção é de se aproximar dos públicos de classe média e da burguesia com histórias já conhecidas por estas plateias através do teatro e da literatura.

Por muitas décadas, D. W. Griffith foi celebrado como um grande inventor que teria criado a linguagem cinematográfica, ou cunhado uma gramática cinematográfica, em especial com seu par de épicos *O nascimento de uma nação*, de 1915, e *Intolerância*, de 1916. O segundo título chamou maior atenção por ser uma obra que carrega um conteúdo intelectual de análise social histórica. Nele, Griffith apresenta a permanência do sentimento de intolerância nas mais variadas fases da história da humanidade, se valendo de episódios que vão de 2000 anos atrás até os seus dias correntes se sucedendo na tela e acontecendo em simultâneo. Por meio desta montagem em paralelo das histórias, Griffith ressalta o caráter de semelhança da antiguidade com a modernidade.

Importante ressaltar o termo “parque industrial de entretenimento”. Sendo uma indústria com vários polos nos países e pelo mundo, certas corporações possuem maiores conglomerados capazes de incutir o marketing de suas obras no imaginário popular. O desejo por novidade posto em voga nas artes do século XX, a curiosidade de ver algo que nunca tinha sido feito antes, levou estes conglomerados a adotar certos atores capazes de demonstrar a capacidade de inovação da indústria. O artista, neste cenário, não é somente capaz de criação de uma obra “nova”, como alguém capaz de demonstrar esta novidade publicitariamente.

O caso aqui é que alguns dos supostos notórios inovadores da arte cinematográfica foram sobretudo homens de marketing. Um deles é o próprio Griffith. Por décadas foi reconhecido como o homem responsável pela criação e concatenação de uma linguagem e gramática cinematográficas, mas houve uma quebra na aceitação de seu caráter inovador quando pesquisadores passaram a ter acesso a um número maior de obras anteriores que serviram de direta inspiração ao cineasta estadunidense. No caso de *Intolerância*, são

particularmente notórias as influências de épicos do cinema italiano como *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, e *Inferno* (1911), de Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro, e Adolfo Padovan.

Semelhante caso pode ser feito a respeito de outros influentes inovadores da arte cinematográfica, a exemplo de Orson Welles, um comunicador por excelência a quem a crítica deveu a construção de recursos “modernos” de criação cinematográfica que, posteriormente, o próprio Welles disse serem devidos a John Ford, mas que de fato são recursos que retornam aos filmes de atrações como visto no caso da profundidade de campo e encenação em profundidade no filme dos Lumière do jardineiro molhado.

Apesar desta influência social de seu meio de produção, existem autores que se esforçam por angariar certo grau de individualidade em suas obras. Como posto no caso de Ozu, é particularmente difícil ao cineasta abandonar a influência de uma indústria consolidada e cujas obras vêm assistindo ao longo de toda a vida. É sobretudo num cenário industrial que pode nascer a ideia de uma linguagem cinematográfica, a proposta de fazer da produção de filmes algo de mais controlada e segura, ditando aos filmes certos regramentos aos quais seguir, construindo departamentos especializados dentro dos estúdios para que os produtos saídos da empresa tenham certa marca característica.

O artista por excelência tentará se rebelar contra estes ditames. Não raro leremos os próprios cineastas mencionando a linguagem cinematográfica numa tentativa de modificá-la para alcançar seus intuítos mais profundos. Mas o que é a linguagem cinematográfica? Vale, então, realizarmos um percurso pela filosofia do cinema. É matéria dos filósofos questionar a natureza da expressão cinematográfica. Na dificuldade de domar a arte sob certos ditames objetivos da conceituação filosófica, restou aos pensadores o recurso da analogia. Duas destas analogias serão de maior importância para nossa incursão nas páginas vindouras. A primeira delas é a analogia entre a expressão cinematográfica e a linguagem. A segunda, a analogia entre o filme e a mente humana.

Ambas as analogias se preocupam com esclarecer certos formalismos de como o filme expressa suas emoções, constrói sua história, mostra o espaço em que suas personagens habitam e o tempo em que vivem. Mas sobretudo, buscam esclarecer como um filme cria ideias. Quando Griffith defende ter criado uma linguagem cinematográfica com seus filmes não está apenas apontando para a complexidade de encadeamento de sua trama, está fazendo uma associação com a complexidade de ideação da literatura.

A pergunta que fizemos ao princípio do capítulo permanece: como o cinema pensa?

A linguagem possui um papel chave no desenvolvimento do pensamento. O que nasce como intuição ou observação, ganha corpo no trabalho de descrição conceitual. Observamos os eventos e buscamos equivalentes para o que vemos em nossa língua. No particular da língua, encontramos expressão para o que cerca nossa experiência cultural. No universal da linguagem, encontramos semelhanças em como buscamos traduzir as experiências que descrevemos. Enquanto escrevo, vou descobrindo novas facetas das minhas próprias ideias, descubro características que desconhecia de início. Isto porque lido com a objetividade de conceitos que se quebram em conceitos menores, conceitos que são descritos por outros conceitos que me trazem uma melhor noção daquilo que estou a buscar.

A linguagem pertence ao campo do entendimento analítico, onde a sistematização do pensamento ocorre. Dentro da filosofia de Bergson, a linguagem é tratada como um recurso para a ação. A linguagem objetiva o que se apresenta em fluxo, recortando a realidade para maior palpabilidade do como atuar sobre ela. O uso da linguagem feito por poetas foge a este lugar-comum, quando a convenção dos significados das palavras é desmanchada em prol de sua posição dentro de um fluxo. O poeta não utiliza a linguagem de modo pragmático, como é o seu recurso primordial, mas voltando-a para um imediatismo da sensação de fluxo. Quer dizer, enquanto o papel principal da linguagem é a decomposição do fluxo natural das coisas em um recorte objetivo de informações específicas, o jogo realizado pelo poeta (ou pelo literato em geral) é trazer a linguagem para um campo ao qual ela não pertence, angariando o todo de um movimento indecomponível. Em certo grau, o trabalho ensaístico em filosofia busca alcançar semelhante resposta à alcançada pela arte, não focando numa objetividade da linguagem, mas sua capacidade de assemelhar um movimento da consciência.

A inquietação de Susan Sontag com as tendências conteudistas dos novos tempos reflete a necessidade vista por muitos espectadores de querer que o filme tenha algo a dizer, tenha uma tese a defender. Não raro encontramos nas livrarias obras que destrincham a filosofia de algum autor do cânone filosófico por meio da obra de um cineasta em particular, às vezes num claro exercício de aproximar o público de um cinema popular aos clássicos da filosofia. Mas este exercício, de alguma maneira, implica a ideia de que um filme seria capaz de construir um conceito, ou de abarcar um conceito filosófico de maneira objetiva tal como se fosse dotado de linguagem. De fato, os filmes nos direcionam a modos de pensar e de enxergar o mundo que parece fazê-los dotados de uma linguagem. Uma vez considerando que o filme apresenta ideias, como ele desenvolve estas ideias?

A filosofia do cinema é uma área cada vez mais ampla de estudos e que possui uma história tão antiga quanto a própria arte que teoriza. Para abordá-la é preciso notar que dentre

seus principais autores estão personagens que fazem parte do cânone filosófico contemporâneo – a exemplo de Merleau-Ponty e Deleuze – que dedicaram algum esforço de pensar o cinema, assim como autores sem direta formação em filosofia, mas que desenvolveram postulados filosóficos para pensar essa nova arte. Como já escrito, dentro da filosofia do cinema algumas analogias são mais recorrentes do que outras. Uma das mais populares é a ideia de uma *linguagem cinematográfica*. Desde os primórdios do cinema se considerou a semelhança dos filmes com linguagens, vendo-se autores como Vachel Lindsay comparar filmes com os hieróglifos, em *The art of the moving picture*, lançado em 1915 (2000).

Um dos principais propositores da linguagem cinematográfica é o crítico francês Christian Metz. Inspirado pelos estudos de Saussure, Metz busca o que seria essa tão falada “linguagem cinematográfica”. A um primeiro momento, reconhece que o cinema não é uma linguagem porque consegue contar histórias, mas se tornou uma linguagem por ser capaz de contar histórias (2014, p. 64). O que possui algo de semelhante ao que encontramos em Burch e Bordwell, apesar de ambos não partilharem do pressuposto de Metz de que os parâmetros para a contação de histórias no cinema sejam necessariamente a criação de uma linguagem. O nascimento da linguagem em cinema se dá pelo conflito entre imagens, o que na verdade se traduz pela sequência de imagens que dão movimento.

O conteúdo de linguagem do cinema seria composto por frases, o mínimo de que dispõe um filme. Cada plano seria uma frase com a qual o cineasta se expressa. A imagem cinematográfica, em Metz, “é sempre fala, nunca unidade de língua” (*idem*, p. 85). Ele dá como exemplo um primeiro plano de um revólver: não temos um equivalente com a palavra “revólver”, mas com a frase “eis um revólver”. A imagem cinematográfica tal como pensada por Metz é asserção por excelência.

Inspirado em Metz, o filósofo Mikel Dufrenne se debruçou sobre o problema da linguagem nas artes, e incluiu em seu artigo *A arte é linguagem?* um percurso sobre cinema. Assim como Metz, distingue que o cinema não é uma língua, mas possui uma linguagem. E tal como Metz, Dufrenne propõe que por se valer de uma sequência de imagens que conta uma história, o cinema é dotado de uma linguagem. O cinema apresenta uma camada de língua, com as falas das personagens, e uma camada de linguagem com a sequência das imagens.

Ambos Metz e Dufrenne conceituam o cinema como sendo linguagem e a imagem como sendo significante. Dufrenne escreve que a imagem é significante por ser um *analogon*, não havendo distância entre o significado e o significante. O que a imagem mostra é o que é

representado. Neste ponto, ocorre uma cisão entre nossa concepção de cinema com a analogia de cinema como linguagem. Dufrenne escreve que a “linguagem coloca-nos em presença com a própria coisa” (2015, p. 148), ao mesmo tempo em que aceita que o sentido provém do espectador (*idem*, p. 130). Este é o papel do significante que imprime o significado psíquico de algo sem a necessária correspondência a uma palavra que o represente.

Concebemos a linguagem de modo diferente ao que fazem Dufrenne e Metz. Ela não pertence ao imediato, mas ao mediado. A linguagem nos fornece uma tradução e uma interpretação do imediato. O que Metz considerava a respeito do primeiro plano do revólver é tão somente uma tradução de uma percepção imediata. Vemos um revólver e não há necessidade de realizar a tradução de seu significado ou buscar equivalência linguística. Em sua imediatez, a imagem cinematográfica também não é significativa. A imagem traz à luz a matéria com a qual o entendimento pode fazer objeto, mas que está a um passo anterior da criação linguística.

Mas a linguagem do poeta não é capaz de demonstrar esta imediatez do movimento absoluto? De fato, o artista é capaz de transformar o caráter objetivo da linguagem em imediato. O que realmente deve ser atentado aqui é a natureza da expressão cinematográfica. A competência do poeta em realizar um movimento rítmico em sua poesia se deve aos recursos de que toma em sua especificidade linguística, em seu uso de determinadas palavras, de determinadas contagens de sílabas, de fonemas, no número de versos ou nas escolhas de rimas. Tudo isto diz respeito a linguagem e o imediato passa a ser este trabalho com as palavras. No caso do cinema, há certa distância entre o análogo com a linguagem de que conceitua Dufrenne e o trabalho com imagens. Linguagem e imagem são de naturezas diferentes.

Assim o considera Deleuze, em seu monumental estudo da imagem cinematográfica. O cinema não é língua ou linguagem, escreve ele. Tal como considera Merleau-Ponty, Deleuze também escreve que o filme trabalha com movimentos de pensamento anteriores ao procedimento linguístico. A imagem pertence a uma outra natureza de onde a língua tira os seus significantes. Encontramos aqui a matéria não-linguisticamente formada, sendo significável, de onde parte a falta de objetividade de sentido da imagem cinematográfica.

Iniciamos, aqui, o nosso percurso pela segunda analogia, mente/filme.

Imagem e linguagem pertencem a diferentes campos da consciência e da episteme. O sentido dado posteriormente não diferencia uma primeira impressão causada pela percepção imediata da imagem. A anterioridade concedida por Deleuze à imagem reflete um campo externo ao qual a consciência atua gerando pensamento. O entendimento analítico, ao qual

pertence a capacidade de formulação de linguagem, atua como um procedimento posterior ao imediato em que são recebidos os dados.

Deleuze considera outra maneira de observar a arte do cinema, desta vez por meio de uma taxonomia. O que nos interessa são as premissas para sua taxonomia, o que são mais bem expressas na conclusão de *A imagem-tempo* (2007). A imagem cinematográfica não se encontra no mesmo campo dos sinais de trânsito aos quais é possível ditar significados explícitos. O cinema trabalha com a variação qualitativa da matéria que se apresenta no campo da imagem. A criação de diferentes tipos de imagem pertence ao artista e à sua volúpia criadora. Assim, vemos Deleuze adentrar numa outra seara tão, ou mais, antiga quanto a área da “linguagem cinematográfica”: chamaremos a esta área da filosofia do cinema de “analogia mente/filme”.

Tal como Jean Epstein e Hugo Munsterberg antes dele, Deleuze considera o cinema como possuindo algo análogo ao intelecto humano. É graças a esta analogia que é possível ao aparelho cinematográfico *perceber* imagens. Eis o que faz do cinema o que ele chama de “autômato espiritual”. Via de regra, estamos em acordo com os postulados de Bergson em *Matéria e memória*: imagem é a percepção da matéria tomada por um corpo privilegiado que pode atuar sobre esta matéria (BERGSON, 2010, p. 17). O olho da câmera faz uma substituição da participação do corpo do espectador num cosmos fictício, por vezes atuando de maneira semelhante a como atuaria o registro da consciência em recortar os dados de acordo com os interesses singulares – é o que escreve também Hugo Munsterberg a respeito da atenção, em *The photoplay*.

Retornemos a Deleuze: o autômato espiritual capta imagens do mundo, ou se quisermos, percebe imagens de modo independente ao olho humano, partindo de uma perspectiva própria. O olho da máquina pode ser dirigido pelo olho humano, mas é um outro olhar, singular, provido de seus próprios detalhes. Este automatismo, ora espiritual ora psicológico, ganha sua mais alta expressão quando aliado a, ou a serviço de, uma vontade de arte. Aqui entra o papel do cineasta tomando o aparelho mecânico capaz de perceber as imagens (conjunto de matéria) para transformar em algo outro. Em Deleuze, a vontade de arte está vinculada à criação de novos tipos de imagem por meio das quais o cinema pensa. Para nosso estudo, vemos uma curiosa relação do estar no mundo de Merleau-Ponty se repetir em filme: o casamento do aspecto pré-linguístico da imagem com a utilização da língua pelas personagens. Ou seja, a relação entre a intuição do imediato e o entendimento mediado tentando dar conta da intuição.

Portanto, imagem é a percepção da matéria. Na imagem cinematográfica encontramos uma organização harmônica do qualitativo material disposto em cena. Os corpos encenam e se locomovem num cenário projetado para que a imagem em sua limitação de quadratura tenha certo apelo plástico a quem assiste. A percepção fílmica angaria a organização da matéria disposta perante seu olho privilegiado. Na imagem, temos sons e visuais do que acontece em cena. O que não se encontra em cena visualmente pode ser evocado por meio de um som, como os passos de uma personagem se aproximando, ou a voz ecoando da memória de uma personagem. Neste segundo exemplo, temos um caso de sonorização diegética, em que o ouvido pertence apenas à personagem e a mais ninguém em cena – uma forma de adentrar em sua vida mental. O mais comum de encontrarmos nas produções fílmicas é o contato visual direto com a materialidade de quem age, as personagens em torno das quais a trama acontece. O olho da câmera percebe com sua variedade de lentes escolhidas pelo cineasta em parceria com seu diretor de fotografia, com a disposição de luzes no cenário, com a reflexão destas luzes pelos corpos dispostos no ambiente. A câmera percebe e estabelece sua presença num determinado espaço em uma ação que se desenvolve de acordo com certo ritmo.

Por meio de uma máquina artificial o cinema percebe a extensão do que se apresenta perante seu olho maquinal, como também percebe o ritmo em que a ação transcorre. O corpo do ator que percorre o cenário o faz seguindo um determinado ritmo estabelecido por ele e seu diretor durante os ensaios e as sucessivas tomadas do mesmo movimento. Além de seu ritmo de movimento, os objetos dispostos em cena vibram em certa tonalidade, emanando sua própria duração. É particularmente interessante apontar para a diferença entre a alocação de uma imagem estática em filme e a filmagem em fluxo. Eis o conflito que marca *La jetée*, a permanência fotográfica das imagens estáticas contra o fluxo da imagem ritmada do cinema. Quer dizer que na imagem fotográfica estática não há ritmo? Não. Apenas afirmamos que o ritmo se apresenta em diferente grau a que se apresenta na imagem em fluxo. Relembrando o famoso ensaio de André Bazin, a imagem cinematográfica apresenta também a duração das coisas.

O que realiza o aparelho cinematográfico não é uma pura percepção. Nesta sua relação com os objetos dispostos perante seu corpo perceptivo, que se destrincha em equipamentos de captação de visual e de captação de som, algo mais que uma movimentação extensiva é captada. Esta se faz presente apenas no rolo de película, não estando ao alcance nem mesmo dos realizadores que trabalham com o filme digital – incapacitados de tomar em mãos um objeto que destrinche o movimento captado numa série de poses. No resultado final que é o

filme de fato, o movimento e permanência das coisas dispostas em cena possuem uma duração. Ou seja, elas possuem um tempo próprio que delimita suas qualidades intrínsecas, sua existência individual perante a miríade de outros objetos em igual posição. Do todo de uma cena com corpos orgânicos e inorgânicos registra-se, além de sua alocação no espaço, a sua disposição afetiva.

O trabalho do ator com a câmera é privilegiado, uma vez que ele interage com o equipamento perceptivo. Seu corpo móvel dita as variantes nuances do drama a que se cerca a obra, mas o seu entorno fala tão alto quanto seus próprios gestos, numa reação cosmológica do espaço diegético ao drama. Trata-se de uma percepção afetiva do mundo em que o aparelho cinematográfico se encontra. Uma relação intuitiva que leva a adentrar nos dramas de quem vive, adentrando também em seu entorno que lhe subjuga certo estado de vida. Graças a esta intuição, o filme consegue registrar o que não está ao alcance de suas duas funções primárias de percepção, que são som e visual, mas que compõe o todo da imagem: esta afecção que se esconde logo atrás da primeira camada de matéria, presente nos gestos fugazes. Este trabalho de intuição encontra-se em todo cinema, não só no que chamamos de filme sublime.

Muitos filmes valorizam a importância de seu campo sonoro como maneira de explicar as ocorrências do drama. Como nos filmes policiais, há certa necessidade de colocar personagens verborrágicas que destrincham os acontecimentos da trama para entendimento do espectador. A obra se constrói auto explanatória. Podemos recordar o exemplo de alguns filmes de Hitchcock em que esse modelo é desenvolvido: ao final de *Psicose* (1960), não somente temos os detetives explicando os crimes de Norman Bates, como temos uma explicação psiquiátrica sobre seu comportamento.

Eis o casamento entre o campo da intuição com o campo do entendimento. A imagem pertence ao campo da intuição, do imediato fluido, enquanto a interpretação da trama ou de um mundo em que vivem as personagens pertence ao campo do entendimento analítico. O diálogo nem sempre faz parte do campo do entendimento analítico, como podemos testemunhar no caso de *A aventura*, quando as personagens falham em encontrar formas de expressar suas agonias internas. O que Merleau-Ponty observava no cinema como sendo o movimento da consciência presente no ato de estar no mundo é o que apresentamos bergsonianamente por uma relação entre a intuição do imediato imagético com o entendimento analítico das personagens buscando significação e interpretação para seu mundo.

eticamente, um filme que proponha um tema político tende a não ser sublime, nem a se valer majoritariamente do intuitivo. Sobretudo, um filme político procura não ter a imponderabilidade como uma de suas matérias. É de suma importância que um filme que se proponha a falar sobre a fome tenha clareza em sua abordagem, não apenas mostrando que a fome existe como também mostrando como ela pode existir. É o caso de muitos filmes do Cinema Novo, como *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Grito da terra* (1964), de Olney São Paulo, ambas obras que buscam alocar sua problematização sem correr o risco de alienar seus espectadores quanto a fatos políticos. A relação causal dos problemas e as afecções desenvolvidas a partir do confronto com estas mazelas não ficam a cargo de um inefável. Contudo, realizadores como Alain Resnais e Chris Marker são hábeis na construção de filmes políticos que envolvem o imponderável. Sua discussão política não perpassa por temas tão diretos quanto a fome, mas por uma ética da apresentação cinematográfica da miséria e da memória da catástrofe. Seus filmes pacifistas sobre guerras põem em questão especialmente o caráter do cinema em se posicionar sobre estes fatos.

O imponderável do filme sublime compreende um cinema de ordem metafísico-ontológica. São obras que se preocupam com o Ser alcançável apenas por meio de um esvaziamento das figurações, se apresentando como Estar afetivo. O Ser e o Estar confundem-se no cinema porque isto que se busca como sendo o Ser se apresenta apenas pelo que Estar no agora. Isto que Estar não aparece desprovido de uma história, não é um instantâneo atemporal, sendo que o presente vem abarcado por uma memória. O que se compreende como Ser é um Absoluto que vem atado ao Estar, uma existência apresentada com a completude de sua memória num só lance de presença. Ou seja, o que se apresenta no presente vem unido a toda a memória de passado que constitui a sua existência.

Por que não falar somente de um cinema metafísico ao invés de sublime? Esta é a tentativa que viemos tentando esclarecer com os últimos parágrafos. O cinema que percebe e que intui a vida inerente às coisas que são dispostas na imagem é o mesmo cinema que se deixa afetar por esta vida que o cerca. É um cinema que busca esta matéria de vida escondida por trás da rigidez dos corpos e que se desenlaça em seus movimentos. Isto a que busca não cabe em palavras de suas personagens, se fazendo afeto enquanto mostra as suas vidas unidas ao universo de que fazem parte. Este Absoluto não se mostra, mas se faz presente por meio de uma afecção. É aqui, numa anterioridade do entendimento, no próprio cerne do que constitui a natureza da imagem, que o cinema pensa.

Para tanto, precisamos nos desfazer de alguns modelos do que compreendemos por pensamento. Encontramo-nos num campo originário do pensamento, quando ele ainda não

tomou a forma dada pelo entendimento, neste campo imediato em que se apresentam as ideias algo confusas que dominam a presença. Eis a coloração afetiva do pensamento que abordamos em capítulos anteriores: o afeto cria ideia de algo sem a necessidade de tradução para uma outra matéria que não aquela em que primeiro foi apreendida. A tradução é uma troca de natureza desta ideia originária, como apresenta Deleuze ao mostrar a distinção entre o campo da imagem e o campo da linguagem. O cinema cria ideias a partir de seu esforço intuitivo de adentrar na matéria mesma de que são compostas as existências.

A filosofia da duração de Bergson realiza um descentralizamento da consciência, não mais fazendo dela uma exclusividade da razão humana, mas uma característica natural de uma criatura que faz parte da natureza. Graças à evolução de sua espécie a consciência humana angariou distintas formas de trabalho, dentre elas a inteligência que guia sua ação sobre o mundo. Mas esta mesma maneira de ser encontra-se presente nas demais criaturas orgânicas e inorgânicas do universo. O modelo de busca de Bergson começa por descobrir o que constitui a própria consciência. Ao notar que a consciência é duração, expande esta descoberta para o resto da natureza e observa que não se trata de uma projeção da consciência nas outras coisas, mas uma identificação da consciência com o que de mais elementar ela possui. Todos os seres do universo possuem sua duração qualitativa que as singularizam perante todo resto.

Para alcançar este esforço, o projeto bergsoniano busca uma aproximação com o imediato, fazendo da intuição o seu método de investigação para manutenção da experiência com o imediato e sua concomitante observação. Seguindo este modelo que observamos a característica da imagem cinematográfica, sua distinção de natureza com a linguagem, e sua semelhança com os processos de consciência. Não se trata de uma simples projeção da consciência do artista, mas de uma forma artística que consegue se realizar com plenitude ao determinar seus modelos de relação com o mundo. O autor trabalha *com* o cinema para desenvolver seu estilo. Neste trabalhar *com*, o autor aceita o caráter perceptivo do aparelho cinematográfico e constrói um universo onde inseri-lo.

No sentimento do imediato, algo de imponderável se inscreve. Algo que o entendimento poderá buscar posteriormente, sendo que a intuição já possui domínio. A razão buscará domar o imponderável sob uma palavra, mas nem sempre este recurso de retorno à língua é capaz de completar ou contemplar o sentimento original.

Aprendemos com Bergson, no capítulo IV de *A evolução criadora* (2005), que o entendimento analítico é voltado para a ação. Relembrando a noção de imagem que Deleuze toma emprestado do Bergson de *Matéria e memória*, o entendimento analítico pertence a alguém privilegiado em sua percepção de imagens e que é capaz de atuar sobre a matéria que

o rodeia. Um dos principais embates de Bergson contra a analítica se dá com o entendimento priorizando a extensão em detrimento da duração.

Explico: ao voltar seus interesses para a ação, o entendimento analítico tende a recortar instantes do fluxo da realidade, concebendo o mundo como um todo estático. Esta tendência foi perpetuada pela filosofia que tendeu a buscar verdades perenes e externas à experiência imediata. A própria linguagem foi moldada para objetivar os dados móveis da experiência em informações concretas. Mesmo ao falar sobre as próprias emoções, a tendência é engessar um fluxo de revoltas internas numa palavra única. Este termo singular, nos diria Bergson, falsamente representa as turbulências internas que nos acometem. Ainda assim, nosso entendimento analítico voltado para ação busca a simplicidade e por isso permanece a se valer de termos – ou no caso da filosofia, a trabalhar com conceitos descritos de modo fechado – singulares para comentar um movimento.

Em contraposição, Bergson busca um retorno ao dado imediato, o que é experimentado por meio do que chama de intuição. Em seus esforços filosóficos, Bergson tentou angariá-la para os estudos da metafísica e das ciências. No meio destas incursões, reconheceu a resistência mantida por artistas ao criarem baseando-se na intuição dentro de uma tradição oposta. Mesmo o romancista, que se vale desta mesma língua utilizada pelo filósofo, é capaz de trazer ao concreto da linguagem algo de imediato. O uso da linguagem de modo aberto, erótico, não aceitando prontamente significados pré-estabelecidos e criando imagens para evocar sensações, leva o artista a aproximar-se da realidade móvel a que Bergson tanto buscava.

Quando falamos da interpretação, temos em mente o entendimento analítico tal como pensou Bergson. A hermenêutica de uma obra de arte tende a concretizar certos dados em signos dotados de significação fechada. Mas existem ideias sendo construídas em filme que não pertencem ao campo do entendimento analítico porque pertencem a outra natureza. Estamos no campo do imediato, e as ideias do imediato estão em fluxo. A intuição, portanto, é uma instância criadora de ideias, tal como o entendimento, construindo o que chamamos de “coloração afetiva do pensamento”. O filme trabalha nesta instância de uma segunda realidade sentimental em que a ideia chave que o permeia constitui uma coloração afetiva. Não se trata de buscar correlação entre a ideia do filme e um conceito filosófico, mas antes uma imediatez na experiência do estar que ele constrói e que cria uma ideia intuitiva.

O amor à humanidade de que fala Kris Kelvin em *Solaris* não é o amor ao conceito humanidade, mas uma plenitude sentimental direcionada a um conjunto imponderável. Este imponderável é positivo na mesma medida em que pode ser identificado com o vazio, isto é,

consistindo em uma presença inefável a partir do que se encontra ausente. O conceito “humanidade” não é suficiente para sobrepor certa disposição afetiva criada por esta imponderabilidade sensível da positividade do dado imediato. Portanto, encontramos duas maneiras de encarar as ideias: enquanto conceito (descrição objetiva de “humanidade”, a partir da intuição) e enquanto ideia intuitiva (a imponderabilidade positiva do algo que comove). Damos nome a esta imponderabilidade, a esta coloração afetiva do pensamento porque assim está habituada nossa consciência a operar, voltando o entendimento ao que é inefável e dando-lhe uma forma.

Por isso, insistimos tão ferrenhamente no estatuto de imediatez do cinema. O filme é uma mídia pouco objetiva. Ela trabalha com a matéria, mas a matéria não vem carregada de significado ulterior. O significado é dado à matéria. Com o passar das décadas de uso da mídia, foram construídos padrões de composição que dotaram a matéria com certa objetividade de significado. Mas certos realizadores recusam esta história e retornam à imediatez da matéria que põem em dúvida. Ozu, Antonioni, Weerasethakul, Mizoguchi, Resnais, Mário Peixoto são algumas personagens da história desta mídia que se valeram do filme como estabelecimento da matéria para intuição de uma imponderabilidade – e não estranhamente são autores que criam narrativas paramétricas.

O cinema constrói suas ideias a partir da combinação de som e imagem. O som se faz presente no cinema desde o período silencioso, quando era sugestionado pela imagem. Como escreve Bresson, o advento do sonoro criou o silêncio. Pensando desta maneira, somos levados a cogitar os diversos modos pelos quais o filme utiliza o som. A trilha sonora musical, as canções, são recursos eloquentes que despertam sensações perante o visível da imagem. Os sons da matéria dão textura à imagem. Todas elas são responsáveis por aumentar a autenticidade do novo cosmos criado pelo realizador. Quando falamos de criação de ideias em filme, muito mais fácil é recorrer ao diálogo.

As personagens têm ideias, muitas vezes ideias que refletem o que pensam seus criadores. Podemos partir para a mais simples ação de interpretar o que dizem as personagens e daí compor um cenário do que significa o filme. Demos um exemplo rico de como isso acontece: Kris Kelvin faz o seu solilóquio sobre Tolstói querendo amar toda humanidade e encontrando um impedimento. Uma passagem do filme que rende muito material para interpretação, especialmente quando consideramos que ela nos oferece referências bibliográficas para leituras ulteriores. Por outro lado, são breves passagens dos filmes que refletem algo de maior, uma inquietação maior.

O desejo pelo conteúdo sobre o qual se possa trabalhar pode levar a uma armadilha de amplificar certas passagens de filmes em detrimento de outras. Colocar uma passagem de diálogo como o núcleo criativo de onde todo o resto se expande diminui a intensidade de pulsação afetiva da obra, como se todo o resto fosse espelho de comprovação de um atestado. Então, retomamos a recusa de Bresson em tratar seus filmes como criações de tese.

Enquanto obra de arte, um filme não se apresenta ao pensamento como formulação de conceitos. Existem escolhas de ordem conceitual numa obra que expõem as técnicas de composição, mas estas escolhas não necessariamente refletem a obra, e sim o arcabouço específico de ferramentas utilizadas para a criação de um artifício de ordem intelectual. Existem casos de filmes em que o tema é apresentado logo no título: *Intolerância*, de D. W. Griffith, *Êxtase* (1933), de Gustav Machaty, e *Limite*, de Mário Peixoto. O termo foi aqui utilizado com cuidado: “tema”. Poder-se-ia conjecturar que se trata de conceitos trabalhados ao longo destes filmes, de que os filmes se propõem a descrever uma tese a partir de ilustrações, mas não é o caso. O que numa obra de filosofia tomaria os contornos de descrição conceitual, num filme ganha os contornos de coloração afetiva do pensamento.

Tal como visto anteriormente no pensamento de Bresson a respeito do cinematógrafo, o trato do tema não visa a criação de uma tese a respeito do limite imposto cosmologicamente à existência ou sobre a intolerância humana através das eras, antes servindo de imagem de que são feitos humanos e coisas. Eis o que Bresson tratava por “matéria de que são feitos”, numa tentativa de sublimação de seus personagens para descobrir algo que se esconde por detrás de seu portar, de seu modo de estar no mundo.

Não se trata tão simplesmente da criação de uma emoção, mas de uma emoção ideológica, no sentido de que este afeto é criador de pensamento. Trata-se também, mas num tema que pode ser ampliado em outra ocasião, de uma criação humanista. Não se necessita das determinadas ferramentas para ensinar uma ideia, antes faz-se sentir o que pertence a esta ideia. A intolerância de que trata Griffith é primeiramente observada e sentida para posteriormente ser fruto de escrutínio do entendimento analítico.

Traduzindo numa imagem: ama-se a humanidade não pela figuração de múltiplos singulares humanos presentes, mas pelo singular no qual o Todo é capaz de se manifestar. A capacidade humana de Kris Kelvin em amar é o que o Oceano de *Solaris* capta de sua pessoa singular, transforma esta condição numa figura retirada de sua memória, sua esposa falecida Rheya. No singular do objeto de amor do cosmonauta que habita uma estação espacial orbitando outro planeta, separado da humanidade, inscreve-se a presença do imponderável.

Solaris é o planeta vivo que aprende o que é humano. Seu aprendizado não pertence ao entendimento analítico, mas tal como o cinema trabalha, inscreve-se na intuição do imediato.

Assim também Bergson se utiliza de imagens para descrever a duração, ao invés de fazer uma descrição conceitual lógica. O princípio utilizado por Bergson é semelhante aos cineastas que compõem obras sublimes: não se trata de descrever um novo mundo, mas de intuir a realidade tal como ela se apresenta imediatamente. Daí o nosso retorno a Tarkovski e sua segunda realidade, um salto do espectador de cinema de um mundo regido pelo entendimento analítico para o mundo do filme em que as coordenadas são dadas pelos seus afetos. Este é também o aspecto chave para a compreensão da diferença entre o filme conteudista criador de tese e o filme erótico da sensualidade do concreto: o primeiro foca seu exercício no entendimento e, portanto, encerra o fluxo de suas ações em objetividades; o segundo, fornece uma intuição de presenças patentes no estar.

Bresson e Tarkovski veem no cinema a possibilidade de expressão através do mostrar ao invés do descrever, utilizando a mídia de trabalho em sua singularidade de imagem em movimento numa tela plana e não submetendo esta imagem a maneirismos externos pertencentes a outras formas artísticas. Existem débitos do cinema de ambos à literatura e à música, apenas para citar outras duas artes, mas a ciência de ambos os realizadores da particularidade da imagem cinematográfica em trabalhar em fluxo de duração levam-nos a pensar diferentes maneiras de expressar por meio desta arte que não seja simplesmente adaptação de outras artes. Esta tendência nos inspira a enxergar no cinema também outra maneira de criar pensamento que não seja pautado pelo descritivo.

Estamos num extremo oposto à tríade proposta por Júlio Cabrera de uma estrutura de “captação-descrição-organização” pertencente ao cinema para criação de conceitos (CABRERA, 2007, p. 17). Sua proposta de “conceito-imagem” perde-se em meio a uma afirmativa tal qual nos oferece Tarkovski: “a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água” (TARKOVSKI, 2010, p. 130). Retornamos com frequência a esta frase de Tarkovski também porque ela assume algo do qual não podemos perder de vista quando afirmamos um “filme sublime”, que é a existência de diversos cinemas, o que por ora nos faz ocupar de um em específico. O mundo inteiro na gota d’água de Tarkovski é a positividade do vazio apresentando como afecção de pensamento de uma ideia intuitiva. Quando falamos da ideia de humanidade sendo intuída num filme como *Solaris*, o termo “humanidade” não encerra toda a vastidão e potência, nem todas as demais incorrências afetivas que nascem desta intuição, que a ideia afetiva original

carrega. No filme sublime o importante é a presença e intuição do imediato, sua tradução conceitual empalidece perante a experiência original.

Capítulo seis: sublime

A questão da autoria de um filme é uma constante para a crítica e a teoria de cinema. Sendo que um filme é feito por uma equipe em que cada membro é responsável por uma parte distinta da obra, fazendo-se necessária a presença de artistas de diversos campos para preencher os diferentes departamentos de produção, com certa frequência há confusão acerca de quem seria o autor de um filme.

Por princípio, se um filme é uma obra de arte ela necessita de um autor, o artista. No caso do cinema, a quem recairia este título? Do lado estadunidense, o produtor ganhou maior destaque. Ainda hoje, o prêmio Oscar de melhor filme é dado ao produtor. Numa realidade em que o dinheiro é proeminente no negócio de fazer filmes, o produtor ganha certa vantagem. Os estúdios, desde cedo, especializaram suas produções – a Warner Bros. com filmes de gangsters, a Universal com filmes fantásticos e de terror, a MGM com musicais e melodramas – alguns até chegando a apresentar certos padrões de estilo – Chaplin assinalou que seu aprendizado se deveu muito a Mack Sennett, dono dos estúdios Keystone onde assinou seu primeiro contrato. Apesar de Sennett também trabalhar como diretor, os filmes de seu estúdio apresentavam semelhante padrão em que o cômico é trabalhado envolvendo uma perseguição como clímax e uma queda em alguma fonte de água como conclusão.

Em outros lugares, o protagonismo de construção de um filme era dado a diferentes responsáveis, também variando de acordo com a tendência de quem tomava este filme para análise. Na França, não raro recaía ao roteirista a autoria de um filme. Numa cultura literária, a criação de histórias é feita por alguém que empunha a pena e deixa a imaginação ganhar forma. Esta é uma tendência ainda persistente, não raro se ouvir o questionamento de se não seria o roteirista o verdadeiro autor de uma peça audiovisual. Ainda nos anos 1950, este debate ganhou ampla difusão quando o então crítico François Truffaut resolveu analisar a obra de dois dos nomes mais famosos e bem-quistos pela crítica francesa: Jean Aurenche e Pierre Bost.

A crítica de Truffaut se refere a todo um lado do cinema francês que se propunha a literalizar o cinema em detrimento da encenação, da *mise-en-scène*. O diretor não possuiria a devida liberdade na concepção de seu filme, ficando refém de uma construção literária do roteiro (BAECQUE, 2010, p. 170). Além disso, a tendência de adaptação de romances favorece uma tradução de situações literárias em situações fílmicas em que a liberdade de

adaptação do diretor é castrada em vistas de uma fidelidade temática com certas passagens “cinematográficas” do livro de origem que o roteirista toma para sua escrita.

Com seu famoso artigo, *Uma certa tendência do cinema francês*, François Truffaut retraça a importância do diretor em detrimento do papel criador do roteirista, saudando a importância de quem participa do processo de construção do roteiro, mas sobretudo de quem vai até o set de filmagem e alinha suas ideias com atores, equipe de câmera, figurino... Truffaut realiza um redirecionamento de importância: não o roteirista a quem fica legado uma primeira parte do trabalho criativo, mas ao diretor que participa de toda construção da obra até o seu lançamento.

O texto de Truffaut também faz uma inversão de papéis para a crítica. Não mais a aceitação de temas padrões para a literatura francesa da época como sinal de “bom gosto” para um filme, mas o saber assistir um filme para além do entretenimento com uma boa história, levando em consideração o trabalho de atores e de construção de imagem como um todo.

O artigo de Truffaut, mesmo com as limitações de ter sido escrito por um jovem de 22 anos numa revista de baixa circulação, como relembra Baecque (*Idem*, p. 161), causa uma revolução na forma como trabalham os críticos. Depois de *Uma certa tendência...*, falar de “cinema de autor” passa a ser um bordão onipresente na crítica de cinema para mencionar um diretor de cinema que possui uma assinatura estilística.

Mas, como já colocávamos ao princípio do capítulo, toda arte possui um autor. Alguém dotado de paixão que dá corpo aos afetos que externaliza. Falar de “autor” não seria uma forma de qualificar um filme. Assim, é seu parceiro de *Cahiers du cinema*, Éric Rohmer, quem fará uma tentativa de redirecionamento de intensões. Rohmer é conhecidamente um pensador clássico, tanto em seus filmes quanto em seus artigos, possuindo a tendência de retomar temas clássicos do pensamento. É assim que ele retoma um tema tradicional da estética para repensar como fazer a qualificação de um filme: a beleza.

O artigo de Truffaut carregava, também, a tendência de transformação da crítica para deixar de aceitar o caráter literário de um filme para passar a enxergá-lo como cinema. Passa a pesar cada vez mais nos escritos da *Cahiers* a noção de *mise-en-scène*, ainda hoje muito em voga no vocabulário crítico, mesmo no Brasil sendo utilizado o termo francês graças à influência da publicação francesa. Rohmer escreve o artigo *O gosto da beleza* cerca de dez anos depois do texto de Truffaut. Ao longo desta década que se passou, o olhar voltado para as características técnicas de composição de um filme foi adotado ao vocabulário crítico. Ao que Rohmer propõe uma nova virada, o uso de uma noção estética para falar de um filme.

Em sua defesa, Rohmer aponta que na noção de Belo já se encontra presente o caráter técnico de *mise-en-scène* (ROHMER, 1961, p. 19). Utilizar o termo técnico para a análise de um filme não compreende outra coisa que não o estabelecimento de uma expertise técnica. Compreendendo que se está a falar de arte, Rohmer pensa ser necessário abarcar o lado técnico, indispensável, mas ir além do puramente técnico para abordar o que realmente importa numa obra artística, a sua capacidade de comoção.

Como temos abordado ao longo deste estudo, a teoria e a filosofia do cinema por vezes se ocuparam ora de aspectos técnicos, ora de aspectos ontológicos desta arte, mas em raros momentos soube reunir todo este arsenal sob um julgamento estético. Quando nos propomos a escrever a respeito de um sublime no cinema, apontamos para o caráter técnico de construção de um filme, mas também enxergando uma dimensão estética do espetáculo. Daí nossa incursão pela narrativa paramétrica de Bordwell no aspecto técnico, ou nossa incursão cosmológica com Epstein, no aspecto ontológico. O estudo estético abriga, como o diz Rohmer, todo um vocabulário técnico e, adicionamos, ontológico do cinema. Assim, tal como Rohmer se propunha a revitalizar o Belo no que concerne a crítica, buscamos repensar o sublime no que concerne uma filosofia do cinema.

Partamos da noção de *mise-en-scène* em Bresson. Ao princípio, encontramos o cineasta não chamando seus atores por este nome, mas por modelos. Sua exigência é desprover seus modelos de todo impulso que tenham em encenar suas emoções. Tal ação soa falsa a Bresson, preferindo a opacidade do simples recitar do diálogo sem entonações especiais e sem contorções faciais para indicar alguma emoção. Seus personagens choram, mas apenas derramam lágrimas. A encenação que Bresson busca favorece a irradiação das emoções de dentro de suas personagens.

Há algo que os literatos já haviam descoberto séculos antes na mesma França de Bresson. No famoso conto *A bela e a fera*, a convivência da bela com a fera leva-a a enxergar para além da barreira do bestial visível de seu par. Há uma sublimação em que o grotesco do sensível se transforma em algo de afável. O mesmo pode ser dito do Quasimodo de Victor Hugo. A criatura grotesca utilizada para os propósitos vis de seu mestre, vira uma criatura de profunda bondade ao encontrar o amor na figura da cigana Esmeralda. O que Bresson faz é mais do que a equivalência ou tradução de temas literários para o campo do cinema, algo de que Truffaut denunciava em seu artigo. O cineasta realiza um modo próprio ao cinema de realizar esta sublimação do opaco, oferecendo no imediato o que às vezes escapa à percepção.

Esta é uma das características mais interessantes do modelo bressoniano. Como já diria Susan Sontag, de início seus modelos parecem pessoas feias, mas ao correr do filme

descobre-se sua matéria interna que as transforma em figuras belas (2001, p. 193). Encontramos, portanto, imiscuído em um debate estético o lado técnico da encenação fílmica, a *mise-en-scène*. Não se fazem necessários certos temas clássicos da literatura para evocar esta sublimação, Bresson se vale de contos de prisioneiros – *Um condenado à morte escapou* (1956), *Pickpocket*, *O processo de Joana D’Arc* (1962) – para tal, ou mesmo o uso de um burro como modelo por excelência – *A grande testemunha* (1966). O ideal para a sublimação de suas personagens, para sentir a matéria de que são feitos, perpassa por estas técnicas de encenação em que o impulso do modelo de copiar o que foi feito previamente como expressão de emoções seja expurgado para que a emoção nasça sem a necessidade de recursos de falsificação, de acordo com Bresson.

Tal como já encontramos em Bresson, em Ozu também podemos notar o que Bordwell chama de narrativa paramétrica. Neste caso, cabe realizar o filme partindo de pressupostos inerentes às necessidades da trama que se está a narrar. Ozu não se vale de estilos anteriores para organizar as suas histórias, tal como Bresson criando caminhos ímpares para esta construção. Vimos, assim, o famoso exemplo de Noriko e o vaso na cena em que ela conversa sobre o futuro com o pai num quarto de hotel. O significado atribuído a esta cena varia de intérprete para intérprete, mas o mais importante nela não passa despercebida. Faz parte desta cena o que Truffaut chamaria de *mise-en-scène*, além do choro contido de Noriko – que sorri enquanto descem lágrimas – como também a escolha de Ozu por não fazer a linha de olhar de Noriko cruzar com o posicionamento do vaso estabelecido num contracampo.

Há certa semelhança distante entre os modelos de Bresson e o vaso de Ozu – ou mesmo seus planos de ambientes desabitados. Com frequência, eles despertam no espectador habituado a um cinema de ação a impressão de que nada está a acontecer. Colocar-se perante filmes como os de Ozu, Bresson, Tarkovski, Weerasethakul, enfim, ao filme sublime, passa uma primeira impressão de esvaziamento, como se o filme nada tivesse a dizer, ou que nada acontecesse ao longo de sua trama. Este vazio é apenas ilusório, tal como a inserção do plano do vaso por Ozu intercalando com o choro de Noriko. Esta opção estilística aponta como é rico o vazio, em que o aparente desabitado cresce com uma plenitude antes inacessível.

Em comparação com seu conterrâneo Akira Kurosawa, a encenação de atores de Ozu é mantida num tom abaixo, especialmente quando se considera seus dramas familiares como tema recorrente. O tom de encenação de atores encontra-se muito próximo ao estabelecimento de presença de objetos de cena que ganham força dramática ao serem postos em evidência. O vaso do hotel não é uma técnica de desdramatização do sentimento de Noriko, mas antes uma fonte de amplificação desse mesmo drama por meio de um esvaziamento.

Enquanto em Bresson a sublimação das personagens acontecia nelas mesmas, quando elas deixavam de ser notadas apenas pela sua matéria externa para se reconhecer algo mais de que são feitas, em Ozu a sublimação de suas personagens ocorre também nos arredores que os cercam, mesmo naquilo que não partilha de sua presença imediata. O filme passa a ser governado por um sentimento vivo que extrapola os limites dos corpos das personagens para habitar em cada frame. Ao contrário do que se imagina no pensamento popular, há mais no vazio do que no algo julgado existindo. O vazio carrega a plenitude de um inefável ao qual cineastas como Bresson e Ozu trazem ao alcance por meio de uma sublimação do dado.

Enquanto o intento de Victor Hugo era apresentar o grotesco aparente em uma criatura de espírito sublime, cuja grandiosidade é alcançável por meio de suas ações, os cineastas que realizam filmes sublimes encontram a maior plenitude desta emoção por meio de um esvaziamento do agora. Bresson esvazia seus modelos, Ozu promove hiatos em suas tramas, e Tarkovski cerca os aventureiros da zona de *Stalker* com o invisível inconcebível, mas que, teme-se, poderá causar a morte de suas personagens. Esse vazio estabelece a presença do sentimento de que algo escorre pelas imagens e não pode se fazer figurado, mas que se encontra inscrito nelas. O vazio é o caminho para se estabelecer a presença do imponderável, do inefável.

Este imponderável possui algo de absoluto. Eis uma emoção que regulamenta todas as leis do cosmos filmico. O ritmo do movimento modifica-se, vemos bem este caso com os modelos de Bresson e os recursos de Tarkovski – o que não se resume ao uso da trucagem da câmera lenta, à qual recorreu o cineasta soviético em mais de uma ocasião. Temos uma realidade sentimental que passa a reger como os corpos atuam e se encontram dispostos no ambiente. Pode-se perguntar se este sentimento a que nos referimos pertence ao espectador. Há algo de subjetivo no filme e é a isso que Tarkovski busca quando anuncia a segunda realidade sentimental constituída em película.

Encontramos no imponderável um sentimento que atravessa todas as cenas, todos os planos, cada frame, está em cada gesto das personagens, ora num crescendo, ora numa platitude. A esta presença constante chamamos de absoluto, este sentimento regente que guia a sensação do correr temporal do filme.

Por que criar o absoluto? Esta pergunta cabe ao filósofo, não ao realizador. Ao cineasta compete a intuição criativa de seu trabalho, e ao filósofo o encontro do padrão a que chama de absoluto. Contudo, a pergunta se sustém: por que criar o absoluto? Ao cinema não cabe a criação de uma obra de arte inepta e, no caso do filme sublime, a sua criação ideológica vem atrelada a um diferente suporte de pensamento, a ideia afecção. Sendo antes

de tudo afeto, emoção, esta ideia faz-se presente em todo o tecido duracional do filme, isto é, compõe o seu tempo vivido. Também por ser duração, este absoluto não surge como determinismo, permitindo aos eventos a existência em sua liberdade inerente. Esta liberdade não se dá no campo da simples escolha do indivíduo entre diferentes opções. Ela se dá a um nível metafísico-ontológico de abertura não determinista do porvir.

Esta abertura livre do presente rumo ao futuro não se faz sem a vinculação a um passado que reúne sua existência prévia. Quando falamos de um absoluto é a respeito deste encadeamento memorial que reportamos, quando o passado constitui o cerne do que se faz presente. Portanto, o absoluto é uma relação de um futuro em vias de construção por uma presença que não se desfaz de seu passado. Buscamos ilustrar nosso ensaio com fotogramas separados dos filmes que comentamos, mas o seu absolutismo inerente encontra-se no fluxo das imagens que carregam este passado rompendo a fronteira do presente e lançando-se em direção ao futuro. O absoluto é a duração do filme carregando a ideia afecção de uma imponderabilidade do que constitui aquilo que apenas o visionamento do instantâneo seria incapaz de oferecer. O filme descortina o Ser de suas personagens e de seu cosmos ao Estar em fluxo vital experimentando a mesma realidade que se constrói. Nesse descortinar que o filme se enriquece com sua ideação.

Por que não apenas chamar de sentimento, por que chamar de absoluto? Esta é uma emoção reinante que ganha diferentes colorações ao longo dos eventos apresentados pelo filme, mas é ela que ainda guarda uma característica de união do todo, não somente pelo encadeamento causal da trama, mas por criar uma presença inerente a todos os fatos. Não é possível destrinchá-la em pedaços para estudar suas partes, permanecendo apenas uma intuição de sua completude. A quebra de seu movimento absoluto incorreria numa discrepância com sua real natureza, levando a conhecer apenas uma face de algo muito maior.

Por que, por fim, chamar de ideia? Esta, talvez, seja a parte mais complexa de nossa defesa. O caso que buscamos levantar é mostrar como as emoções não são desprovidas de ideologia, sendo elas o primeiro viveiro de onde nascem os conceitos e as teorias sistematizadas. O cineasta cria o seu próprio cosmos com a máquina de filmar e equipamento de montagem. Esta criação pertence a outro campo da consciência que não o entendimento analítico. É claro, existem filmes frontalmente conceituais que se põem a trabalhar com conceituação e teorias – a segunda onda do cinema de Godard e os filmes documentais de Silvio Tendler podem servir de exemplo radical deste fazer intelectual.

No que cabe ao sublime, vemos uma miríade de ideias sendo trabalhadas como afeto e que um espectador pode traduzir como tendo “vivenciado o filme em plenitude”, quando o

absoluto do filme se transforma num sentimento que abarca toda consciência memorial afetiva do espectador, lá deixando a sua marca. Ao remeter a uma ideia como o humanismo, como não recuperar a ideia afeto da experiência com um filme de Tarkovski, Mizoguchi ou Resnais? Esta pergunta surge como um recurso retórico de ilustração do potencial da ideia afeto.

A principal pergunta que surge ao filósofo é: este inefável é traduzível? Afinal, lidamos com termos como “humanismo”, “luto”, “mal-estar” em nosso tratamento dos filmes dos realizadores citados. A possibilidade de uma suposta vitória da razão seria a própria quebra da noção de inefável. Como pode haver o imponderável se somos capazes de nomeá-lo e contê-lo? Ele deixaria de ser inefável para transformar-se numa coisa objetiva. Seria um rompimento com a noção de inefabilidade, um falso tratamento do que é inefável. Isto é, não seria inefável desde o primeiro momento, apenas haveria uma confusão em sua inicial apreensão.

Ao contrário, propomos a manutenção do sentimento conflitante que nasce quando falamos de um inefável. Ele é uma multiplicidade que passa a impressão de poder ser contido num termo único pelo encadeamento desta multiplicidade. A melhor maneira de reportar o filme sublime e seu imponderável é por meio de um ensaio erótico em que a construção conceitual a respeito do filme dê espaço à busca de manejar a imagem para levar o leitor a uma sensação análoga a que o escritor busca registrar em seu texto. Portanto, o trabalho do filósofo enquanto um literato, transmitindo emoção.

Vemos uma proximidade entre a erótica de Sontag e a proposta metodológica de Bergson pela precisão. A erótica não busca uma tradução do filme num conceito objetivo, ao invés disso busca a precisão de levar o leitor a uma intuição semelhante à do autor. Falamos de precisão no lugar da objetividade para buscar na linguagem algo da imediatez da presença. Falamos da intuição no lugar dos conceitos para não recairmos no trabalho objetivo do entendimento analítico que tenderá a transformar o inefável num corpo singular e acreditar que esta tradução é eficaz e suficiente, quando ela não condiz propriamente com a experiência original de assombro e maravilhamento que frequentemente tomam parte no sublime.

Reforçamos o caráter ideológico de toda produção cinematográfica, independentemente de seu conteúdo. Isto é, para além do que o filme traz como tema, ele invariavelmente carrega uma centelha de ideologia. Traz consigo ideias de seu realizador e de sua conjuntura político-histórico-cultural-social. Abordar sua ideologia diretamente como tema do filme, em seu conteúdo narrativo, não é necessariamente um mérito, apesar de passar

a sensação de transparência. Isto porque mais facilmente dialoga com a capacidade de oferecer informações ao entendimento analítico que ficam passíveis de reprodução posterior.

O sublime, por outro lado, surge embargado num nevoeiro no qual o entendimento analítico encontra severa dificuldade para trabalhar, afinal trata-se do inefável. Estamos no seio da intuição e não devemos confundir seus terrenos. A multiplicidade à qual nos referimos anteriormente é o que leva à sensação de plenitude ideológica do sublime ao coincidir com a multiplicidade de meus estados de consciência. Ao que nos cabe resumir que não existe arte a-ideológica, mas a plenitude de intuição de um absoluto ideológico pertence ao sublime. É nele que intuimos o inefável de um absoluto múltiplo.

Neste caso, muitas vezes veremos espectadores reportarem não ter entendido um filme sublime. Cabe o reforço de que não se tratam filmes a serem entendidos, mas primariamente sentidos. A dificuldade em entender recai na complicada tarefa de traduzir intuição em entendimento. Um trabalho mais bem realizado pelo artista que pelo espectador comum, ou mesmo pelo filósofo. O esforço em comunicar sua experiência individual com um filme sublime pertence à área de confissão emocional.

Em resumo, *o que é o filme sublime?* O vazio é utilizado como uma espécie de catapulta para transformar em presença emocional o que não pode ser rendido como presença material numa imagem sonora. Temos, assim, por meio do esvaziamento de situações ou de recursos técnicos, por exemplo, um caminho para alcançar o inefável que habita a matéria do filme.

Em cada imagem, em cada material organizado e trabalhado para ser a imagem cinematográfica, isto é, tanto nos detalhes da imagem tal como em seu protagonismo, pulsa a sobrevida da presença de um absoluto heterogêneo. Este absoluto é uma ideia feita presença, um inefável pertencente à intuição do imediato que aponta para isto sentido pelo filme em cada partícula de sua imagem. É sublime porque inefável; inefável porque absoluto. Um absoluto imediato, dado à presença do que é intuível.

O que nos leva à pergunta final: o que é a experiência sublime? Em muito, ela se assemelha com a descrição feita do que é o filme sublime, com todos os termos chaves que pertencem ao vocabulário construído ao longo deste ensaio para levar o leitor à intuição e lembrança de certas experiências e tê-las em semelhante ótica à qual nos propomos. Mas talvez o que melhor diferencie a descrição da experiência sublime do resumo feito acima é a “plenitude”.

O que num filme surge como absoluto, ao espectador surge como pleno. Este sentimento que o filme captura no mundo como estando em todos os lugares (um mundo que

é todo seu, do filme), o espectador o experimenta com todo seu ser. Não há muita distância do que Merleau-Ponty considerava a respeito da nova psicologia que tende a considerar as emoções como pertencentes à consciência e ao corpo. A isto, Bergson já escrevia se tratar de uma progressão entre corpo-mente-consciência a qual não conseguimos muito bem traçar fronteiras durante nossas experiências. Falar de uma plenitude pode ir aos extremos de grande conforto, tanto mental quanto físico, assim como de grande incômodo, com músculos tensos, dores de cabeça e a sensação de nada ter entendido do que se acabou de assistir.

O absoluto tratado em filme apresenta diferentes facetas. Ao filme cabe o descortinar do sentimento inefável sem caracterizá-lo com outra cortina que seria a construção de nova imagem para sua representação – uma alegoria ou metáfora. Ao espectador cabe intuir a plenitude do absoluto que se descortina nos modelos opacos de Bresson, nos hiatos de Ozu ou no jogo de verdadeiro e falso de Resnais. Como o próprio termo já indica, a intuição acontece num contato com a imediatez do evento em fluxo sendo descortinado. Esta sublimação não aparecerá em filme na forma de uma reviravolta na trama em que o inicialmente feio se descortinará como belo, ao contrário, haverá uma permanência de tom que apontará para uma sensação de enriquecimento e um sentir-se pleno. Filme e espectador coadunam num fenômeno intuitivo em que o fluxo sentimental que corrobora ao longo do filme casa com o fluxo sentimental da emoção criada pelo espectador. Há, portanto, algo de consciência no filme, como já apontava Deleuze.

Conclusão

A arte do ator nos presenteou com algumas performances memoráveis desde o século passado. A face do ator é uma transparência à consciência de sua personagem, revelando ora sua tristeza, ora sua alegria. Para um realizador como Robert Bresson, a face humana é apenas um primeiro passo de uma capada superficial. Nas mãos de seus modelos, ao invés de seus rostos, Bresson encontra a maior profundidade disso que constitui a humanidade de suas personagens. Não porque a mão resume a interioridade de quem se é, mas porque no gesto fugaz por ela promovido se encontra um sopro de vida. Esta coisa interna às personagens que Bresson busca, o coração do coração, reside além do que o simples registro instantâneo da extensão é capaz de oferecer. O protagonismo da mão aponta para o gesto imponderável de uma duração absoluta. Significa dizer que é no movimento tomado como um todo (absoluto), sem cacotes industriais de atuação (os modelos bressonianos), que se encontra a profundidade completa da personagem, a duração da memória que constitui quem ela é. O gesto fugaz que tão logo se percebe transforma-se em memória é o lance imponderável. Eis este algo que não pertence ao campo do figurável, mas que dele emana seu poder. O gesto aponta para uma interioridade melhor apresentada pelo vazio.

O imponderável não é registrado pelo entendimento. Para adentrar no entendimento analítico seria necessário o recorte em partes para o estudo individual dos constituintes do todo. Ao contrário disso, o imponderável não permite a análise dissecada das partes porque a própria tarefa de desmembramento faria dele um ponderável. Isto é, faz parte da própria natureza do imponderável não ser recortado, dissecado para que suas partes sejam analisadas. Como o pensamento não cabe exclusivamente ao entendimento analítico, é possível sentir esse imponderável. Não cabendo sua dissecação em partes, ele igualmente não se apresenta como uma figuração, o que seria outro desmembramento feito pelo entendimento analítico – isto é, o uso da metáfora.

É comum ouvirmos a respeito dos filmes mencionados ao longo deste ensaio que neles nada acontece. A esta qualidade é somada a impressão de lentidão dos filmes dada a falta de ação. O cinema é uma arte que se baseia na ação, devendo grande parte de seu sucesso à agilidade dos acontecimentos apresentados. Contrário a esta tendência majoritária de uma arte voltada para o extensivo desde a maneira como capta o movimento, alguns autores de cinema procuram o que não está ao alcance do visível ou do sonoro. Abordam suas histórias e

personagens buscando algo de invisível que se encontra presente nelas. O foco passa da ação para a intuição.

Aceitar a afirmação de que no filme “nada acontece” requer uma revisão da noção de “nada”. Retornemos à filosofia de Henri Bergson que nos oferece uma curiosa sentença: há mais na ideia de algo não existindo do que na ideia de existência. Afirmar que algo não existe implica em incluir que algo existe e em seguida apontar para sua negação. Faz-se, portanto, uma ideia de dupla presença imiscuída numa ideia de vazio. Nesta riqueza, o autor de cinema constrói um filme cujo foco vai além do superficial de uma ação, estando incrustado profundamente neste imediato vazio. Por meio do esvaziamento da imagem tem-se um vislumbre do imponderável “coração do coração”, como diria Bresson.

Mas, em que consiste esta ideia positiva alcançada pelo vazio? Ao que constrói Bergson, trata-se de uma coloração afetiva do pensamento. O vazio de que falamos não apresenta uma ideia clara o suficiente para transformar em conceito pelo entendimento analítico, mas a transforma numa ideia-afecção presentificada justamente por esse lance duplo do vazio: ao esvaziar a imagem e a faixa sonora de recursos figurativos explanatórios, o filme abre um campo afetivo onde se cria o imponderável negado pelo próprio esvaziamento. Nesta dialética, o filme transforma o imponderável negado de figuração, dada sua própria natureza impossibilitadora, numa presença afetiva.

O cinema é uma das artes que trabalham o mostrar de um acontecimento. Trata-se da apresentação de um imediato através da especificidade fílmica. Não tratamos o fato filme como uma representação porque ele é construído para ser este resultado final, tomado de uma perspectiva singular que constitui a imagem. Logo, o filme mostra a imediaticidade de acontecimentos que são encadeados de modo a criar uma narrativa.

A narrativa cinematográfica é a conjunção de atrações sucessivas organizadas na montagem do filme. Estas atrações transcorrem em filme imersas em seu ritmo de duração. O que se apresenta na imagem possui sua existência singular que faz pulsar no desenrolar da obra. O que se apresenta no imediato da imagem fílmica é tanto o que está ao alcance do extensivo visível quanto como uma afecção que se constrói num campo duracional. A afecção tem relação com os corpos dispostos na imagem, uma vez que cada um deles é uma duração combinada para o todo da imagem. Mas ela pode igualmente ser uma construção que aponte para a ausência: o sentimento de vazio.

O mostrar fílmico não fica a cargo somente do visível e do audível, abrindo espaço para o campo do afetivo e do que não pode ser feito extensível. A própria imagem

cinematográfica não é a pura tomada seriada de poses do corpo em movimento, ela se apresenta em fluxo e é nele que o filme expande suas capacidades de amostragem. O imediato abre caminho para o desvendar do passado memorial e de um futuro em vias de acontecer.

A presença assegura a dimensão do que está agora. Isto que está não surge desprovido de passado porque não é uma criação instantânea e repentina. Escrevemos sobre um corpo que existe e matura sua existência no agora como uma extensão daquilo que foi. O evento que acontece é embrenhado por corpos que estão presentes, mas que se abrem para o que esteve no passado. A força do cinema de Ozu, por vezes, reside em sua capacidade de demonstrar no que está presente o que esteve sem a necessidade de um *flashback* ou outro recurso visual semelhante. O fluxo vital que preencha a imagem enriquece o poder de presença para além do que se faz visível. O que esteve permanece no que está e abrirá seu caminho para persistir no que estará. Esta é a sublimidade de seu *Era uma vez em Tóquio*, ao reconhecer a passagem do tempo e a mudança das pessoas, enquanto a presença de um passado inscrito na imagem resiste.

Escreveu Tarkovski a esse respeito de que o filme constitui uma segunda realidade de ordem emocional. As personagens habitam cenários semelhantes aos que podem ser encontrados na realidade extra filmica, mas há uma mudança na ordem como se dispõem as coisas. Temos um cosmos criado especialmente para o filme em que as leis naturais não cabem e onde reina uma temporalidade adversa daquela dos relógios ou da observação das esferas celestes. A realidade do filme é uma construção de perspectiva sobre um cosmos diegético. Novamente, encontramos-nos na querela entre a representação e a apresentação. Em filme, a realidade emocional é uma construção singular de sua própria relação perceptiva com este mundo. Relação de quem? Ora esta é uma relação das personagens de narrativas centradas numa figura só, ora é uma relação do próprio filme com sua construção de mundo.

O caso aqui é que não temos uma construção de mundo pautada pelo entendimento analítico, mas pela intuição que adentra o cerne do que se dispõe no mundo para experimentar a sua vida plena. Um mundo em que a serventia da ação prática abre espaço para a experiência do que compõe o Ser daquilo que Estar. O Todo do que se apresenta na imagem é ditado por uma invisibilidade do fluxo de duração da obra completa. Este fluxo que compreende a obra é constituído pela multiplicidade das durações daquilo que se apresenta ao longo do filme. O múltiplo encadeado constituindo um uno da realidade emocional deste novo cosmos construído em filme.

A imagem cinematográfica mostra o extensível e o durável. O primeiro encontra-se imiscuído no segundo. A imagem é a percepção da matéria por um corpo privilegiado capaz de atuar sobre ela. Esta é a definição bergsoniana de imagem que Deleuze aceita e traz ao cinema demonstrando o caráter análogo de percepção do aparato fílmico. O aparelho cinematográfico é regido pela vontade de arte do autor do filme, mas não deixa de ser uma extensão de sua existência, possuindo existência própria. O filme apresenta sua percepção e a ordenação do que percebe numa sequência de disposições no espaço e no tempo da criação narrativa. A percepção não surge pura ao filme que intui a imediaticidade dos dados com os quais se depara. Com a intuição, o filme adentra no fluxo próprio das coisas que se lhe apresentam. Assim, o filme tem a oportunidade de criar uma ideiação pré-entendimento. Desenvolve ideias que estão ao alcance da intuição e são embrionárias para o entendimento analítico que cria conceitos, que objetiva e destrincha o que surge à intuição como um absoluto.

A particularidade da ideia imponderável de um filme sublime é a impossibilidade de destrinchar o Todo em partes para estudo detido e especializado para objetivação desses pedaços de modo a ser possível descrever o Absoluto por meio de suas partes. De fato, o Absoluto é um uno feito por um encadeamento de dados múltiplos e sucessivos, mas o recorte do imponderável mostra-se uma impossibilidade. O que se encontra é a plenitude da experiência imponderável, uma afecção nascida de um sequenciamento indiviso. No caso de realização de uma separação de suas partes ela perderia a sua natureza original de ideia afecção para transformar-se em algo outro, perdendo também sua principal característica. Ainda assim, não é correto supor a possibilidade de realização deste trabalho porque o imponderável surgido como ideia afecção ao ser traduzido para outra natureza perde a sua qualidade intrínseca original, deixando de ser um absoluto para transformar-se num estudo de partes. Este absoluto, por fim, é uma espécie de grande sentimento que concatena todo o fluido fílmico. Esta é também a sublimação que viemos apresentando como sendo construída em filme.

O sublime se mostra na dialética do vazio com a presença. O esvaziamento do sensorio perceptivo abre uma revelação ou desvelamento de uma realidade afetiva. Com sua capacidade de trabalhar com imagens em movimento, portanto em duração, o filme tem a possibilidade de lidar diretamente com o indizível imponderável. Neste campo do pré-entendimento em que nascem os afetos, floresce o sublime substituindo a verve conceitualista do intelecto em descrever o absolutismo do Ser – uma tarefa da qual se mostra incapaz –

mantendo-o em sua natureza misteriosa original pertencente ao imediato do que Estar se abrindo simultaneamente para o passado e para um futuro em construção.

Ao realizar seu filme, o cineasta nos apresenta sua visão de mundo e a de seus personagens. Mas o sublime, ulteriormente, vai além daquele serviço de enxergar a beleza interior de Quasimodo. Aqui, o sublime é uma revelação da afecção que move o cosmos fílmico, esta afecção que permanece vinculada a cada movimento de personagens e de permanência dos corpos inorgânicos. O sublime é a harmonia do desenho de fluxo da peça fílmica que leva a esta plenitude afetiva num filme de tom singular. Inspirados por Eric Rohmer, ao falar de sublime temos a questão técnica da encenação assim como este lado afetivo ideário que o filme carrega. O vazio leva a uma sublimação do acontecimento fílmico de modo a transformar o imponderável absoluto numa experiência plena.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notar de literatura I*. trad. Jorge B. M. de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34. 2003.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. Trad. Vários tradutores. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Trad. André Telles. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 1ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 1ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 398p.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Trad. Bento Prado Neto. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. s/ed. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. s/ed. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Trad. Luís Carlos Borges. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. s/ed. Paris : Gallimard, folio, 2017.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon, Regina Machado. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Trad. Daniel Moreira Miranda. 1ª ed. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- CABRERA, Júlio. *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia: novas reflexões sobre cinema e filosofia*. São Paulo: Nankin editorial, 2007.
- CANUDO, Ricciotto. O nascimento de uma sexta arte. Trad. Yves São Paulo. In: *Revista Sísifo*. Feira de Santana: Nº 12, Julho/Dezembro, 2020.

- CIMENT, Michel. *Kubrick*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. s/ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency and the archive*. 1ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma: Tome I: 1921-1947*. s/ed. Paris: Éditions Seghers, 1974.
- EPSTEIN, Jean. Fotogenia do imponderável. Trad. Maria Irene Aparício. *ArtCiência: revista de arte, ciência e comunicação*. s/vol. s/n14. Setembro 2011. Pgs. 1-10.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmeque*. s/ed. Paris : Armand Colin, 1999, 193p.
- HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Trad. Gabriel Salvi Philipson. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HERZOG, Werner. *Do absoluto, do sublime e a verdade extática*. Trad. Yves São Paulo. Disponível em: sigacena.blogspot.com/2020/11/sobre-o-absoluto-o-sublime-e-verdade.html, acessado em 21 de fevereiro de 2022, às 10:25.
- HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Trad. Célia Berrettini. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Valério Rohden e António Marques. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Trad. Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. s/ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LINDSAY, Vachel. *The art of the moving picture*. s/ed. Nova York: Random House, 2000.
- LONGINO. *Do sublime*. Trad. Marta Isabel de Oliveira. 1ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. *The inhuman*. Trad. Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby. s/ed. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: *A experiência do cinema*. Org. Ismail Xavier. Trad. José Lino Grunewald. 4ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. Trad. Luciano Loprete. 1ª/ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2014, 288p.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The photoplay*. 1ª ed. Nova York: D. Appleton and Company, 1916.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. s/ed. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- PRADO JR., Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- ROHMER, Éric. Le gout de la beauté. In : *Cahiers du cinéma*. Paris, nº 121, Tomo XXI, pp. 18-26, Julho 1961.
- SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sussekind e Vladimir Vieira. 2ª ed. Belo Horizonte: Autênciã Editora, 2016.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film*. s/ed. Nova York: Da Capo Press, 1988.
- SILVEIRA, Carlos Frederico Gurgel Calvet da. ROSA, Thiago Leite Cabrera Pereira da. *A metafísica do cinema de Robert Bresson*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Batel, 2011.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. s/ed. Nova York: Picador, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TYBJERG, Casper. Formas do intangível. Trad. Yves São Paulo. *Revista Sísifo*. Vol. 1, Nº 11, Pp. 152-173. Janeiro/Junho 2020.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

Referências videográficas:

- CRITERION COLLECTION. *Masahiro Shinoda on the blending of fantasy and reality in Ugetsu*. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NX95N9EuLgo>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

Referências filmicas

- AMOR. Dir. Michael Haneke. Margaret Ménégoz, Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Michael Katz. Local. França, Alemanha, Áustria. 2012.
- A AVENTURA. Dir. Michelangelo Antonioni. Prod. Amato Pennasilico. Local. Itália, França. 1960.
- A GRANDE TESTEMUNHA. Dir. Robert Bresson. Prod. Mag Bodard. Local. França. 1966.
- A QUEDA DA CASA DE USHER. Dir. Jean Epstein. Prod. Jean Epstein. Local. França. 1928.
- A VILA SANTO-SOSPIR. Dir. Jean Cocteau. Local. França. 1952.
- AS ESTÁTUAS TAMBÉM MORREM. Dir. Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet. Prod. Présence Africaine, Tadié Cinéma. Local. França. 1953.
- AS HARMONIAS DE WERCKMEISTER. Dir. Béla Tarr, Ágner Hranitzky. Prod. Béla Tarr. Local. Hungria. 2000.
- CABÍRIA. Dir. Giovanni Pastrone. Prod. Giovanni Pastrone. Local. Itália. 1914.
- CHAN-SIL SORTUDA. Dir. Kim Cho-hee. Prod. Seo Dong-hyun, Kim Sung-eun. Local. Coreia do Sul. 2019.
- CIDADÃO KANE. Dir. Orson Welles. Prod. Orson Welles. Local. EUA. 1941.
- CONTOS DA LUA VAGA: DEPOIS DA CHUVA. Dir. Kenji Mizoguchi. Prod. Masaichi Nagata. Local. Japão. 1953.
- CREPÚSCULO EM TÓQUIO. Dir. Yasujiro Ozu. Prod. Sizuo Yamanouchi. Local. Japão. 1957.
- DIA DE OUTONO. Dir. Yasujiro Ozu. Prod. Shizuo Yamanouchi. Local. Japão. 1960.
- DRIVE MY CAR. Dir. Ryusuke Hamaguchi. Prod. Akihisa Yamamoto. Local. Japão. 2021.
- EM TRÂNSITO. Dir. Christian Petzold. Prod. Antonin Dedet, Florian Koerner von Gustorf, Olivier Père. Local. Alemanha, França. 2018.
- ERA UMA VEZ EM TÓQUIO. Dir. Yasujiro Ozu. Prod. Takeshi Yamamoto. Local. Japão. 1953.
- ÊXTASE. Dir. Gustav Machaty. Prod. Moriz Grunhut, Frantisek Horky. Local. Checoslováquia. 1933.

- FESTIM DIABÓLICO. Dir. Alfred Hitchcock. Prod. Alfred Hitchcock. Local. EUA. 1948.
- GRITO DA TERRA. Dir. Olney São Paulo. Prod. Ciro de Carvalho Leite. Local. Brasil. 1964.
- HIROSHIMA, MEU AMOR. Dir. Alain Resnais. Prod. Samy Holfon, Anatole Dauman. Local. França, Japão. 1959.
- INFERNO. Dir. Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoso. Local. Itália. 1911.
- INTOLERÂNCIA. Dir. D. W. Griffith. Prod. D. W. Griffith. Local. EUA. 1916.
- LA JETÉE. Dir. Chris Marker. Prod. Anatole Dauman. Local. França. 1962.
- LIMITE. Dir. Mário Peixoto. Prod. Mário Peixoto. Local. Brasil. 1931.
- LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA. Dir. Thierry Frémaux. Prod. Thierry Frémaux, Bertrand Tavernier. Local. França. 2016.
- M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Dir. Fritz Lang. Prod. Seymour Nebenzal. Local. Alemanha. 1931.
- MAL DOS TRÓPICOS. Dir. Apichatpong Weerasethakul. Prod. Charles de Meaux. Local. Tailândia, França, Alemanha, Itália. 2004.
- O BATEDOR DE CARTEIRAS. Dir. Robert Bresson. Prod. Agnès Delahaie. Local. França. 1959.
- O ECLIPSE. Dir. Michelangelo Antonioni. Prod. Raymond Hakim, Robert Hakim. Local. Itália, França. 1962.
- OS DEZ MANDAMENTOS. Dir. Cecil B. DeMille. Prod. Cecil B. DeMille. Local. EUA. 1956.
- OS FUZIS. Dir. Ruy Guerra. Prod. Jarbas Barbosa. Local. Brasil. 1964.
- O ANO PASSADO EM MARIENBAD. Dir. Alain Resnais. Prod. Pierre Courau, Raymond Froment, Anatole Dauman, Robert Dorfmann. Local. França, Itália. 1961.
- O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Dir. D. W. Griffith. Prod. D. W. Griffith. Local. EUA. 1915.
- O PROCESSO DE JOANA D'ARC. Dir. Robert Bresson. Prod. Agnès Delahaie. Local. França. 1962.
- PAI E FILHA. Dir. Yasujiro Ozu. Prod. Takeshi Yamamoto. Local. Japão. 1949.
- PSICOSE. Dir. Alfred Hitchcock. Prod. Alfred Hitchcock. Local. EUA. 1960.
- SOLARIS. Dir. Andrei Tarkovski. Prod. Eduard Artemev. Local. União Soviética. 1972.

STALKER. Dir. Andrei Tarkovski. Prod. Aleksandra Demidova. Local. União Soviética. 1979.

TOURO INDOMÁVEL. Dir. Martin Scorsese. Prod. Robert Chartoff, Irwin Winkler. Local. EUA. 1980.

UM CONDENADO À MORTE ESCAPOU. Dir. Robert Bresson. Prod. Alains Poiré, Jean Thuillier. Local. França. 1956.

VIVER A VIDA. Dir. Jean-Luc Godard. Prod. Pierre Braunberger. Local. França. 1962.