

MAURO LUIZ ROVAI

SOCIOLOGIA E CINEMA: REFLEXÕES SOBRE O GESTO E O ROSTO NA TELA

Texto encaminhado para ser apresentado no XXIX Encontro anual da ANPOCS, no Grupo de Trabalho intitulado Imagens e Sentidos: a produção de conhecimento nas Ciências Sociais.

São Paulo

2005

RESUMO

Os procedimentos para a realização de um filme e as particularidades promovidas pelo uso da câmera (a distância e o ângulo em relação ao “objeto” filmado, a luz, o movimento, a montagem etc.), breve afastaram a tentação de ver no cinema o mero registro do real. Simultaneamente, a utilização desses recursos aproximou a imagem cinematográfica do registro da estética.

O Grande Plano e a maneira como os detalhes do corpo apareceram inseridos na trama, pela quebra que promoveram das relações visuais, sempre suscitaram instigantes reflexões, como as de Balázs, sobre a subjetividade expressa nos gestos e nas feições; a de Epstein, sobre a fotogenia e a identidade; a de Eisenstein, contrapondo-se ao *close-up* de Griffith; a de Deleuze, sobre a “imagem-afecção”, entre outras.

Nessa perspectiva, o objetivo deste texto é retomar tais discussões de modo a perscrutar o uso estético que três cineastas fizeram do “detalhe” na tela grande. Leni Riefenstahl e o rosto de Hitler e das mulheres alemãs em *O Triunfo da Vontade*. Michelangelo Antonioni e a maneira como filmou Monica Vitti em *Deserto Vermelho*. Manoel de Oliveira e os planos dedicados a Mastroianni em *Viagem ao princípio do mundo*.

SOCIOLOGIA E CINEMA: REFLEXÕES SOBRE O GESTO E O ROSTO NA TELA

Introdução e metodologia

No livro *Esthétiques de L'audiovisuel*, Pierre Sorlin se pergunta sobre “...quais palavras, quais adjetivos, quais noções fundaram o debate sobre o cinema?” (Sorlin, 1992: 48), e identifica nessa questão, simultaneamente, um procedimento de fundo arqueológico, na acepção foucaultiana do termo, e uma particularidade, a de que os termos e enunciados na origem de um discurso sobre o cinema e a sua estética encontram-se justamente nos primeiros textos escritos sobre ambos.

Segundo o autor, “uma multidão numerosa de curiosos e de *fans* (a palavra já circulava, ao menos nos Estados Unidos) amou e freqüentou o cinema (e não o cinematógrafo) desde 1900”. Nem tudo o que elas experimentaram foi transcrito¹, mas isso não impediu que o cinema não fosse apenas “vivido como espetáculo apaixonante”, mas também tivesse suscitado outra literatura (e não apenas a dos “anúncios”) e fosse visto mais do que “um aparelho de filmagem sofisticado” (cf. Sorlin, 1992: 50-1).

Na história do cinema, sustenta, se é possível observar um forte predomínio da eficácia “econômica” adequada à diversão, que produzia uma literatura própria e que era identificada com a produção de Hollywood, por outro lado, destacava-se uma produção escrita que questionava o futuro do cinema, ou as suas promessas (v. Sorlin, 1992: 52 e segs.). Se era certo que “Nos domínios dos estúdios onde poder e eficácia confundem-se, as instruções escritas eram sem dúvida necessárias”, produziu-se também um discurso fora das instituições (v. Sorlin, 1992: 52).

Os estúdios tinham necessidade de “fórmulas claras e simples que lhes permitissem racionalizar seu trabalho” (Sorlin, 1992: 51 – citando estudo de Janet Staiger), mas muitos intelectuais e artistas distanciados dessa preocupação que estabelecia limites e regras para o produto de entretenimento, escreveram sobre o cinema. Ao procederem assim, paulatinamente foram apontando no cinema uma novidade que merecia ser levada em consideração em relação às mudanças que poderia promover nas formas de expressão artísticas (v. Sorlin, 1992: 52), “foi

¹ Mas se essa é uma “dificuldade da arqueologia”, pois “o uso de enunciados e, através deles, o início de um discurso constituem momento decisivo na evolução de uma prática”, ainda assim o cinema foi capaz de “dar nascimento a um discurso” - ao contrário de “muitas atividades sociais [jogos, lazeres, etc.]”, que contavam com vocabulário próprio e “sua imprensa especializada”. (Sorlin, 1992: 50-1).

aberto um espaço onde os poetas, falando de cores, movimento, ritmo, ajudaram aqueles que amam o cinema a não se fecharem nas considerações técnicas e a guardar suas distâncias em relação ao ‘conteúdo’ dos filmes” (Sorlin, 1992: 53).

O início do cinema viu a produção desses dois tipos de texto: aqueles que diziam como os filmes deveriam ser feitos, e que eram a sua maioria, e os que perguntavam sobre o que o cinema poderia ser (v. Sorlin, 1992: 53). Na ausência de uma instância legítima que pudesse estabelecer o traço de normalidade a partir de onde o erro pudesse ser identificado, o debate, bem como os termos e as noções, foram paulatinamente se introduzindo de maneira oblíqua na imprensa, na literatura profissional e na poesia (v. Sorlin, 1992: 53). Tais formulações, em que “cineastas, jornalistas, escritores, ensaístas” deixam claro “o que gostam e esperam, do cinema que eles queriam e sonhavam”, se não chegaram a estruturar um domínio, ao menos desenharam nele alguns percursos (v. Sorlin, 1992: 53)².

Para o interesse deste estudo, importa notar, na leitura de Sorlin, como os dois tipos de texto produzidos sobre o cinema proporcionaram uma dupla herança. De um lado, se os aspectos técnicos não foram capazes de fazer calar os poetas, intelectuais e jornalistas, por outro, interpuseram, desde cedo, uma separação entre cinema e realidade, ou cinema como reprodução da realidade. Por outro lado, o reconhecimento de que o filme cativava o espectador, também afastou a preocupação imediata com o conteúdo do filme, ou o que o filme representava, privilegiando a maneira como e por quais meios a imagem, no cinema, mobilizava as paixões – ou, nas palavras de Sorlin, “importa menos detalhar o que o filme representa do que discernir por quais meios ele provoca a emoção e suscita uma resposta” (Sorlin, 1992: 57). A construção desses cruzamentos entre significantes e significados na constituição de um domínio específico relativo ao cinema, permitindo que a técnica fosse vista não como uma religião ou esfera única da nova atividade, mas como a barreira original entre “filme e realidade”, talvez tenha protegido o cinema “...contra a tentação de imitar e lhe permitir assim aceder à dignidade de uma linguagem” (Sorlin, 1992: 72).

² Embora este texto não prossiga com Sorlin, vale mencionar a discussão sobre a entrada em cena de alguns termos usados no cinema, como “tomada”, que revela o quanto o trabalho dos cineastas não é “simplesmente reproduzir o que os cerca”, mas a ocultação de “um fragmento” (Sorlin, 1992: 54); além de “Objetiva, panorâmica, superimpressão e, globalmente, todos os empréstimos feitos à fotografia (...) adotados em menos de dois decênios” (Sorlin, 1992: 54), fazendo parte hoje do nosso vocabulário. (para isso v. Sorlin, 1992: 56).

Desse modo, o objetivo desta investigação não é estabelecer configurações, desvios ou marcos na estética cinematográfica, por meio de um método arqueológico. A idéia é trazer para a discussão alguns temas que fizeram parte dessa novidade estética que o cinema “prometeu”, particularmente em relação ao gesto e ao rosto. Se, como vimos, na constituição dos conceitos há uma história surda, apenas murmurada e experimentada, em grande medida não transcrita, o gesto e a face, sobretudo quando definidos pela proximidade da câmera da figura humana, coloca-nos diante de uma preocupação no mínimo instigante, qual seja, a possibilidade de ver no rosto a imagem onde o afeto se expressa. O percurso que ora se inicia está dividido em duas partes: a primeira explorará, ainda que brevemente, o cinema como instrumento para o conhecimento da “alma”, para, em seguida, expor o debate em torno de dois tipos distintos do uso do detalhe na tela grande. Na segunda parte, o gesto e o rosto serão explorados em três filmes selecionados: *O Triunfo da Vontade*, *O Deserto vermelho* e *Viagem ao princípio do mundo*.

Não se pretende apontar o que o diretor (seja o cineasta, o fotógrafo, quem construiu o roteiro e opinou na disposição dos personagens etc.) quis nos mostrar com o filme. Antes, vale a construção de uma interpretação a partir de um corpo teórico e da análise dos filmes. Interpretação esta feita por um pesquisador que está envolvido no trabalho do pensamento e movido por preocupações parciais. Rigorosamente, importa pouco se ao estabelecer certas relações acerta-se ou combina-se com aquelas pretendidas pelo diretor. O “objeto” da análise são certos aspectos de determinadas imagens de alguns filmes que podem ou não fazer parte da nossa lembrança, mas que circulam como produto da atividade humana e fazem parte desse oceano de imagens que inunda nosso cotidiano. Isso não impede, certamente, que o sociólogo que se debruça sobre o filme pondere a respeito do momento histórico em que a obra foi realizada e de certas condições sociais específicas que a envolvem. Essa abordagem, contudo, pela riqueza que oferece e pela dedicação que exige, não pode ser feita com profundidade no mesmo momento em que esta outra a que me proponho.

Por essa razão, a escolha de três trabalhos de três cineastas tão distintos entre si, pertencentes a culturas e influências particulares no âmbito não só da produção da imagem cinematográfica, mas das situações históricas em que construíram suas carreiras, pretende valorizar mais as imagens do que, propriamente, a distinção de fundo histórico no qual Leni Riefenstahl, Manoel de Oliveira e Michelangelo Antonioni estão inseridos.

Para os limites desta investigação, evitarei lançar mão de aspectos que, num sentido amplo, possam caracterizar a filmografia de cada um dos diretores. Assim, a discussão sobre o caráter de propaganda de *O Triunfo da Vontade*, a nevrose contemporânea na cor e pelas cores de *O deserto vermelho*, o mito do eterno feminino na personagem Judite, bem como a relação entre as águas do Minho e o esquecimento em *Viagem ao princípio do mundo*³, serão tomadas apenas em relação à análise pretendida. As perdas decorrentes do recorte são inúmeras, pois, rigorosamente, nenhum dos três cineastas pode ser caracterizado com o epíteto “realizadores do rosto”.

A opção por escolha tão restrita pode soar até como provocação, uma vez que o polêmico *O Triunfo da Vontade* serve não só para ilustrar o que foi o nazismo, como permite ir além nas suas implicações sociológicas de fundo, como as que envolvem a tentativa de legitimação da dominação por meio de um cuidadoso trabalho de construção da imagem do líder político moderno. Escolher analisar gestos e rostos na tela também restringe a exploração de certos aspectos eminentemente sociológicos da obra de Antonioni, como a apontada por Aristarco, quando disse que “Con Antonioni (...), la ricca borghesia e l’alta industria entrano per la prima volta nel cinema italiano del dopoguerra” (Aristarco, 1961: 141), ou como a levantada por Deleuze, no livro *A imagem-tempo*, em que o diretor é visto como sintomatologista da sociedade contemporânea⁴ - ainda que essas posições sejam de algum modo discutidas por Biarese & Tassone, para os quais Antonioni é um genial criador de imagens, de formas, de atmosferas (...) um esteta que guarda o mundo com os olhos, e o coração, de um autêntico poeta”, mas não é “o filósofo, o sociólogo, o vanguardista (cultor do moderno pelo moderno), cronista da decadência burguesa (...)”(Biarese & Tassone, 1985 : 8). O mesmo ocorre com a obra de Manoel de Oliveira, pois ainda que não lhe seja reconhecida nenhuma preocupação sociológica imediata, nos momentos em que poderiam ser aprofundadas, como as referências às guerras do século XX, não serão trabalhadas.

³ Por exemplo, os artigos Pedra de toque, de Da Costa, sobre o mito do eterno feminino; Corpo, espírito e vozes misteriosas das águas, de Nello Avella, e O Douro de Manoel de Oliveira, de Maria de Fátima B. de Matos.

⁴ Para Deleuze, pode-se caracterizar o trabalho de Antonioni no campo da objetividade, dada a recusa do diretor em lançar mão da participação pela empatia. Isso teria permitido a Antonioni explorar aquilo que está além (ou aquém) dos clichês e dos esquemas de ação do cotidiano. Nas palavras do filósofo, ao abordar “...uma história de sentimentos que vai do objetivo ao subjetivo, e passa para o interior de cada um (...), Antonioni está muito mais perto de Nietzsche que de Marx; ele é o único autor contemporâneo que retomou o projeto nietzscheano de uma verdadeira crítica da moral, e isso graças a um método ‘sintomatologista’.” (Deleuze, 1990: 17).

Em vista disso, a tentativa de articular uma análise sociológica a certo recurso estético é menos a tentativa de analisar exaustivamente os filmes, as condições em que foram feitos e os quadros sociais a que pertenciam seus diretores do que buscar certos nexos entre os recursos estéticos do cinema, a técnica de produção e reprodução de imagens e o mundo visível como uma das arenas de luta do mundo contemporâneo. Esforço que envolve a tentativa de compreender e o desejo de interpretar por meio da utilização dos conceitos.

Cabe ainda uma última observação em relação ao uso do termo plano, referido especificamente ao seu “tamanho”. Conforme nos alerta Jacques Aumont, classicamente tais “tamanhos” relacionam-se “aos vários enquadramentos possíveis de um personagem” e são normalmente tratados pelas seguintes expressões: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close-up* (cf. Aumont, 2005: 40). Ismail Xavier, no entanto, opta por não separar a noção de primeiro-plano de *Close-up*, definindo-os assim: “A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela)” (v. Xavier, 1977: 19 – 20). Tendo em vista que entre os diversos “tamanhos” de plano, interessa-nos particularmente os que nos apresentam certo detalhamento do gesto ou do rosto, de modo geral, usarei a expressão primeiro-plano e *close-up* como na definição de Xavier. Para deixar claras as situações em que o rosto não toma toda a tela, usarei a expressão plano aproximado, conforme sugere Aumont.

Ocorre que num dos autores trabalhados, Gilles Deleuze, o caráter de rosto de uma imagem é o primeiro-plano, e a definição com a qual joga vislumbra não mais o tamanho do plano. O primeiro plano é a imagem em que o afeto se expressa. Para o autor, há dois tipos de qualidade potência, ou seja, afetos, os atualizados em estados de coisa e individuados em conexões (caracterizado pelo plano médio da imagem-ação) e os expressados por si mesmos em suas singularidades próprias e conjunções virtuais, caso da imagem-afecção ou primeiro plano. O afeto puro, o puro expressado do estado de coisas, remete a um rosto que o exprime. O primeiro plano faz do rosto a pura matéria do afeto⁵. A entidade expressada (o expressado é o afeto) não se confunde com o estado de coisas. O que faz a unidade do afeto é o rosto. Por essa razão, para

⁵ A sua *hylé*, diz Deleuze, como se o rosto fosse a matéria do afeto e também da sua transformação, ao mudar de, ou passar por, diferentes formas (v. glossário In Chauí, 2002: 502 e 509 – palavras *hylé* e *phýsis*).

Deleuze, não cabe distinguir o primeiríssimo plano de primeiro plano, plano aproximado ou mesmo plano americano pois “...o primeiro plano se define não por suas dimensões relativas, mas por sua dimensão absoluta ou sua função, que é de exprimir os afetos como entidade” (Deleuze, 1985: 134).

Desse modo, no correr das análises, além da observação acima a respeito de plano aproximado, primeiro-plano e *close-up*, sempre que houver a caracterização de determinadas imagens como “afeto”, trata-se de uma referência ao caráter de rosto não só da figura humana, mas também das coisas. Como logo se perceberá, o traçado deleuzeano retoma importantes discussões de certos clássicos do cinema, como Epstein e Balázs. Na conclusão, apontarei a origem filosófica que lhe permite juntar rosto e afeto, via Bergson, e uma certa promessa de sociologia, cujo grande clássico seria Simmel.

Parte I

1. A alma do cinema

Epstein dizia que “o primeiro plano é a alma do cinema” (2003: 278). Sua característica é provocar a “ordem familiar das aparências”, menos pela desproporção de seu tamanho na tela, mais por surgir “isolada da comunidade orgânica”, revestindo-a de uma “espécie de autonomia animal”, circunscrita a novos limites, movimentos e finalidade.

Contudo, em Epstein, parece-nos que essa autonomia não vem dissociada da constatação de que “a imagem cinematográfica tem um veneno sutil” e que tal veneno nos protege de acreditar que os objetos são o que acreditamos que fossem, permitindo-nos abandonar o lado claro e seguro do conhecimento estabelecido (Epstein, 2003: 286).

Para o autor, “o cinema, em seu registro e reprodução de seres, **sempre os transforma**, os recria numa segunda personalidade”, perturbando a consciência de quem é filmado, a ponto de fazê-lo desacreditar de si, levando-o a perguntar “quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade?”, numa espécie de existência entre parênteses, onde ao “ ‘penso, logo, existo’ [deve-se acrescentar] o ‘porém não penso em mim do modo como existo’ ” (Epstein, 2003: 284 – grifos meus). Ao instaurar essa sombra sobre o que se apresenta como certo, reconhecido e sabido, o

cinema apresenta-se, nos termos do autor, como “instrumento não apenas de uma arte, mas de uma filosofia”⁶.

Por seu turno, Béla Balázs, interessado nas perspectivas abertas pelas imagens mecânicas em relação à análise do gesto, vislumbrou no surgimento do cinema a ruptura com uma cultura embebida de tradição (baseada em textos, folhetins, livros), sobre a qual, desde o século XVI, foram fincadas as bases daquilo que, em tese, sufocaria a nossa capacidade de percepção da fisionomia.

Os desdobramentos advindos da descoberta da imprensa tornaram ilegível a face dos homens. O excesso de coisas a serem continuamente retiradas (e recolocadas) do papel fez com que as pessoas desaprendessem, ou esquecessem, o “dom” de desvendar os significados que a expressão facial carrega – e o aparecimento e fortalecimento do livro como instância cultural coincidiu com o enfraquecimento desse “talento”. Para o autor, as palavras não passam de meros reflexos dos conceitos (cf. Balázs, 2003: 78) e quanto mais a expressão das emoções ocorre por seu intermédio, mais as feições e os gestos vão se deteriorando, pois não são mais levados em conta. Assim, o sentimento transformado em conceito só pode ser reconhecido se passar pela palavra. Nesse contexto, uma das contribuições históricas da imprensa, talvez a mais grandiosa e, paradoxalmente, funesta, teria sido “ensinar” a alma a falar, ao mesmo tempo que a tornava invisível (Balázs, 2003: 79). O cinematógrafo veio devolver esse “dom” às pessoas, permitindo uma renovada atenção à face humana.

Na perspectiva de Balázs, a câmera poderia ter para a cultura impacto semelhante àquele que teve a máquina impressora. Numa leitura radical de Balázs, é como se ambas, por serem “um artifício técnico destinado a multiplicar e a distribuir produtos para o espírito humano”, partilhassem também do tipo de produto que oferecem, a saber, uma mercadoria que oferece imagens e na fantasia das pessoas. Em decorrência disso, o caráter plástico da imagem lhe garantiria uma capacidade de expressão não apenas diferente, mas, quer nos parecer, com certa vantagem sobre a palavra escrita.

⁶ Mas se “Descobrir é aprender sempre que os objetos não são o que acreditávamos que fossem; conhecer mais é, antes de tudo, abandonar o lado mais claro e mais seguro do conhecimento estabelecido” Epstein, 2003: 287), por que não também de uma sociologia?

O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. O homem da cultura visual usa tais recursos não em substituição às palavras, ou seja, como um surdo usa os seus dedos. Ele não pensa em palavras, cujas sílabas desenharia no ar como pontos e traços do Código Morse. Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. (Balázs, 2003: 78).

É interessante que essas observações tenham partido de um literato, acostumado a lidar com os prolongamentos da palavra poética. Não se pode lhe imputar desconhecimento diante do que pode a palavra. Mais ainda, do que ela fatia e multiplica de significados. Contudo, Balázs é claro em apontar o caráter de novidade trazido pela câmera: a imagem mecânica (ainda mais, isolada) pode captar o transbordar das emoções, é a única a devolver à alma humana sua visibilidade desenhada nos gestos, nos atos ou pela fisionomia (esta última considerada por Balázs, nas palavras de Xavier, uma nova dimensão revelada pelo cinema). Essa potência do cinema levaria a um efeito antropomórfico que poderia impregnar os “detalhes” (as coisas) na tela, não no sentido de dar-lhes vida, “...mas de integrá-lo(s) numa cadeia que o[s] liga ao destino humano” (Xavier, 1977: 45).

Edgar Morin, em *O Cinema ou o Homem Imaginário*⁷, em virtude das mudanças que ele aponta na passagem que se dá do cinematógrafo ao cinema - a partir de Méliès, e não dos Lumière -, parece concordar com essa cadeia que envolve as coisas no mundo humano, embora, no caso de Morin, a paisagem também possa ser a via expressiva de um “estado de alma”. Nesse registro, podem ser percebidas novas características que estão na base da imagem produzida pelo cinema: as metamorfoses e a ubiqüidade; a fluidez espaço-tempo, fazendo-o circulável e reversível; a incessante transformação entre o homem, macrocosmo e o microcosmo (cf. Morin, 1980: 90); o antropomorfismo (isto é: os objetos inanimados ganham vida no écran); e o cosmomorfismo (o homem adquire presença cósmica). As duas últimas atuariam não como pólos separados, “...mas como dois momentos (...) de um mesmo complexo” (Morin, 1980: 88; v. também 61-104) e indicariam o intercâmbio ocorrido na tela entre os homens e as coisas:

⁷ A intuição de Balázs sobre o rosto é citada em diversos estudos sobre cinema, como em Morin (1980: 192) e em Xavier (1977: 44-6), para ficarmos em duas referências (esse último autor apresenta esteticamente a discussão e desenvolve o tema).

A grande corrente que arrasta todo o filme suscita um intercâmbio entre homens e coisas, entre rostos e objectos. O rosto da terra é continuamente expresso pelo do lavrador e, reciprocamente, a alma do camponês é-nos dada pelo trigo que o vento agita. Do mesmo modo se exprime o oceano no rosto do marinheiro e o rosto do marinheiro no do oceano. Porque, no écran, o rosto se torna paisagem e a paisagem rosto, isto é, **alma**. As paisagens são estados de alma, e os estados de alma paisagens. Muitas vezes, o tempo (...), o ambiente, o cenário são imagem dos sentimentos que animam os personagens (...). (Morin, 1980: 89 – grifo do autor).

Tal intercâmbio entre paisagem e rosto, como se pode ver no contraponto entre o mar revolto e uma expressão nervosa, por exemplo - e que de tão repetidos passam já despercebidos – é uma particularidade do cinema diante de outras manifestações artísticas em que haja “uma história representada”. Para Morin, todavia, parece haver a chance de que as coisas possam expressar sentimentos, conquanto envolvidos numa história desencadeada pelo mundo humano. Baseado nos exemplos de Morin, é possível cogitar que esse intercâmbio entre “os mundos” não dispensa a idéia do transporte de significados, ou seja, o recurso à metáfora - do marinheiro ao oceano, da terra ao lavrador, do campo de trigo à alma -; e nem à metonímia: a tempestade e o transtorno de uma personagem, por exemplo.

Nesse aspecto, nota-se uma pequena diferença de ênfase com as abordagens anteriores, como a de Balázs e Epstein, pois menos do que a contaminação de significados, havia certo destaque para o carácter exploratório da câmara. O esteta húngaro, inclusive, ao afirmar “começa aqui a arte do cinema”, aponta essa “origem” na diferença com o teatro, pois, na tela de cinema, “O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. (...) O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático” (Balázs, 2003: 34). Foi o que Bazin parece ter aprofundado quando analisou as diferenças entre o ator de teatro e o de cinema. Para ele, é fundamental se dar conta de que na tela não é imprescindível a presença de atores, diferente do teatro. Neste, de modo geral, o cenário se constrói a partir do ator. Todo o feixe de tramas que deve incidir sobre o palco (lugar dramático típico do teatro) passa pela presença humana, que dá voz, entonação, expressão e o que mais for a tudo o que dali fizer parte. Na tela, ao contrário, esse lugar não existe, isto é, não é determinante como pólo aglutinador da trama (cf. Bazin, 1991: 148). Em sua frase famosa, a tela é máscara, ou seja, mascara o que foge do seu campo, mas não o anula. Diferente do palco, o que se prolonga fora da tela não está morto, mas continua “atuando”, “idêntico a si”; e, enquanto a

dramaturgia do teatro faz do homem sua causa e seu tema, no cinema, o “foco do drama” pode vir a ser, se se quiser, o universo (cf. Bazin, 1991: 148): “A tela não tem bastidores, não poderia (...) [tê-los] sem destruir sua ilusão específica, que é fazer de um revólver ou de um rosto o próprio centro do universo. Ao contrário do espaço do palco, o da tela é centrífugo.” (Bazin, 1991: 148).

Vê-se, portanto, que a nova dimensão trazida pela imagem mecânica, sua nova maneira de fazer ver a alma humana, expressando aquele vestígio que teima em persistir pulsante quando tudo já tiver sido dito pelas palavras, como o formulou Balázs, pode não ser, apenas, os traços fisionômicos, perfis ou quaisquer outras partes do corpo. Os afetos podem ser expressos no “cenário” cinematográfico. Entretanto, para um rosto poder exprimir a sua dor ou o seu prazer, em silêncio, é necessário mais do que a presença do ser humano. Será preciso uma tomada que lhe faça jus: o primeiro plano.

2. Detalhe, montagem e sociedade: O *close up* e o grande plano

Em relação à utilização do detalhe, Eisenstein tem ao menos um texto em que não apenas reconhece a importância de Griffith como, no mesmo passo, é muito claro na dissonância estética e política que os separava. Trata-se de Dickens, Griffith e nós, onde caracteriza o diretor americano como o mestre da montagem paralela e criador de uma “escola do *tempo*” (Eisenstein, 1990: 198 – itálico da fonte). Ocorre que “o pensamento de montagem é inseparável do conteúdo geral do pensamento como um todo”. E como “a estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa (...)”, configurada pelo “*contraste entre os possuidores e despossuídos*”, tal configuração “se reflete na consciência de Griffith de um modo não mais profundo do que a imagem de uma complicada corrida entre duas linhas paralelas”. (Eisenstein, 1990: 198 – itálico da fonte). A montagem paralela, portanto, na visão de Eisenstein, era um conceito que “refletia a visão dualística de mundo, em que ricos e pobres correm (...) em direção a um ponto de convergência inexistente - bem como a reconciliação entre as classes (cf. Eisenstein, 1990: 198).

Por esse prisma, a diferença que a escola soviética havia trazido ao conceito de montagem dizia respeito não apenas à revolução de 1917, mas à maneira como o novo pensamento está estruturado, isto é, dialeticamente. A referência explícita de Eisenstein é o trabalho de Karl Marx e, depois, seus continuadores, que mostraram em *O Capital* as leis do processo que regem o mundo

capitalista. Os fatos que apareciam isolados e numa configuração caótica, graças a Marx e à poderosa abstração permitida pelo pensamento dialético, podem agora ser vistos no seus vínculos mais gerais. Para Eisenstein, a escola soviética, alertada sobre a possibilidade da síntese, deu-se conta que “...o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo” (Eisenstein, 1990: 199). Se Griffith e a sua tática para imprimir ritmo ao filme obtém apenas ganhos quantitativos, isso não ocorre por deficiência técnica ou profissional, mas por uma postura que é antes de mais nada ideológica.

Um dos exemplos de Eisenstein para destacar a diferença das duas escolas é a maneira pela qual elas se referem ao “primeiro-plano”. Tomada pela sua principal característica, a capacidade de “criar uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas” (Eisenstein, 1990: 200), o cinema soviético vê o primeiro-plano como **Grande plano**, que significa “grande na tela”. Na perspectiva do autor, a idéia de **grande** tem o sentido de dotar algo de significado, relacionando-se com o “*valor do que é visto*” (Eisenstein, 1990: 200). O grande plano significa assim um avanço rumo a uma “ *fusão fundamentalmente qualitativa*, que emerge do processo de *justaposição*”, possibilitando, talvez, um salto qualitativo nessa arte que Eisenstein definia como “a arte da justaposição” (Eisenstein, 1990: 201). Por outro lado, entre os americanos ele é entendido como *near* ou *close-up*. Seu registro é o da visão, algo sobre o que a objetiva “fecha” ou se aproxima. Por isso, conquanto, Griffith tenha percebido que o todo era muito maior que a soma das partes, ao acumular planos quantitativamente, fez do primeiro-plano uma antecipação “ao futuro diálogo sincronizado”.

O cinema de Griffith não conhece este tipo de estrutura de montagem. Seus primeiros plano criam a atmosfera, esboçam traços dos personagens, se alternam nos diálogos dos principais personagens, e os primeiros planos de perseguidor e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Mas Griffith sempre permanece num nível de *representação e objetividade* e nunca tenta, através da *justaposição* de planos, exprimir *sentido e imagem*. (Eisenstein, 1990: 202 – itálico conforme a fonte).

Na interpretação de Eisenstein, o sentido, em Griffith, ocorre nas partes e não no conjunto, nos “fragmentos de representação da montagem” e não na “esfera da justaposição de montagem”. Por essa razão, Griffith teria estacionado num “drama de comparações”, enquanto a pretensão de Eisenstein era obter “*uma imagem unificada, poderosa, sintética*” (Eisenstein, 1990: 203 – itálico conforme a fonte).

Contudo, é digna de nota a posição assumida por Epstein em Realização do detalhe (280-282). Para ele, conquanto o cinema possa expor com extrema “maestria e afinidade” aquilo que “não se pode nem escrever, nem falar, nem pintar(...)” (Epstein, 2003: 280), é indispensável, quer seja no filme comercial, quer seja no filme ideal, “um argumento para revestir a imagem de sentimento”. Nesses termos, mesmo reconhecendo que “A primeira lei do cinema – sua gramática, álgebra, ordem – é a decomposição de um fato em seus elementos fotogênicos”, isso não o impede de apontar claramente que “...a ordem, sem o amor, não é nada.” (Epstein, 2003: 280-1).

No registro de Epstein, Amor tem a ver com sentimento, isto é, algo que, via de regra, “só pode brotar de uma situação” (de uma anedota). Num filme, a situação ou anedota “deve existir” tanto quanto a decomposição dos elementos fotogênicos. Essa situação, por seu turno, “deve ficar invisível, subentendida, expressa nem pelo texto nem pela imagem: *entre*.” (Epstein, 2003: 281 – itálico no original). Talvez em vista disso o autor pudesse dizer que julga “o realizador pelo que ele revela na montagem dos detalhes” (Epstein, 2003: 281), pois nessa montagem cria-se a situação, certo sentimento que contamina o filme.

Retomo Epstein porque uma crítica frontal à abordagem de Eisenstein e defesa de Griffith, como a feita por Prokop, nos anos 80, parece jogar luz justamente sobre a riqueza que a “situação” oferece. Ela não descarta os recursos estéticos da montagem, mas também aposta no filme como meio pelo qual certas experiências são representadas (o termo é de Prokop). Para o sociólogo alemão, Griffith oferece, no âmbito da estética dos meios de comunicação, uma “alternativa emancipatória” muito mais pertinente que a de Eisenstein, pois nas obras deste “As ações realistas que ele encena e agrupa como montagens atraentes são documentos sígnicos de uma teoria pré-formulada e dogmática, de imagens sociais antagônicas e do princípio leninista do partido, que dispõe das massas de forma decorativa na miséria como na luta, arquetonicamente perfeita e impressionante (...)” (Prokop, 1986: 70).

Embora reconheça que Griffith torne-se “mediocre” quando usa a câmera fixa e aposta em melodramas “representados por atores de forma realista”, Prokop sublinha que a utilização que faz dos *close-up* é capaz de mostrar “como os indivíduos elaboram o inevitável, ousam realizar suas esperanças e imobilizam-se diante do sofrimento” (Prokop, 1986: 66). Ao proceder assim, vai além do que nos é proposto hoje no “cinema da indústria cultural”, “nas quais a ação sucede a ação”. Ao apostar nos retardamentos e nas apresentações individuais durante seqüências de batalhas, ou

quando utiliza dos seus recursos de montagem, onde o tempo se apresenta “como momento fatal da ‘combinação’ de fatores”, por exemplo, Griffith romperia o esquema ação-reação Assim o *last rescue minute* em vez de estar relacionado a uma “suposta reconciliação no infinito”, tematiza a precariedade da felicidade, a luta contra o destino, a adversidade das circunstâncias⁸.

Sem precisar assumir os termos desse debate, sugerido por Prokop, entre o modo “como se *exprimem significações* por meio da linguagem cinematográfica”, campo onde se desenrola a crítica de Eisenstein a Griffith, e a expressão fílmica como “*medium* onde “*representam-se experiências*” aspecto que encerra a defesa que fez do diretor americano, note-se que o primeiro plano é fundamental não só para expressar significações como também tingir emocionalmente determinada situação representada. Nesse aspecto, sem precisar privilegiar a arte de Eisenstein ou a de Griffith na maneira como lidam com o primeiro plano, talvez fosse interessante reter uma breve distinção operada por Deleuze. Para ele, Eisenstein privilegia os rostos intensivos, aqueles cujo afeto escapa ao contorno do rosto. Griffith, por seu turno, privilegia os reflexivos (cf. Deleuze, 1985: 119). São duas maneiras de usar os detalhes para contar uma história. Para nós, duas pistas a mais para nos aproximarmos do rosto e dos gestos no cinema.

Parte II – Análise dos filmes e considerações finais

3. O Triunfo da Vontade

Penso ser interessante reter desses dois aspectos elementos para a análise da face de Hitler e das mulheres alemãs em O Triunfo da Vontade. Não para inventariar qual sentido, pensado no momento da montagem, a cineasta quis dar a essas imagens e qual efeito teve sobre os espectadores, mas para explorar uma dupla interpretação: a função estética que tais imagens têm no filme bem como a possível representação que nele ocorre da representação de experiências.

Do primeiro aspecto, parece-nos válido sublinhar que os planos em que a face das mulheres alemãs aparecem, alegres e saudando o líder, e aqueles em que Hitler aparece em primeiro plano, parecem identificar aquilo que Eisenstein apontara em Griffith como sendo uma antecipação ao diálogo sincronizado. O contato visual entre o líder e as mulheres que o aguardam, bem como aquelas imagens em que o rosto de um jovem olha para determinada direção e o próximo plano mostra o olhar de Hitler, ou uma criança levanta o braço em saudação e no plano seguinte o líder

⁸ Prokop, 1986: 68. Além disso, em vez de Dickens, para o autor, Griffith mais se aproxima de Balzac, particularmente pelo papel que o tempo desempenha em ambos.

faz o mesmo movimento, em todas essas situações estabelece-se, imagino, uma certa comunicação sincronizada em que as pessoas são divisadas no seio da multidão. Tais encadeamentos parecem sugerir a magnanimidade do líder, a simplicidade que só é permitida aos chefes carismáticos no apogeu do seu relacionamento com seus liderados. Depois de vários exemplos de campo e contra-campo dessa natureza, depois de nos acostarmos com esse jogo, quando um dos planos da face de Hitler é justaposto ao primeiro-plano de um jovem ou de uma criança que se protege do sol com as mãos, a filiação solar do líder parece imediata e certa.

Contudo, à diferença dos *closes* que Prokop vislumbrou em Griffith, no filme de Leni Riefenstahl não há elaboração do inevitável, do destino, das suas esperanças e sofrimentos. A chegada do herói causa tamanha comoção que a imagem afecção no filme, ou seja, as imagens em que o afeto se expressa, no caso os de alegria e de felicidade, parecem ser tão intensas que a ação exigida é a do braço erguido, menos como saudação hitlerista organizada e mais como mimese, ou seja, ainda que desajeitada, o que conta é o desejo de querer participar da multidão que grita e o saúda. Se há uma fantasia sendo aqui elaborada, essa parece ser a do sentimento oceânico de pertencimento. O indivíduo isolado das sociedades tecnológicas alegra-se com a promessa de desintegrar-se no grupo, de acreditar nos mesmo slogans que os outros e de ter um movimento sempre certo, adequado, repetitivo e eficaz. Ademais, o gozo permitido pela submissão à vontade do outro, ser o falo do outro, ser usado pelo outro, não é uma fantasia incomum. O céu claro, comum tanto aos planos de Hitler quanto no das sorridentes mulheres alemãs, parece garantir o convidativo “calor” que falta aos indivíduos nas sociedades caracterizadas pela “frieza” das relações racionais e impessoais. Em grande medida, se, no filme, um certo sentimento de gratidão, felicidade e harmonia tornam ainda mais fortes a glorificação ao líder, isso decorre do modo como os planos de Hitler e das mulheres (mas também das crianças) estão aproximados nessa espécie de diálogo sincronizado.

A literatura clássica produziu instigantes reflexões sobre a relação entre as massas urbanas, produzidas pela revolução industrial, e a câmera. Kracauer apontara a presença “anônima”, mas quase onipresente, dessas massas, ao passo que Benjamin detectara uma orientação do comportamento destas nas situações em que a câmera intervém. O “anônimo”, no cinema, poderia observar a si próprio na multidão. Esse potencial estético seria instrumentalizado pelo fascismo na sua prática recorrente de encenar a política, como no caso das grandes manifestações. O filme sobre o congresso, isto é, sobre a encenação que são os grandes cortejos, torna-se, na tela de

cinema, a encenação da encenação. No filme as massas aparecem registradas, mostradas, mas são também personagens que ajudam a construir a sua relação com o líder numa trama que os envolve.

Por outro lado, não parece haver em *O Triunfo da Vontade* a expressão de qualquer destino individual. Aos homens cabe participar da massa organizada e paramentada que marcha em sinal de lealdade e entrega ao líder. Para as mulheres, resta o cálido mundo doméstico (construído por um passeio de câmera na manhã depois da festa noturna), distante da truculência dos machos. Para as crianças, as brincadeiras de camaradagem e a adoração ao líder. Assim, primeiros planos intercalados aos planos de Hitler e da multidão não estão lá para representarem uma situação na qual uma experiência individual esteja sendo vivida. O destino ali colocado é o coletivo, o da nação, o das pessoas que experimentam a intensa felicidade, no sentido de alívio, ao poderem fazer parte do grupo, ter um uniforme, ser entendido sem precisar argumentar, tendo alguém que lhes diga como agir e em que pensar.

Benjamin dizia que diante da câmera saem vencedores a vedete e o ditador. Os primeiros planos (mas não apenas) de Hitler transformaram-no numa mistura dos dois, uma celebridade. Ocorre que se é pela intervenção da câmera que é operada tal transformação, é nas imagens que a vedete e o ditador mostrar-se-ão fundidos. Isso quer dizer que as imagens não escondem essa passagem que é histórica, social, técnica e estética, mas a expõe. O que é mostrado faz parte de uma superfície do visível na qual se abre, em perspectiva, a chance para o olhar do pesquisador, ou daquele que pretende fazer o trabalho do pensamento. A luta que se dá no universo das visualidades é também o das interpretações.

4. *O deserto vermelho*

Numa declaração a Godard, falando sobre *O deserto vermelho*, Antonioni explicou que por fazer uso de determinadas lentes (*telephoto lens*), não teve obteve muita profundidade de campo, “que é um indispensável elemento de realismo”, mas o que lhe interessava era colocar os personagens diante de coisas, objetos, matéria...” (Antonioni *apud* Tinazzi, 1996: xxi). Olhado por esse prisma, o caráter de profundidade, ao ser colocado de lado, parece realçar os planos em que o rosto surge, ainda que não seja um primeiro-plano que faça jus à definição. A ausência desse fundo claro e determinado, particularmente nos momentos em que a imagem fixada é a da nuca de Giuliana, não nos permite “ver” o que a personagem “está olhando”, e nem buscar ali uma “cena

chave” de interpretação ou de simbolismo incerto, buscado na montagem, pois, como lembrava Tinazzi, Antonioni tem aversão por cenas chaves (*key scenes*) e tem necessidade de quebrar a ação (cf. Tinazzi, 1996: xxiii).

De outra parte, o cuidado com a disposição dos corpos no filme parece sugerir menos o desencontro entre as personagens (pois no padrão ação e reação existem encontros e desencontros) do que uma junção de choques desarticulados. Isso acontece, por exemplo, tanto nas seqüências em que vemos o movimento desajeitado com que ela beija o marido ou quando faz sexo com Corrado, mas também quando do encontro no casebre, cujas paredes internas, pintadas em vermelho, parecem acrescentar o caráter de aglomeração e fusão de corpos, recortando e misturando os vários personagens (o primeiro-plano de um pé, da mão sobre a perna, da mão sobre o dorso e o joelho, a cabeça sobre as nádegas). Esse procedimento sugere uma atmosfera de erotismo ao mesmo tempo em que desrealiza o encaixe que, no cinema, estamos habituados a ver no ato sexual (beijos perfeitos, abraços harmônicos, penetração e gemidos, as carícias e as conseqüências delas, rostos deformados de prazer, etc.)⁹. Em contrapartida, em seqüência posterior, o ápice do erotismo dá-se, justamente, quando as ripas de cor vermelha que faziam parte da parede que os envolvia são destruídas e incineradas sob o riso de todos. Nesse aspecto, o gozo provocado pela violência com que arrebentam o madeiramento da casa parece intimamente vinculado à construção de refinarias para a produção de detritos, pois ao alimentarem o fogo e o calor no interior da cabana, destruindo-a, observa-se o mesmo processo nas fábricas, em que o meio ambiente é destruído para produzir uma civilização de detritos.

Não parece haver nos rostos de Giuliana, contudo, uma expressão acabada do que seja a fragilidade humana ou a sua pequenez diante desse universo que é paulatinamente transformado em fumaça colorida. Por outro lado, isso parece ficar claro nas tomadas abertas, num outro tipo de rosto, como se a tela nos olhasse com sua fisionomia desoladora. Se, como dizia Antonioni, algo falado diante de um muro ou diante de uma rua tem diferença (cf. Antonioni *apud* Tinazzi, 1996: xxi), também o silêncio das pessoas diante de planos abertos tem o que revelar, como, no caso, a precariedade do humano, presente nos planos em que Giuiana e Zeller caminham, minúsculos, diante de um casebre colocado contra um céu cinza, ou quando estão diante das torres metálicas

⁹ Nas palavras de Moure, o amor não é vivido como euforia, mas como uma ausência, indiferença, falta, perda, impossibilidade ou um movimento rumo ao suicídio (v. Moure, 2001: 52).

em Medicina, ou nos momentos em que Giuliana, mas não apenas ela, é filmada contra o maquinário das fábricas ou diante de navios.

A fragilidade diante do ambiente e das fábricas, pois, expressam-se menos no rosto de Giuliana, normalmente reflexivo, no sentido que lhe dá Deleuze, de uma doçura e calma que advém do apaziguamento ocorrido logo após os momentos de crise, do que na abertura desses planos, proporcionando imagens onde um certo sentimento, que gostaria de chamar de desolação e abandono, se expressam.

No filme de Antonioni, a face de Giuliana oferece um contraponto imediato ao destaque dado aos seus movimentos corporais, isto é gestos e atitudes¹⁰. Nesses momentos, normalmente mostrado em plano aproximado, o rosto revela menos os afetos do que o corpo desarticulado pela nevrose. Antes disso, porém, tanto na seqüência em que se afasta com o pão comprado ao operário como quando é apresentada a Zeller, os planos de seu rosto, que revelam calma e placidez, são intercalados ao rosto do engenheiro e aos detritos como numa espécie de campo contra-campo, insinuando aí um diálogo ou uma relação. De algum modo, isso também se dá na barraca de frutas, momento em que um plano aproximado do rosto do vendedor, duro, tenso e repleto de rugas, instaura notória divergência com o dela. Nessa seqüência, que se inicia com um primeiro-plano do rosto de Giuliana, “enquadrado” pela porta entreaberta, mostrando metade da sua face, também o desgaste do muro e do batente contrastavam com o rosto liso e sem marcas da personagem.

As imagens em que o rosto de Giuliana mais se destaca, na maneira como interpretamos o filme, todavia, referem-se ao contraponto que estabelecem com o movimento do restante do corpo. Como se pode notar, seu modo de andar é inseguro e em rompantes, esgueirando-se próxima às paredes ou agarrando-se ao corrimão da escada. Noutros momentos, suas mãos ficam crispadas, as pernas desarticuladas. Como sabemos da nevrose, os gestos e as partes do seu corpo tornam-se as imagens onde o afeto se expressa, e o incômodo que a crise provoca reflete-se, por exemplo, num

¹⁰ Para Moure, a suspensão de Giuliana é sonambúlica e de inconsistência existencial por nevrose ou insatisfação (cf. Moure, 2001: 52), mesmo assim, como todas as personagens femininas do diretor, são mais lúcidas que as masculinas, portanto, mais fortes (v. Moure, 2001: Moure, 2001: 56). Para o autor, os homens em Antonioni exibem uma “presença neutra e sem consistência”, são “sem qualidades”. As mulheres “respondem por uma tensão existencial que, por não encontrarem resolução, as mantêm suspensas no vazio desse ‘mundo de qualidades sem homens, de experiências vividas sem ninguém para vivê-las’, às vezes disponíveis e fuyantes, receptivas e exigentes, passivas e insatisfeitas, transparentes e enigmáticas” (Moure, 2001: 51).

primeiríssimo plano que encerra a seqüência em que o marido tenta beijá-la e abraçá-la. Nesse ponto, contra um fundo sem foco, o rosto de Ugo é quase inteiramente coberto pelos cabelos e pela nuca da esposa. Por fim, uma leve inclinação no ângulo e o *écran* fica totalmente tomado pelos cabelos de Giuliana.

A utilização dessa substituição do rosto pelo cabelo na parte detrás da cabeça, somado ao fundo não identificado, repete-se em outras ocasiões. Uma vez que a personagem olha para um fundo de tela que não identificamos, parece estarmos diante do avesso da expressão do afeto. Pode-se imaginar, inclusive, que o primeiríssimo plano, dedicado ao cabelo, insinue a negação da força do rosto, do que ele pode expressar. Contudo, os cabelos, além de velar o rosto, parecem ter também uma função estética própria, como na seqüência em que Giuliana conversa com Corrado Zeller no navio. Ao lhe contar sobre a tentativa de suicídio, as imagens do seu cabelo esvoaçante desconstrói o plano aproximado que enquadrava o rosto. O efeito da ventania desfaz-lhe os contornos, dando-lhe intensidade, ainda que não dissolvendo seu caráter reflexivo. Nesse ponto, o cabelo fixo, estático e pesado que víamos cobrir as imagens do seu rosto e do seu marido, estão agora, diante do amante, esvoaçantes, como a expressar o movimento das paixões que afligem a personagem. Algo parecido com o velar do rosto aparecia na metade da face de Giuliana, ao abrir a porta da loja (seqüência citada acima) e será retomada com força no momento em que as seis pessoas fogem do casebre e da proximidade do navio “empestado”. Antes de retornar para apanhar a bolsa, corpos inteiros em poses fotográficas, congeladas, como manequins de loja, tem seus vultos e faces envolvidos pela névoa, espécie de força branco e cinzenta que ora esconde, ora desvela a presença do outro.

Ocorre que embora não seja incomum assistir a *O deserto vermelho* como uma crítica ao mundo da fábrica, em que as suas fortes cores oprimem trabalhadores melancólicos, vestidos de azul escuro, não há no filme a identificação de contra o quê ou quem devemos lutar. Rigorosamente, nem mesmo os detritos parecem ser o mal da sociedade. Eles estão ali. Tem cidadania e presença, como se fossem despojos do inelutável, uma força da natureza que independe da ação humana. Certamente o mundo produzido pela fábrica é pleno do veneno amarelo no ar, da destruição em labaredas vermelhas, mas isso não impede que as fábricas possam ser belas, como grifou o próprio Antonioni (v. Biarese & Tassone, 1985: 124). Os detritos abandonados, escurecidos e fumegantes bem como as nevroses que permitem ver o mundo de modo levemente rosado, contrapõem-se à vivacidade presente nos tubos gigantes, pintados de azul, amarelo e

vermelho, oferecendo à refinaria um ar de peste, de destruição do ambiente e de colorido das fábricas. Estamos diante de algo “torvo e grigio, fumoso e fragoroso, allucinante, disumano e tuttavia capace di esercitare sugli uomini un sottile, ambiguo, crudelissimo fascino” (Zanelli *apud* Biarese & Tassone, 1985: 124). Além disso, no filme, a fábrica não aparece nem como a responsável escondida pela destruição nem como o local da consciência de classe. Todos, inclusive os operários em greve, parecem saber que o único produto que vemos sair das refinarias são fumaça e detritos. Sobre o que move a greve, não se sabe. O caráter teleológico que envolve a idéia de movimento grevista parece esvaziado. Deduzimos isso pelo fura greve que é acompanhado por policiais, desde o fundo da tela até a entrada da fábrica. Ninguém lhe dá atenção, não é abordado, nem sequer apupado. Os únicos que parecem se incomodar são os dois rapazes do sindicato, que chegam providencialmente atrasados e, sem qualquer apoio de qualquer dos trabalhadores, tentam convencê-lo a retroceder, usando um alto-falante. A falta de uma tese política mostrada de forma positiva em *O deserto vermelho*, ou seja, a incerteza do diretor em apresentar o inumano como etapa a ser superada, rumo a um mundo melhor, não apenas se recusa a levar sínteses aos espectadores, como em Eisenstein, como também não oferece o filme como meio de representação de experiências, como queria Prokop. A relação entre Giuliana, seus movimentos e a sua face não permite qualquer julgamento sobre o que é a destruição. Também não nos permite ver como ela a vive, a não ser em suas crises. O que ouvimos dela é apenas a constatação de que sente medo de tudo, da fábrica, das pessoas, das cores, como se constatasse que “Há algo de terrível na realidade. E ninguém me diz o que é. Nem mesmo você me ajudou, Corrado”¹¹, como se a parte terrível da realidade não apenas não pudesse ser explicada por teorias como nem mesmo o apaixonamento oferecesse uma superação. A espécie de remédio que lhe ofereceram na clínica, e do qual ela lança mão, a infidelidade, não produz mais que uma atmosfera rosada no quarto de Zeller, a mesma que envolve a praia da fábula que conta ao filho.

Deve-se mesmo notar que o momento no qual ela formula e elabora mais claramente o que está a lhe acontecer é diante de um marinheiro que não fala o seu idioma. Dirigindo-se a um outro distante e desconhecido, de fala estrangeira, é como se Giuliana tomasse consciência do processo e pudesse dizer de si para si, num plano aproximado em que seu rosto é tomado contra o gigantesco

¹¹ Dirigindo-se a Corrado: “*C’è qualcosa di terribile nella realtà, e io non so cosa sai. E nessuno me lo dice... Neanche tu mi hai aiutato, Corrado*”.

casco do navio: “Tudo o que acontece comigo, é a minha vida”¹². Nenhum primeiríssimo plano é necessário. Nenhum gesto ou expressão no rosto que indicasse a descoberta.

Por isso o horrível da realidade não produz catarse redentora. A dor e a angústia, as pessoas “equilibradas” e as cores que não perturbam, a família e a infidelidade, o azul frio quando faz sexo com o marido, o amarelo veneno que traz a peste, o vermelho quente na cama do amante, a atmosfera rosada depois do ato¹³. Tudo isso faz parte da vida. A felicidade é a morte. Não existe cura; se existir é o desaparecimento, importa o ajuste. Talvez por isso o diagnóstico da nevrose seja dada em vivas cores pelo marido, engenheiro de sucesso e exemplo de equilíbrio, como os navios que navegam e não soçobram graças a um pêndulo. Para ele, a esposa demora para “engrenar”¹⁴. Ela tentou abrir um negócio “decente” (as aspas são minhas, o adjetivo é do personagem) e não “engrenou”, quer dizer, falhou. Estar no mundo é abrir um negócio e engrenar. A alternativa para isso é a nevrose, a inadequação, a falta de funcionalidade e a percepção de que o ajuste faz parte do que “há algo de horrível na realidade”.

Ao incidir globalmente sobre os movimentos do corpo, caracterizado pelo andar inseguro, as mãos crispadas, os braços que não conseguem abraçar, as pernas que se recusam a envolver, em suma, um corpo que perverteu a adequação entre a causa e o efeito de seu movimento, que é incapaz de ser eficaz para a locomoção, para a produção e para o amor, o filme parece deixar constatar que a nevrose é o desajuste do movimento. A fratura do hábito motor parece trazer consigo uma fratura também no modo como o mundo é visto. Então a realidade é vista em seu aspecto mais terrível, pois não tem sentido, e este aspecto é percebido com toda a dor e angústia que acarreta – afinal, como diz Giuliana, tudo isso “é a minha vida”, ou seja, é ela quem deve dar sentido às coisas, ver a relação entre cores e pessoas e estabelecer então significados. Conviver com o nada ou escolher uma dentre as duas alternativas mais claras: o suicídio ou o ajuste.

¹² Dirigindo-se ao marinheiro (que sabemos que é turco graças às informações produzidas sobre o filme): “*Io devo pensare che tutto quello che mi capta è la mia vita*”.

¹³ Antes de fazer *O deserto vermelho*, Antonioni vislumbrava a época em que se pudesse dizer “pintar um filme” e não só “escrever um filme” (Antonioni *apud* Leprohon, 1965: 83). Se Leprohon está certo quando afirma que em *O deserto vermelho* as imagens produzem a impressão e não mais traduzem alguma coisa, são elas que fazem nascer o evento (Leprohon, 1965: 82), em grande medida isso decorreu da vinculação que Antonioni acreditava existir entre o movimento de câmera e uso das cores. Tinazzi realça que esse modo de lidar com a tecnologia, em vez de exaltá-la, propiciou ao cineasta explorar o “potencial antimimético da câmera” (para isso, ver Tinazzi, 1996: xxv).

¹⁴ Ugo diz a Corrado sobre Giuliana: “*Non riesce a ingrenare*”.

5. Viagem ao princípio do mundo

No filme de Manoel de Oliveira não há nenhuma situação política explícita. As referências, quando mencionadas, servem para ilustrar a idade de Manoel, personagem de Mastroianni, que nasceu com a república, ou fazer referência a uma situação mais geral, como a doença do tempo, tema caro ao filme e que aparece associada aos acontecimentos na Bósnia e Sarajevo¹⁵.

Em certa medida, trata-se de um filme sobre lugares arruinados, abandonados. Diferente do tom categórico e disciplinar que a harmonia assumiu em *O Triunfo da Vontade*, mas também aquém da quebra dos esquemas de “felicidade” e “alegria”, como em Antonioni, que sugeria uma beleza dissonante, incorporando elementos do caos, o abandono aponta menos desolação do que desistência, como na definição, dada em verso, para o sentimento de saudade “...terra caída de um coração que sonhou”. A ruína é tão contundente que se dá em dois campos: no material e no sonho. Em vista disso, os personagens principais do filme, além da estrada e das ruínas do caminho, são as lembranças vividas e as atávicas de Manoel e Afonso. Além deles, dois outros atores e o motorista do veículo, o próprio realizador do filme, Manoel de Oliveira¹⁶.

A demora da câmera sobre os lugares do passado, fixa e em plano bem aproximado, diante do Rio Minho, em vagaroso *travelling* no pátio do Hotel, ao quebrar os esquemas de ação e reação, cria certa atmosfera que poderia ser chamada de saudade, mas sem nostalgia, pois se há viagem, a dor parece ser algo de que também se desistiu. O ritmo lento do filme, contraposto à velocidade com que o automóvel deixa para trás o asfalto da estrada, volta nossa atenção para as histórias de Manoel e para os rostos dos personagens, dado que boa parte das tomadas são feitas no interior do automóvel, construindo, paulatina, mas irreversivelmente, a associação entre os rostos, a saudade, a ruína.

¹⁵ Há a menção, no filme, a Sarajevo e a Europa, “A ruína da Europa, Sarajevo”. No filme, esta parece ser a ruína daquela enquanto “tempo envenenado”, não como um juízo de valor. Sarajevo e Bósnia são referências geográficas, sem imagem e nem geografia, da manifestação do veneno do tempo. Não é também o tempo ou a sua passagem que constituem o veneno. O tempo envenenado parece ser uma determinada maneira de lidarmos com o tempo, prefigurada no verso “Saudade é aterra caída de um coração que sonhou”.

¹⁶ Como lembra João Bénard da Costa, um personagem a ser destacado é o do motorista. Ele não apenas conduz, levando e trazendo, os personagens ao princípio do mundo, como é também dono da visão que temos do filme, pois o ponto de vista é o do espelho retrovisor, que pertence apenas ao motorista. Oliveira está desdobrado ainda nas roupas e

Na primeira parte do filme, os rostos aparecem em enquadramentos familiares, em planos bem aproximados em que identificamos a velhice de Manoel, marcada por frisos na testa e na região dos olhos, e a juventude de Judite. Ele divaga sobre o tempo, a saudade e a memória num enquadramento dominado pelos traços faciais esculpidos pelo tempo. As rugas refletem a passagem inexorável do devir sobre o rosto e são valorizadas pelo agasalho escuro, fechado no pescoço, e um chapéu. Ao seu lado, no banco detrás do automóvel, está Judite. O sorriso fácil e a roupa de marinheiro, somado ao nome, dão-lhe o jeito faceiro de menina e a promessa de, no futuro, vencer exércitos e cortar a cabeça de Holofernes. Os diálogos entre os dois rostos é separado por um abismo que impede qualquer interação entre ambos: Manoel fala sobre a sua decrepitude, a vida “ladeira abaixo” e a insustentável idéia de que o velho pode almejar a juventude do espírito, pois se esta fosse possível, ainda assim estaria encarcerada num invólucro aleijado pela idade.

Contrapõe-se a isso a beleza e a juventude de Judite, em cuja fala educada identifica-se a tolerância com os velhos, a mesma que Manoel tem com seu próprio corpo, que manca e precisa de bengala. A imagem do rosto de Judite tem o frescor da juventude, realçado pelo colo nu e os cabelos presos na nuca. Sorridente e comunicativa, sua fala é clara, rápida e provocativa, com um tom de “perversidade”, como nota Manoel. A distância entre os dois, no entanto, é continuamente referida, seja na tolerância que ela manifesta, seja na provocação perversa, seja na lembrança bíblica¹⁷.

No momentos em que descem do carro, às margens do Minho, o diálogo entre os personagens dá-se pelo jogo dessincronizado do campo e contra-campo, apresentando, dois a dois, os rostos de Manoel e Afonso, de um lado, de Judite e Duarte, de outro. Esse jogo durante o diálogo parece ainda reforçar o fosso entre a memória e o presente, fratura que é representada pela imagem do rio, intercalando as falas. A dimensão dessa distância é dada quando Judite, que está a dois passos de Manoel, mira-lhe o rosto com o binóculo, como se o seu chiste inocente revelasse a distância insuperável entre a juventude e a velhice, a graça e a decrepitude, a agilidade e a bengala.

nas lembranças de Mastroianni, que representa justamente um diretor de cinema chamado Manoel (ver comentários de João Bénard da Costa, 2001: 30).

¹⁷ No carro estão ainda Duarte e Afonso, sobre os quais não escreverei. Normalmente, o rosto de Duarte pontua ou sintetiza as falas dos outros personagens, não apenas dando as informações históricas necessárias como trazendo ao filme a referência bíblica de Holofernes. Também não será explorado o primeiro-plano de Pedro Macau.

A brincadeira com o binóculo parece revelar a Manoel o que significa a tolerância de Judite, um ponto no qual ela observa, de longe, algo que não lhe diz respeito, mas que a diverte. Talvez por reconhecer-se objeto para o passatempo de Judite, Manoel adequa-se ao campo do binóculo e faz-lhe uma careta.

A velhice está estampada no rosto, manifesta nos movimentos arrastados e na sombra dos gestos que foram possíveis num passado fulgurante, como esticar o braço e apanhar uma fruta na árvore, por exemplo. Se a juventude se diverte com a velhice, o presente também mantém distância do passado, observa-o pelo binóculo, e diverte-se com um pretérito fulgurante que virou ruína. Há algo envenenado no tempo, pois ele não apenas deixa marcas, não apenas destrói as coisas, mas também as ilusões. Assim, as imagens das paredes do Hotel, das árvores do pátio, da perna doente e da face enrugada de Manoel contam uma história que, conquanto plena de lamento, diverte e faz passar o tempo. Assim, ao saírem do pátio do hotel, numa tomada em primeiro-plano, estão as faces de Judite e de Manoel. O diretor está a lamentar o que um dia foi e se perdeu, Judite se aproxima para consolá-lo. Desistência e consolo. A tolerância não oferece nada mais que o consolo para o que um dia foi fulgurante.

Afora os primeiros-planos ou planos aproximados do rosto de Manoel e de seus gestos prejudicados, há uma seqüência que vale a pena ser mencionada, pois ela sugere outro tom ao lamento acima descrito. Trata-se do casal que vive no “canto do mundo” – a tia de Afonso, Maria Afonso, e o marido. Isso ocorre, particularmente, na seqüência em que aparecem sentados na caverna, onde estocam mantimentos. As roupas escuras dos personagens e a sombra do local realçam as faces da mulher e do marido. A dureza dos traços femininos, curtidos pela solidão, a saudade dos parentes mortos ou ausentes, o desencanto pelo esquecimento que toda a gente lhes devota, parecem ter lhes marcado no rosto uma expressão eterna de rigidez, a mesma que não permite à tia entender por que o filho de seu irmão “*não fala a nossa língua*”, “*não fala a nossa fala*”. A face do marido, por seu turno, não parece fazer referência ao endurecimento das emoções e dos sentimentos. Se ele viveu as mesmas provações que a esposa e, por isso, merecesse as mesmas rugas, elas parecem ter se derretido com a sua adequação ao local. Os homens e os jovens foram embora. Estão agora mortos. Ficando, ele sobreviveu. Mais do que a dor no rosto da mulher, as feições do homem misturam receio, espanto e curiosidade ante os turistas. Nesse aspecto, seu semblante muito se parece com a do animal que tem a cabeça empalhada e exposta na sala de jantar.

Na face endurecida da mulher, quando surge o afeto pelo sobrinho nunca visto ou sequer imaginado, a ternura desmancha-lhe as rugas, abre-lhe um sorriso (ainda que não a vejamos rindo), fazendo a rigidez da face transformar-se num misto de dor e felicidade contidas. As imagens da face vincada de Maria Afonso remete-nos à dor e à tristeza, ao abandono e ao esquecimento, mas sem as ironias de Manoel. Quando ela fala do passado, percebemos que nunca houve fulgurância, sempre trabalho, luta e cotidiano. Esse passado pleno de vida e de afastamento do mundo não lhe permitiram narrar epopéias, apenas guardaram os traços do que um dia foi aquilo que o seu rosto é. Por isso, na seqüência em que há um plano aproximado do rosto de Maria e do marido, quase ao final do filme, dá-se o primeiro-plano do “canto do mundo”, isto é, a imagem em que um determinado sentimento se expressa e ganha forma. Esse afeto, difícil de nomear, está relacionado também ao tempo, mas não àquele que destila veneno. Quando dizem “*em acabando nós, esta terra também se acaba*”, o sentimento que fica é o de um “nós” que, se acabar, o significado das coisas também se acaba.

Considerações finais

Simmel dizia que entre os órgãos sensoriais, o olho é destinado a uma importante conquista sociológica: a conexão e interação entre os indivíduos decorre do fato de que eles se olham uns para os outros. Esta talvez seja a mais direta das interações. Do falado e do ouvido, sempre resta um sentido objetivo, mas a interação proporcionada pelo olhar é viva e dificilmente consegue cristalizar uma estrutura objetiva. Trata-se de um vínculo forte e delicado, pois a força que o sustenta, manifesta quando cruzamos nossos olhares com os dos outros, desmancha-se ao menor desvio. Quebrada a conexão, nenhum sentido objetivo subjaz. Por isso, na troca de olhares, há a mais completa reciprocidade na esfera das relações. Na troca de olhares, as pessoas vêm mais e se mostram mais.

Mas Simmel também pontuava que “O significado sociológico do olho depende em primeiríssimo lugar do significado expressivo do semblante, que se oferece como o primeiro objeto do olhar entre os homens” (Simmel, apud Waizbort, 2000: 569). Em vista disso, a face coloca-se como o lugar do conhecimento, “símbolo de tudo o que o indivíduo trouxe consigo como pressuposto de sua vida” (Simmel, 2000: 112-13). Nela estão guardadas características permanentes do indivíduo, configurando uma “história absolutamente única, absolutamente

individual, mas ao mesmo tempo uma história que cada um de nós tem para contar. (...) O rosto narra, e ao narrar nos ata” (Waizbort, 2000: 570). Ao colocarmos o rosto sob essa nova luz, tanto pode-se perceber o “quanto ele serve a finalidades práticas”, mas também quanto “acresce na comunicação um elemento que vai para além da praticidade: o rosto consegue que o homem seja compreendido já desde o seu olhar, e não somente pelo seu agir” (Simmel apud Waizbort, 2000: 570).

A distinção operada entre o olhar e o agir, reunidos sob a face como lugar de conhecimento, coloca Simmel diante de uma intrigante colocação, “O rosto, considerado como órgão expressivo, é por assim dizer de natureza absolutamente teórica, ele não age, como a mão, como o pé, como todo o corpo; ele não sustenta o comportamento prático ou interior do homem, ele apenas narra sobre isso” (Simmel apud Waizbort, 2000: 113).

Mas era justamente essa a idéia a reter na definição bergsoniana de afeto com a qual Deleuze trabalha, qual seja, uma tendência motora sobre um nervo sensível (cf. Deleuze, 1985: 114), uma unidade refletora e refletida, série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada.

A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto (Deleuze, 1985: 114-15).

O rosto é placa nervosa, porta órgãos que renunciaram ao movimento global, mas exprime uma série de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém soterrados. Uma coisa tem caráter de rosto quando é encarada, e por sua vez nos encara, nos olha. Segundo Deleuze, “...não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção” (Deleuze, 1985: 115).

Estamos diante de um órgão expressivo cuja natureza não se define pela função prática imediata da ação, diferente de outras partes do corpo aos quais estamos habituados a certo movimento. Ele também não ilustra, na pele, o que o resto do corpo realiza ou simplesmente o que lhe vai na alma. Ele pode expressá-la, mas o faz contando uma história, porque nele estão

guardados traços que se desdobraram e ali se inscreveram durante a vida, a passagem do tempo, de modo que, como sublinhou Waizbort, ao dizer só de si e da sua vida, nos ata.

Certamente não se quer esquecer o aviso de Epstein, mencionado acima, de que “o cinema, em seu registro e reprodução de seres, **sempre os transforma**, os recria numa segunda personalidade”. Logo o rosto na tela de cinema não mais apenas narra uma história, mas uma história transformada de uma pessoa des-individualizada. Ocorre que mesmo assim subsistiria ainda o ato de narrar, de contar sobre algo e, portanto, atar-nos naquilo que nos envolve, o tempo. Para Simmel, e ele o diz claramente, o rosto é diferente do resto do corpo por dois motivos determinantes, a presença dos olhos e a ausência de uma ação prática e funcional, como a mão, o pé, as pernas. No cinema, quando olhamos para o rosto de uma figura humana, o ato é sempre unilateral e não estabelecemos a mesma espécie de vínculo ao qual o autor se referia quando falava dos olhares cruzados. Por outro lado, como vimos com Balázs, Morin e Bazin, no cinema uma parte qualquer do corpo ou do cenário pode ganhar vida e, no registro deleuzeano, expressar um afeto, o que lhe dá o caráter de rosto.

Isso, contudo, não afasta o cinema de Simmel e a sua noção de rosto como órgão expressivo. Antes, o aproxima, mas não de maneira imediata. Em primeiro lugar, porque se na tela não estabelecemos o cruzamento com o olhar do personagem (no limite, o ator de cinema não olha para ninguém, mas é “tomado” pela câmera), uma conexão carregada de sentido mas também de tensão, por outro lado, podemos dar vazão à nossa pulsão escópica¹⁸, “do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado”, como diz Arlindo Machado. Mas esse impulso erótico voltado para o rosto, lugar onde houve a recusa do movimento global, seria uma novidade em termos de cinema, que nos oferece, no mais das vezes, ação sobre ação. Em segundo lugar, se no filme qualquer parte do corpo pode ter o caráter de rosto, isso não desmente Simmel, apenas vê nas imagens de mãos, pés, pernas, gestos e detalhes uma determinada qualidade da imagem, qual seja, a de ter se tornado expressiva, tal qual o rosto, pelo abandono do seu comportamento prático e funcional esperado.

¹⁸ Escopofilia, entendida como o “erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver”, Segundo Arlindo Machado, a escopofilia como “pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução do cinema de qualquer tempo”,(..) “qualquer filme” lida com essa “perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado” (v. Machado, 1997: 125).

Assim, a estranheza que causa um pé em primeiro-plano, como em *O deserto vermelho*, advém justamente de estar apartado da função que dele é esperada, como a de andar e marchar. A mão de Manoel, em *Viagem ao princípio do mundo*, mostrada em detalhe quando não consegue tocar nas folhas mais altas da árvore, ganha caráter expressivo por não poder mais realizar o movimento aguardado. Não há a transformação do pé e da mão em rosto, mas podem adquirir tal caráter se, num determinado momento do filme, os sulcos e manchas na mão de Manoel puderem contar uma história que também diz respeito a nós.

Se Balázs via na reprodução promovida pela câmera a retomada de uma certa capacidade de percepção da fisionomia e se Simmel identificou tamanha riqueza no rosto como “símbolo de tudo o que o indivíduo trouxe consigo como pressuposto de sua vida” (Simmel, 2000: 112-13), cabe ao trabalho do pensamento explorar as possíveis relações entre a sociologia e o cinema – não o que foi instrumentalizado pela indústria, mas o que foi desejado como novidade e arte.

Referências bibliográficas

- ARISTARCO, Guido. Miti e realtà nel cinema italiano. Milano: Il saggiatore, 1961.
- AUMONT, Jacques... et al (2005). *A estética do filme*. Campinas – SP: Papirus.
- AVELLA, Nello (2001). Corpo, espírito e vozes misteriosas das águas. In *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, janeiro / junho, no. 57 - 59.
- BALÁZS, Béla (2003). “*O homem visível*” p. 77-83; “*Nós estamos no filme*” p. 84-6; “*A face das coisas*” p. 87-91; “*A face do homem*” p. 92-6 e “*Subjetividade do objeto*” p. 97-9. In XAVIER. Ismail, org. *A Experiência do Cinema*. Trad. João Luis Vieira. Rio de Janeiro, Graal.
- BAZIN, André (1991). *O Cinema. Ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (1980). “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” In *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo, Abril Cultural, pp. 3 - 28.
- BIARESE, Cesare & TASSONE, Aldo (1985). *I film di Michelangelo Antonioni*. Roma: Gremese Editore.
- CHAPMAN, Seymour & DUNCAN, Paulo (2004). *Michelangelo Antonioni. Filmografia completa*. Trad. port. João Bernardo Boléo. Colônia: Taschen.

CHAUI, Marilena (2002). Glossário de termos gregos. In *Introdução à história da filosofia*. Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 493-512.

DA COSTA, João Bénard (2001). Pedra de toque. O dito Eterno Feminino na obra de Manoel de Oliveira. In *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, janeiro / junho, no. 12 – 13.

DELEUZE, Gilles (1990). *A Imagem-Tempo. Cinema II*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense.

_____ (1985). A imagem-afecção: rosto e primeiro plano e A imagem-afecção: qualidades, potências, espaços quaisquer. In *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo, Brasiliense, pp. 114-131 e 132-156).

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, pp. 173 – 216.

LEPROHON, Pierre (1965). *Michelangelo Antonioni*. Collection Cinema D'aujourd'hui – 2 Paris: ed. Seghers, (impresso em Viena).

MACHADO, Arlindo (1997). O filme de voyeurismo. In *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas - SP: Papirus, pp. 124-37.

Matos, Maria de Fátima (2001). O Douro de Manoel de Oliveira. In *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, janeiro / junho, no. 60 – 62.

MOURE, José (2001). *Michelangelo Antonioni. Cinéaste de L'evidement*. Paris: L'Harmattan.

PROKOP, Dieter (1986). O trabalho com estereótipos: Os filmes de D. W. Griffith. In *PROKOP* Coleção Grandes Cientistas Sociais. Organizado por Ciro Marcondes Filho, pp. 60 - 70. São Paulo, Ática.

SIMMEL, Georg. Culture of interaction. Sociology of the senses. In *Simmel on Culture*. Selected writings. Edited by David Frisby and Mike Featherstone. New York: Sage Publications, pp. 109 – 120.

SORLIN, Pierre. *Esthétiques de L'audiovisuel*. Paris: Nathan Université, 1992.

TINAZZI, Giorgio (1996). The gaze and the story. In ANTONIONI, Michelangelo. *The architecture of vision. Writings and interviews on cinema*. Edição americana de Marga Cottino-Jones. New York: Marsilio Publishers, pp. xiii – xxvii.

WAIZBORT, Leopoldo (2000). *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP – Ed. 34.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. Citações retiradas das páginas 19 e 20, principalmente.

Filmes citados

O TRIUNFO DA VONTADE. Direção de Leni Riefenstahl. Montagem de Som de Leni Riefenstahl e Bruno Hartwich. Cenografia de Albert Speer. Alemanha, 1935, 140 min., son., P&B. Título original *Triumph des Willens*.

O DESERTO VERMELHO. Direção de Michelangelo Antonioni / Tonino Guerra. Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi e outros. Itália / França, 1964, son., color. Título original *Deserto rosso*.

VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO. Direção e Roteiro de Manoel de Oliveira. Marcello Mastroianni, Jean Yves Gautier, Leonor Silveira, Diogo Dória, Isabel de Castro, Isabel Ruth e outros. Portugal / França, 1997, 93 min., son., color. Título original *Voyage au debut du monde*.

