

## **Algumas Histórias do Fotograma: 1) a Película Vista da Célula Cinematográfica<sup>1</sup>**

Marcelo CARVALHO<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ

### **RESUMO**

O cinema é inseparável de seu *devoir-fotograma*. Mas, como suscitar as histórias do fotograma? Este artigo reivindica a existência das histórias do fotograma que sinalizariam para um *devoir-fotograma* que correria no interior do cinema, como um fundo de imagem presente e, ao mesmo tempo, ausente. Na maior parte do tempo eclipsado, o fotograma, por vezes, pula para o primeiro plano, toma a tela, tornando-se ele próprio o cinema. Mas, como isso acontece? Interessa-nos considerar neste artigo alguns aspectos do fotograma como unidade geradora do cinema, isto é, considerá-lo como fotograma-genético. Partiremos da condição de existência do cinema para Gilles Deleuze para, então, perguntarmo-nos sobre tal função do fotograma nos primórdios do cinema, em Dziga Vertov e em Yasuhiro Ozu.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotograma; cinema; cinema dos primórdios; Vertov; Ozu.

### **Introdução: algo sobre o fotograma**

O fotograma, esse “quadrinho” de celulóide que compõe a menor unidade material de um filme, é o que há de mais fundo na imagem do cinema. É abissal. Guarda o segredo do cinema como a terra guarda uma gema. Trata-se, aqui, do duplo segredo, de um dos únicos segredos que há no cinema e que nada tem a ver com a solução de crimes ou a decifração de mistérios: o fluxo imanente do movimento e do tempo. Por outro lado, paradoxalmente, nada mais ligado à superfície do que um fotograma, mundos inteiros cabem sobre sua plataforma planificada, sobre sua pele, película da película que, posta em funcionamento no projetor na série completa dos fotogramas, entrega aos nossos olhos o segredo do cinema revelado a cada sessão. O cinema é inseparável de seu *devoir-fotograma*.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ). E-mail: <marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br>

Mas, como suscitar as histórias do fotograma? Haveria, enfim, histórias ligadas ao fotograma, histórias que mereceriam ser contadas? O que significa trazer o fotograma à tona? Em primeiro lugar, este artigo reivindica a existência das histórias do fotograma que sinalizariam para um devir-fotograma que correria no interior do cinema, como um fundo de imagem presente (o cinema só é tecnicamente possível pela existência dos fotogramas) e, ao mesmo tempo, ausente (não o vemos em um filme): paisagem invisível do cinema, tal é sua natureza primeira. Não vemos o fotograma, mas ele está lá, por trás do movimento, célula do cinema, seu gen.

Mas o fotograma seria realmente sempre invisível, irremediavelmente mantido na virtualidade do movimento cinematográfico? A dúvida talvez proceda, pois nos parece que o fotograma nem sempre estaria eclipsado. Por vezes ele pula para o primeiro plano, tomando a tela, tornando-se ele próprio o cinema. Mas, como isso acontece? Pela própria natureza do fotograma de ser o suporte do cinema, guardando em si certas disposições que condicionariam funções bem diversas. Interessa-nos, neste texto, considerar alguns aspectos do fotograma como unidade geratriz do cinema: o devir de um fotograma-genético. Indicaremos alguns autores e passagens em filmes onde seria possível indicar alguns desses elementos genéticos do fotograma, esboçando, assim, sua primeira face.<sup>3</sup>

Um último alerta antes de prosseguirmos. Nosso terreno é o do cinema, a imagem que é movimento; assim, nosso interesse pelo fotograma se circunscreve ao cinema, à sua aparição no cinema e, concomitantemente, à aparição do cinema a partir do fotograma. O que significa observar, complementarmente, que o fotograma do cinema não é fotografia. Existiriam, por seu turno, as histórias da interface do cinema com a fotografia, que não se confundem com as relações entre o cinema e o fotograma, mesmo quando o que parece estar em jogo no filme, em certos casos, é a fotografia e não o fotograma. Assim, apesar do que se poderia pensar a princípio, o *retorno ao fotograma* se daria no interior do próprio projeto cinematográfico, onde a duração não se ausenta. Seguiremos neste caminho, o do devir-fotograma do cinema, do fotograma

---

<sup>3</sup> Haveria, pelo menos, duas outras possibilidades quanto à função do fotograma: com relação ao aspecto composicional e ao aspecto noético. Considerando o escopo deste texto, vamos nos ater apenas ao sentido genético do fotograma, sendo os demais aspectos objeto de outro artigo.

cinematográfico como a peça imóvel insuflada pelo tempo, como um sopro de vida na terra inerte.

### **O Fotograma-Genético**

O cinema, comportando movimento e tempo, é inseparável de sua *imagem-mater*, o fotograma, que, tomado isoladamente e tendo em vista apenas o conteúdo imagético que o suporte carrega, é uma imagem fixa, sem movimento ou duração. A contradição flagrante é a de que uma imagem sem movimento resultaria, por um processo ótico-mecânico, em imagens com movimento. Tal contradição precisa ser ultrapassada, pois o cinema não é o resultado do fotograma isolado, mas da série dos fotogramas que corre no projetor a certa razão. A diferença entre o fotograma isolado e fixo e a série dos fotogramas que gera movimento e duração se faz nas costas do intelecto que conhece tal contradição. Pois essa é uma das boas-novas para o cinema proferidas pelo filósofo Gilles Deleuze (1985), que nega que o cinema dê uma ilusão de movimento – algo por demais evidente, mas que, surpreendentemente, continua sendo pouco percebido, mais de cem anos depois da invenção do cinematógrafo por Louis Lumière (em 1885) e do Kinetoscópio por Thomas Edison e William Dickson (em 1891).

Deleuze descobre a (cria uma) proximidade entre a pesquisa do filósofo Henri Bergson e o surgimento do cinema que, aliás, são contemporâneos, o primeiro pondo o tempo e o movimento no cerne do próprio pensamento, como tema e *modus operandi* do pensamento, o pensar como devir; e o cinema, constituindo-se como irrupção do movimento, do automovimento, aparição sensível do movimento e do tempo. Daí a importância das três teses sobre o movimento que Bergson enuncia em *A Evolução Criadora* (BERGSON: 2005), das quais a terceira tem importância capital para o cinema, qual seja: a de que os “cortes móveis da duração” exprimem a natureza irreduzível do próprio movimento. Bergson, assim, afirma a impossibilidade de cortes imóveis expressarem a natureza do movimento pela recomposição de sua trajetória a partir de instantes no tempo e posições no espaço (primeira tese). A questão é a da correlação necessária entre a secção do movimento e sua descaracterização como tal: não é possível dividir o movimento sem que tal operação não venha alterar a integridade

de sua impressão na duração. O movimento é um corte móvel da duração, ele exprime sempre uma mudança qualitativa no Todo aberto, fio por onde escoo o tempo no filme<sup>4</sup>.

O cinema teria muito a ver com tudo isso. A despeito do argumento sobre a *ilusão de movimento* (argumento por vezes filiado a outro verdadeiro axioma, o da *impressão de realidade*), o que vemos como resultado da projeção do filme sobre uma tela é o *movimento, nada aquém do movimento*, cortes móveis da duração descobertos por Bergson em *Matéria e Memória*. É que os meios técnicos empregados para tal pareceriam corroborar o contrário, pois, para que o movimento do cinema se faça, é preciso que a luz atravesse quadros translúcidos e independentes (vistas fixas e equidistantes de uma determinada cena, os fotogramas: cortes instantâneos, uniformes, abstratos e imóveis) organizados em sequência (a película de celulóide), sendo projetados em uma tela segundo determinada razão de velocidade. Em outras palavras, a “ilusão de movimento” seria fruto de um ardil técnico contra a *physis*, de uma “esperteza” similar a dos construtores gregos que edificaram o *patheron* de maneira assimétrica e desarmônica (plataformas das colunas curvadas para cima, leve

---

<sup>4</sup> Das três teses sobre o movimento de Bergson, a primeira constata que não se reconstitui o movimento por posições no espaço / instantes no tempo (cortes imóveis), pois há diferença de natureza entre o movimento (presente, indivisível, heterogêneo e irredutível) e o espaço percorrido pelo movimento (passado, divisível e homogêneo). O movimento se faz em uma duração concreta. Bergson usa negativamente o cinema (com a expressão “ilusão cinematográfica”) para referir-se ao “movimento” impessoal e uniforme resultante dessa tentativa vã de se reconstruir o movimento (pela sucessão dos fotogramas a uma razão constante) por posições no espaço e instantes no tempo. Portanto, uma reconstrução ilusória do movimento, tal como faria a percepção natural ou como pensavam os gregos (os paradoxos de movimento de Zenão de Eléia).

Na segunda tese, Bergson distingue duas formas – ambas equivocadas – de reconstrução do movimento: por posições (a antiga) ou instantes (a moderna). Se, para o pensamento clássico, o movimento remeteria a uma Forma ou Idéia inteligível, eterna e imóvel (como na formulação metafísica platônica, onde as boas cópias do mundo sensível se poriam em movimento e transformação por um mimetismo ontológico que replica em graus diferentes de sucesso as Idéias fontes); a ciência moderna tentaria reconstituir o movimento com instantes quaisquer, recompondo-o a partir de cortes imóveis no espaço / tempo abstrato (o cinema, então, pareceria apenas mais um elo da cadeia tecnocientífica). No entanto, numa e noutra concepção perde-se o movimento, pois o Todo foi dado *a priori*, cassando sua principal característica, a de ser relacional e aberto, a de durar.

As duas teses anteriores preparam a formulação dos cortes-móveis na terceira tese: se o instante é um corte imóvel do movimento, o movimento é um corte móvel da duração (do Todo). O movimento (corte móvel) exprime uma mudança qualitativa no Todo, que não tem partes e jamais é dado *a priori* (o Todo é o Aberto, o que muda sem cessar; é a Relação, exterior a seus termos). Os conjuntos, por sua vez, estão no espaço, são artificialmente fechados e compostos de partes. O Todo é o que garante que cada conjunto jamais se feche em si, embora a organização da matéria permita que o Todo possa ser alongado ao infinito. Se, por um lado, os cortes imóveis e o tempo abstrato remeteriam aos conjuntos, os cortes móveis (movimento) se fariam por uma duração concreta, pela abertura de um Todo. Os conjuntos (sistemas artificialmente fechados) se definem pelos seus objetos (partes); movimentos de translação modificam as posições dos objetos, movimentos que só são possíveis porque o Todo atravessa os conjuntos e as partes: são as duas faces do movimento, relação entre os objetos (movimento relativo) e expressão do Todo (movimento absoluto). O movimento permite ao Todo se dividir nos objetos, e aos objetos, reunirem-se ao Todo; o movimento reporta o Todo aos objetos forçando a abertura do conjunto, e os objetos, ao Todo aberto que ele, o movimento, exprime. Entre o Todo (o Aberto, a Duração) e os objetos (partes de um conjunto, cortes imóveis) há sempre mudança: o movimento reporta os objetos ao Todo que muda, corte móvel / movimento do Todo que exprime sua mudança em relação aos objetos.

Todas essas questões são retomadas por Deleuze no primeiro capítulo de “A Imagem-movimento” em uma análise que relaciona “A Evolução Criadora” e “Matéria e Memória” (ambos livros de Bergson) ao cinema.

convexidade das colunas para compensar a ilusão de concavidade quando vistas à distância etc.) para que não parecesse, por um conjunto de ilusões de ótica, assimétrico e desarmônico, mas simétrico e harmônico – a má “aparência” que Platão tanto temia. O movimento do cinema seria, enfim, um engodo para Bergson, que não reconheceu nele um aliado. Pelo contrário, Bergson condenou o cinema por entender que ele perfazia a mesma coisa que a percepção natural, ou seja, falsear o movimento, oferecer cortes imóveis onde o movimento é acrescido, oferecer uma ilusão de movimento. Bergson viu no fotograma fixo o próprio cinema em vez de considerá-lo como a condição de existência do movimento no cinema.

É tentador considerar injustos os fins cujos meios são suspeitos. No entanto, é preciso também desconfiar das ligações por demais evidentes, principalmente as de causa e efeito. Mas não compliquemos em demasia, já que seria possível, não sem alguma ironia, invocar uma evidência sensorial como contraprova à tese da ilusão de movimento do cinema, pois o fotograma, elemento genético cinematográfico, é justamente aquilo que não se vê em um filme, mesmo que sejam fotogramas o que vemos quando temos em mãos uma película. Vemos uma imagem-média que se produz *entre* os fotogramas, embora de maneira alguma à revelia desses; vemos a imagem, o movimento, a imagem-movimento – na expressão consagrada por Deleuze –, cortes móveis da duração... o primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, de Bergson.<sup>5</sup> Não há ilusão de movimento no cinema, há movimento, pois a “ilusão” é corrigida na projeção.

### **O Fotograma-Genético e o cinema dos primórdios**

Nada disso deveria causar espanto. Não era esse, justamente, o programa que animava os inventores do cinema no final do século XIX, Louis Lumière, Thomas Edison? A corrida que se verificou naquela época foi a da invenção da máquina/técnica que desse *o movimento e não a ilusão de movimento*. Se a comparação é pertinente, várias outras disputas no campo tecnológico – notadamente o das proezas mecânicas – estavam em curso, como a da invenção do avião: no entanto, parece que ninguém seria capaz de defender que Alberto Santos Dumont ou Orville e Wilbur Wright tenham

---

<sup>5</sup> Mas Bergson, para Deleuze, teria ajuizado *todo* o cinema pela sua avaliação sobre o primeiro cinema (o cinema das origens) – não muito diferente da forma como a historiografia tradicional do cinema encarava esse período, quando denunciava as condições “anômalas” do início do cinema ao “imitar” a percepção natural: câmera fixa e frontal à cena tal como um espectador sentado em sua poltrona; plano espacial e imóvel e tempo uniforme e abstrato; e câmera e projetor sendo um só aparelho, não propiciando a montagem.

inventado a ilusão do voo. O ser humano inventou a máquina de voar, o avião, e a máquina de movimento, o cinema; o primeiro, a partir de um princípio que parecia ir contra a lei da gravidade newtoneana; o segundo, recompondo o movimento a partir de vistas instantâneas e não animadas.

Conhece-se o passo a passo tecnológico que desembocou no cinema e que poderia ser descrito também como a pré-história do fotograma cinematográfico: a fotografia instantânea, isto é, não posada, da metade do século XIX; a equidistância dos instantâneos fotográficos elaborada por Edward Muybridge (1872/1878); o desenvolvimento de um suporte fílmico transparente, sensível e flexível (o celulóide, base física do fotograma) para o registro sucessivo de movimentos de seres vivos captados sob um único ponto de vista pelo fisiologista Étienne-Jules Marey (1878/1888); a película perfurada por Émile Reynaud (1890);<sup>6</sup> a criação do filme de 35 milímetros perfurado, com quatro pares de perfuração por fotograma, que permitiu a realização das primeiras vistas animadas e a criação do kinetoscópio por Edison/Dickson (1891); e o aperfeiçoamento do processo de filmagem e de projeção (em um único aparelho leve, de fácil manuseio e portátil), a invenção das garras de Lumière e a apresentação pública oficial em 28.DEZ.1895 do cinematógrafo<sup>7</sup> por Louis Lumière (1895), que deram as imagens produzidas a qualidade jamais vista antes e ao fotograma, seu aspecto quase definitivo (faltava apenas a banda sonora). Enfim, o cinema enquanto sistema ótico-mecânico nasce da transformação da fotografia instantânea e equidistante em fotograma cinematográfico, mais precisamente, na série de fotogramas instantâneos e equidistantes que fixam instantes quaisquer, processo pelo qual o movimento é produzido. O cinema nasceu pela composição celular, fotograma a fotograma; e renasce novamente de seus gens, dos fotogramas postos em movimento, a cada filmagem, montagem e projeção. É a série de fotogramas-genéticos do cinema.

---

<sup>6</sup> A película perfurada permite a Reynaud criar, pouco mais tarde, o teatro ótico, onde apresentava filmes de animação coloridos (já em 1892) de metragem bem mais extensa (de 10 a 15 min.) do que aqueles apresentados em outro invento seu, o praxinoscópio (1877). O exemplo mais notório dos filmes de animação de Reynaud é *Autour d'une Cabine* (1895). O teatro ótico compunha-se a partir de um espaço teatral, espaço que o cinema iria se aproveitar mais tarde.

<sup>7</sup> Essa não foi a primeira apresentação/projeção pública e paga do cinematógrafo. Toda a trajetória, que demonstra um apurado sentido de marketing, pode ser resumida em: 19.MAR.1895, é realizado o primeiro filme de Louis Lumière, *La Sortie des Usines Lumière* (na Rue Saint-Victor, Lyon); 22.MAR.1895, Lumière realiza uma projeção pública de seus filmes em Paris pela primeira vez; 10.JUN.1895, nova projeção pública, dessa vez em Lyon, cidade da família Lumière; entre MAR/NOV.1895 ocorrem sessões científicas na França; e, enfim, em 28.DEZ.1895, ocorre a primeira projeção pública comercial no Grand Café, em Paris.

De maneira geral, críticos, teóricos e historiadores<sup>8</sup> consideravam o período inicial do cinema como passagem ingênua entre a invenção do cinematógrafo e a plena constituição da arte cinematográfica. Tal posição começou a mudar nos anos 1970 com a intervenção do crítico francês Jean-Louis Comolli, que advogava que a visão tradicional sobre o cinema dos primórdios estaria viciada por uma espécie de *cegueira* sobre sua própria historicidade. Na esteira de Comolli, começaram a surgir novos estudos com Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser, Noël Burch etc (desenvolvidos principalmente a partir do Simpósio de Brighton, Inglaterra, em 1978), estudos que invocavam a necessidade de considerar o cinema dos primórdios como intrinsecamente conectado à sua época e constituindo-se como um *corpus* autônomo do cinema que se tornou hegemônico.

O curioso é que o período dos primórdios do cinema, desqualificado pelos historiadores tradicionais, é reavaliado, justamente, a partir de uma paciente recuperação dos fotogramas de vários de seus filmes. Thomas Edison, na época dono de sua própria companhia cinematográfica, para defender-se da prática corrente de apropriação indevida de seus filmes para o comércio e a exibição ilegais – prática da qual ele mesmo havia participado – começou a copiar em papel fotográfico cada fotograma de seus filmes, enviando-os à Biblioteca do Congresso, em Washington. Essas cópias em papel fotográfico foram feitas porque não havia nos EUA, entre os séculos XIX e XX, nenhuma legislação de direitos autorais que protegesse as companhias produtoras de cinema. Logo, outras empresas seguiram seu exemplo e em 1912 registravam-se na Biblioteca do Congresso nada menos do que cinco mil rolos em papel fotográfico dos fotogramas de filmes dos primórdios do cinema, acervo que ficou conhecido como *paper print collection*. A prática continuou até que uma legislação específica fosse criada, fazendo com que a *paper print collection* se tornasse obsoleta, caindo no esquecimento, deixando o DNA do cinema dos primórdios conservado em um suporte pré-cinematográfico, a fotografia.

A cadeia cromossômica do cinema dos primórdios só começaria a despertar de seu longo sono na década de 1950, quando a maioria dos negativos e das cópias dos primeiros filmes já havia sido completamente destruída, ou estava em situação precária.

---

<sup>8</sup> Referimo-nos a historiadores do cinema como Georges Sadoul e Jean Mitry, mas esta visão sobre o cinema dos primórdios perpassava a maior parte da crítica do cinema até anos 1980 e mesmo nos 1990.

Os rolos de papel fotográfico começaram a ser transcritos para o formato de 16 milímetros, num movimento de renascimento dos fotogramas a partir das fotografias. Na década de 1970, quando do simpósio de Brighton onde se pretendia discutir sistemática e coletivamente sobre os primórdios do cinema, uma boa parte dos filmes do período, recompostos a partir da *paper print collection*, já estava à disposição dos novos pesquisadores. Pelo DNA recuperado *in vitro* a partir da *paper print collection* o cinema dos primórdios pode, enfim, retornar à vida.<sup>9</sup>

### **O Fotograma-Genético em Dziga Vertov**

Mas talvez tenhamos que reconsiderar a premissa de que não perceberíamos os fotogramas durante a exibição de um filme. Em algumas passagens da história do cinema os fotogramas reapareceriam, subiriam à tona, justamente, quando o cinema é tomado por um devir-fotograma, tão cinematográfico quanto o movimento que vemos como o produto da série de fotogramas que correm à frente da lente do projetor. Tais momentos constituem as histórias do fotograma.

Consideremos *O homem da câmera* (1929). O filme de Dziga Vertov nos mostra a composição elementar de toda imagem, o grão do movimento: o fotograma considerado em sua série, como passagem e fagulha de movimento (mas de maneira alguma considerado como elemento isolado e imóvel, sucedâneo da fotografia). Vertov nos leva ao componente genético da imagem, ao momento em que o movimento cessa e retorna à mobilidade: imagem que ganha potência e diferenciação, que se inverte, acelera, põe-se em marcha lenta etc.

O fotograma é inseparável da série que o faz vibrar, em relação ao movimento que dele deriva. E, se o cinema ultrapassa a percepção humana rumo a uma outra percepção, é no sentido que ele chega até o elemento genético de toda percepção possível, isto é, ao ponto que muda e faz mudar a percepção, à diferencial da própria percepção. Vertov realiza, portanto, os três aspectos inseparáveis de uma única ultrapassagem: da câmera à montagem, do movimento ao intervalo, da imagem ao fotograma (DELEUZE, 1985: 109 e 110).

---

<sup>9</sup> Para essas e outras questões sobre o cinema dos primórdios, ver “O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação”, de Flávia Cesarino. Especificamente sobre a *paper print collections*, ver o capítulo 3, “Alguns comentários sobre a historiografia”. Neste capítulo (pág. 83), a autora também faz referência à redescoberta da *paper print collections* na Biblioteca do Congresso, em Washington, como um fator que contribuiu para a reavaliação histórica do cinema dos primórdios.



Vertov reconduz a percepção à matéria (percepção da matéria, objetiva e acentrada) através do olho da câmera e o olho da câmera é o intervalo: percepção da matéria como conexão entre as partes. O intervalo em Vertov é a passagem entre um e outro movimento, entre uma parte e outra parte da matéria, entre os planos, onde todos os procedimentos fílmicos de filmagem e montagem que convulsionam a matéria (as acelerações, as fusões etc.) encontram seu estatuto geral.

Os intervalos (passagens de um movimento para outro) e de modo algum os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que levam a ação até ao desenlace cinético. A organização do movimento é a organização destes elementos, isto é, os intervalos, na frase. Em cada frase distingue-se o crescendo, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifestam em tal ou tal grau). Uma obra é feita de frases tal como uma frase é feita de intervalos do movimento (VERTOV, 1981: 38).<sup>10</sup>

É Vertov quem leva o movimento enquanto imagem, na leitura de Deleuze, a não mais encontrar a percepção molar, sólida, ou mesmo a percepção humana, tantas vezes criticada por Vertov por violentar as possibilidades (de montagem e de filmagem) do cinema; mas também indo além de uma percepção molecular, líquida (da qual a escola francesa impressionista do entre-guerras foi pródiga). Vertov faz o movimento encontrar uma percepção propriamente gasosa, no sentido de que é nesse estado que a interação universal da matéria acentrada torna-se mais evidente.<sup>11</sup>

São notáveis em *O homem da câmera* os momentos onde o movimento cessa e a toda imagem entra em um devir-fotograma que reconduz o plano seguinte de volta ao movimento. Vertov passa, no filme, do não-movimento (planos fixos da cidade vazia, das máquinas em repouso nas indústrias e nas garagens, das pessoas que dormem, do telefone que não toca) para o movimento (quando a mulher acorda com o movimento aberrante do trem). *O homem da câmera* é um filme sobre um filme (e sobre o cinema) e Vertov precisa mostrar a imobilidade e o nascimento do movimento na própria sala de exibição, antes da entrada dos espectadores que sentam em cadeiras abertas em um movimento aberrante por animação. Antes do início da projeção, a expectativa dos músicos da orquestra, que esperam a ordem do maestro, também se dá por uma

---

<sup>10</sup> VERTOV, Dziga. *Nós* (Variante do manifesto). In GRANJA, Vasco. Dziga Vertov. Pág. 38. Publicado originalmente na revista *Kinofot*, nº 1, 1922. É o primeiro programa do grupo Kinocs (liderado e fundado em 1919 por Dziga Vertov) publicado na imprensa.

<sup>11</sup> O cinema experimental americano (Brakhage, Snow, Belson etc.) também chega ao estado gasoso da matéria, mas bem depois de Vertov e inspirado no cineasta russo.

imobilidade. Ao final do dia, o lazer dos trabalhadores se faz com o cessar do movimento das máquinas; mas, em meio a planos sobre exercícios físicos e práticas esportivas, o movimento das pessoas também pára: na corrida com obstáculos, Vertov congela os corredores no ponto mais alto do salto por um breve momento, para depois liberá-los. E não apenas com os homens: também os animais são reduzidos ao não-movimento – o cavalo imobilizado na sequência da corrida.

No entanto, um dos grandes momentos do cinema e o momento mais notório de Vertov e de *O homem da câmera* talvez seja sua incursão direta ao fotograma. Nesse filme, Vertov parece trabalhar com uma nova concepção de intervalo, para além do sentido de conexão de pontos distantes da matéria pela filmagem e pela montagem (esta, o verdadeiro “olho da câmera”).<sup>12</sup> A concepção de intervalo em *O homem da câmera* encontra sua concepção extrema, desta vez, imiscuindo-se na interioridade da matéria, em sua intimidade fundamental. É que Vertov precisaria ir além de apenas imobilizar o móvel, expor o intervalo e fazer o móvel recobrar o movimento. Seria preciso ir da câmera que filma à operação da montagem que seleciona e organiza o material filmado, identificar no próprio cinema como os movimentos são compostos, isto é, pelas séries combinadas dos fotogramas.

É todo o jogo da sequência em *O homem da câmera* onde os fotogramas aparecem em toda sua potência genética. A sequência tem início em um jogo de dois pontos de vista que, de resto, é a própria tônica do filme: em um carro, uma câmera filma outro carro onde um homem filma com outra câmera uma charrete com algumas pessoas e o cocheiro a bordo. A montagem da cena intercala planos oriundos das duas câmeras, ora mostrando apenas as pessoas na charrete, ora enquadrando igualmente o homem com a câmera, até que nos é apresentado um plano da cabeça do cavalo que puxa a charrete e o plano é congelado. Sucessivos planos de pessoas e da cidade imobilizadas são mostrados. Até que um plano exhibe um trecho da série de fotogramas, três fotogramas com meninas. Após mais alguns planos congelados, novamente vê-se uma série de três fotogramas e um novo plano com rolos de filme parcialmente desenrolados, exibindo seus fotogramas. O último fotograma mostrado é o de uma

---

<sup>12</sup> A conclusão de que nesse filme Vertov teria uma nova concepção de intervalo é de Anette Michelson, citada por Deleuze: “Anette Michelson (‘L’homme à caméra, de la magie à l’épistémologie’, in *Cinéma, Théorie, Lectures*, Klinksieck) analisou todos estes temas: o aprofundamento da teoria do intervalo e da inversão, o tema da cidade adormecida, o papel do fotógrafo em Vertov (e a aproximação com René Clair)” (DELEUZE, 1985: 109).

menina com lenço branco, que é pego com sua série pela montadora do filme, cortado e colocado contra a luz. Só então a menina com lenço branco recupera o movimento, assim como as crianças e todas as outras imagens imobilizadas que vimos nos fotogramas. A sequência retorna para a situação original, da câmera que filma o homem que filma a cidade. O olho da câmera, o intervalo, então, revela-se como a própria matéria, pela montagem – pensamento no cinema da imagem-movimento.<sup>13</sup>

O fotograma-genético é a imagem geratriz da imagem-cinema, o fotograma como “gen” do movimento, ponto onde o movimento é reciclado e ressurgido, incursão nos interstícios da matéria, olho da câmera no grão da matéria.

### **A Natureza Morta em Ozu e o Fotograma-Genético**

O fotograma em Vertov aparece na tela em sua própria materialidade. Mas essa seria a única forma do fotograma como gen da imagem do cinema aparecer em um filme? Não haveria em determinado procedimento do cineasta japonês Yasujiro Ozu, naquilo que Noël Burch chamou de *pillow-shot*, no que Donald Richie nomeou de natureza morta (expressão retomada por Deleuze com modificações), um devir-fotograma da imagem enquanto duração? Evidentemente, em Ozu o fotograma genético não é mais incursão no grão da matéria, como em Vertov, mas potência imutável do tempo.

Ozu é identificado por Deleuze como o primeiro cineasta a criar imagens óticas e sonoras puras no cinema. A importância destas imagens para a tese deleuzeana é fundamental. Elas indicam a passagem mais importante entre os dois grandes blocos nos quais o cinema está cindido, a imagem-movimento e a imagem-tempo. Tais imagens óticas e sonoras neutralizam a ação, característica seminal do cinema da imagem-movimento, abrindo a imagem do cinema para que se conecte com outras potências mantidas latentes até então, potências ligadas à aparição direta do tempo na imagem posta em cena pelos movimentos não-contínuos (*falsos-raccords*); pela aparição do passado e do presente de forma não-linear; pela crítica nietszcheana à Verdade; pelo

---

<sup>13</sup> É que a montagem se encontra “antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de matéria, às vezes muito distantes ou longínquas, que vão entrar em interação (a vida como ela é). Ela se encontra nas filmagens, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera (o câmera que segue, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro (a vida do filme), e nos espectadores, que confrontam a vida no filme e a vida como ela é. São esses os três níveis explicitamente mostrados como coexistentes em O homem da Câmera, mas que já inspiravam toda a obra precedente” (DELEUZE, 1985: 56 e 57).

pensamento considerado como impotência de pensar; pelo privilégio do disjuntivo e do interstício como relação entre as imagens etc. Em Deleuze, todo o conjunto concernente à nova imagem, a imagem-tempo, só apareceria após a quebra do sistema sensório-motor, isto é, pela desconexão da ação como fim necessário das percepções e das afecções. As imagens óticas e sonoras puras são o primeiro aspecto a surgir após o desmantelamento da ação.

O primeiro movimento coletivo a dar passagem para as imagens óticas e sonoras puras é o Neo-Realismo Italiano. No entanto, Ozu já teria trabalhado com tais imagens antes da Segunda Guerra Mundial e de forma completamente diferente da que fez o Neo-Realismo. Os italianos desconectaram as percepções e as afecções das ações, como na célebre sequência da pesca do atum em *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), onde Karen (personagem interpretada por Ingrid Bergman), sentada num pequeno barco, está horrorizada com a matança dos peixes, impossibilitada de agir ou mesmo de fugir.

Por seu turno, em Ozu as imagens óticas e sonoras puras conectam-se diretamente ao tempo. Como Ozu chega a tal relação com o tempo e quais as condições que o permitiram chegar a tal resultado? Apesar de influenciado pelo cinema americano em seu início de carreira, o cineasta japonês logo começou a compor seu estilo único. Seu tema foi sendo restringido de filme a filme até localizar-se exclusivamente sobre a família japonesa, sobre as séries que se cruzam no ambiente familiar – tempo de convívio com os pais, tempo de se casar, tempo de se despedir dos entes queridos etc. Algumas poucas situações são trabalhadas, a relação entre pais e filhos, a mudança de paradigmas (a rebeldia de Setsuko contra o casamento acertado pelos mais velhos em *Ochazuke No Aji / O sabor do chá verde sobre o arroz*, de 1952) ou, até mais comum, a conformação com o desenrolar da vida familiar com seus ciclos estabelecidos (o filho criado em um internato precisa se conformar em não poder conviver com seu pai depois de adulto em *Chichi Arika / Era uma vez um pai*, de 1942; ou ainda, a decepção de Nariko ao acreditar na farsa do casamento próximo de seu pai, rendendo-se ela própria à idéia de se casar em *Banshun / Pai e Filha*, de 1949). O que Ozu descobria a cada filme era o encanto de uma cotidianidade só possível se a ação não estivesse mais no centro da questão, o que o fez tomar um caminho bem diferente de seus conterrâneos, como Mikio Naruse, Akira Kurosawa, ou mesmo Kenji Mizoguchi. A investigação de Ozu o

direcionou aos tempos mortos (bem antes de Michalangelo Antonioni), períodos onde nada de importante é apresentado, valendo por si mesmos. Os filmes de Ozu, como ressalta Deleuze, apresentam personagens em dispersão (são constantes os passeios e viagens), geralmente sem objetivos fortes, em meio a histórias lacunares onde as tramas paralelas trocam entre si seus momentos de preponderância. A ambiência é a da banalidade cotidiana e os objetivos, geralmente pequenos, frágeis e desimportantes, deixam espaço para a contemplação e as constatações sobre a vida. Toda uma ambiência propícia ao aparecimento de imagens desconectadas da ação.

Mas, se a ambiência criada era propícia, tampouco poderia determinar necessariamente a criação das naturezas mortas no cinema ou a inclusão de espaços vazios. Ambos precisam ser criados e articulados numa poética que inclui a câmera baixa, à altura dos olhos de alguém sentado no chão (que remete a este hábito da cultura japonesa); a câmera formando um ângulo reto com o fundo do cenário (frontalidade do plano); a ausência de movimentos de câmera; o corte simples, sem efeitos de síntese (fusões, *fades* etc.); as discontinuidades de movimento (*falsos-raccords*) etc.

Mas, o que são espaços vazios e naturezas mortas em Ozu? Ambos atestam a ausência não apenas do ser humano em cena, mas a ausência de um “conteúdo” apreensível: um cômodo esvaziado onde ninguém entra ou um corredor pelo qual ninguém passa no primeiro caso (solução formal pelo vazio); e quanto à natureza morta, uma composição com objetos – vaso de planta, bule, almofada etc. – citados ou não na história contada, mas igualmente destacados do resto do filme, composição que salta do filme, contendo em si mesma sua justificação (solução formal pelo pleno).<sup>14</sup> Em ambos, também, certo apelo à imobilidade do fotograma isolado que, posto a correr no projetor junto com sua série, dá ao *plano uma duração que se ausenta no fotograma isolado, plano que contém em si o mesmo e inalterado quadro que encontramos em cada um dos fotogramas da série*. Os espaços vazios e, mais ainda, as naturezas mortas, são aquilo que Deleuze chama de imagens óticas e sonoras puras, sendo as naturezas mortas, pelo grau de desconexão que operam com o todo linear do filme, desconexão com suas histórias, seus dramas, desconexão pela introdução de tais planos disjuntivos e não-causais, uma imagem-tempo direta.

---

<sup>14</sup> Exemplos dos dois procedimentos são encontrados em todos os filmes remanescentes de Ozu, mesmo naqueles anteriores à Segunda Guerra Mundial.

O vaso de *Pai e filha* se intercala entre o leve sorriso da moça e as lágrimas que surgem. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. (...) A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue dela mais radicalmente. As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos de um vaso: esta duração é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. (...) as naturezas mortas são as imagens puras e diretas do tempo. Cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterada preenchida pela mudança. O tempo é a ‘reserva visual dos acontecimentos em sua justeza (DELEUZE, 1990: 27 e 28).

Em Ozu, em suas naturezas mortas, não vemos o fotograma como em *O homem da câmera* de Vertov, mas atestamos poderosamente o devir-fotograma do cinema, a série dos fotogramas genéticos do tempo, que permitem ao tempo apresentar-se diretamente, que dão nascimento ao tempo não-cronológico. É a série dos fotogramas que passam, mas que conservam o mesmo quadro de todos os fotogramas isolados que pertencem à série – quadro este que poderia ser visto inalterado se tivéssemos um fotograma dessa série em mãos. É o mesmo quadro que retorna como duração no filme, como a forma imutável do tempo, gen do tempo livre das amarras da ação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus Editora, 2004.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – algumas considerações**; in BENTES, Ivana (org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

\_\_\_\_\_. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

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

\_\_\_\_\_. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **Conversações** – 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

GAUDREAULT, André. **Temporality and narrativity in early cinema** (1895-1908). In FELL, John (org.). *Film before Griffith*. Los Angeles: Univ. Califórnia Press, 1983.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GUNNING, Tom. **A grande novidade do cinema das origens**: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos. Revista *Imagens*, nº 2, agosto 1994, Campinas, UNICAMP.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Ed. Papyrus, 1997.

MARRATI, Paola. **Gilles Deleuze: Cine Y Filosofia**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André. **Ozu** – o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** (vols: I, II, III). Lisboa: Horizonte, 1983.

YOSHIDA, Kiju. **O antcinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.