

**Philippe-Alain Michaud**  
Centro Georges Pompidou  
Universidade de Genebra

Tradução:  
**Nicholas Andueza**  
**Alexandre Guoin**



*Este trabalho está licenciado  
sob uma licença [Creative  
Commons Attribution 4.0  
International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

**Copyright (©):**  
*Aos autores pertence o  
direito exclusivo de utilização  
ou reprodução*

ISSN: 2175-8689

## Sobre a tela<sup>1</sup>

*On the screen*

Sur l'écran

Michaud, P.-A. Sobre a tela. Revista Eco-Pós, 26(2),  
40-60. [https://doi.org/10.29146/eco-  
ps.v26i2.28176](https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28176)

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto de uma conferência realizada pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ) no dia 16 de março de 2023, no Auditório Cosme Alves Netto, da Cinemateca MAM-Rio, com o apoio do Consulado Geral da França e do programa CAPES-PrInt, em parceria do Centre Pompidou. Organização de Tadeu Capistrano (UFRJ). Tradução consecutiva de Nicholas Andueza (PUC-Rio, Cinemateca MAM-Rio).

**RESUMO**

Este texto se propõe a explorar a dupla significação contraditória da tela, que é, ao mesmo tempo, superfície de projeção, aquilo que permite mostrar, e aquilo que esconde, que faz "tela". Talvez essas duas funções, observadas em conjunto e em sua dimensão contraditória, sejam a própria fonte da figurabilidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tela; Quadro; Figuração; Corpo;

**ABSTRACT**

This text aims to explore the contradictory double meaning of the screen, which is at the same time a projection surface that allows one to show, and what hides, what constitutes a "screen". Perhaps these two functions, considered together and in their contradictory dimension, are the very source of figurability.

**Keywords:** Screen; Frame; Figuration; Body;

**RÉSUMÉ**

Ce texte se propose d'explorer la double signification contradictoire de l'écran, qui est à la fois surface de projection, ce qui permet de montrer, et ce qui cache, ce qui fait "écran". Peut-être ces deux fonctions, envisagées ensemble et dans leur dimension contradictoire, sont-elles le ressort même de la figurabilité.

**MOTS-CLÉS:** Écran; Cadre; Figuration; Corps;

Submetido em 23 de março de 2023

Aceito em 05 de outubro de 2023

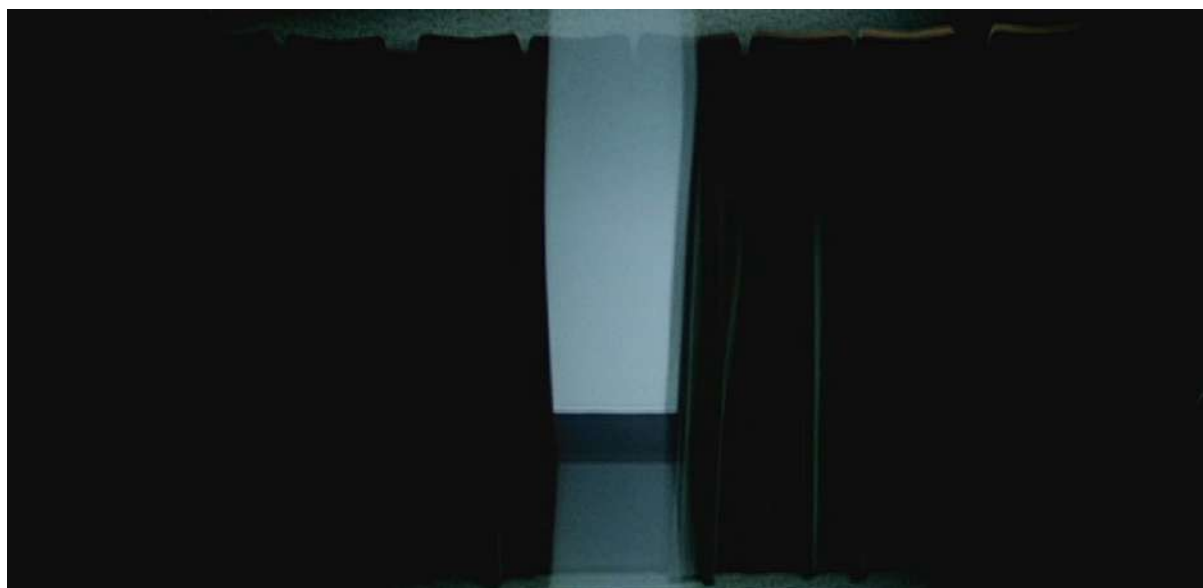
## I

Em 2005, Peter Miller, cineasta e artista (por um tempo foi projetorista) estava realizando um filme intitulado *Projector Obscura*, composto de uma série de sequências filmadas em diversas salas de cinema históricas pelos Estados Unidos (o Biograph de Detroit, o Anthology Film Archives de Nova York, o Harvard Film Archive de Cambridge...), substituindo o projetor pela câmera, como o título da obra sugere ao preço de uma impropriedade gramatical,<sup>2</sup> de modo a deslocar, ou mesmo inverter, as

---

<sup>2</sup> Seria necessário escrever, se de fato o termo "projetor" em latim tiver algum sentido, *Projector Obscurus*, o final em "or" designando um masculino.

propriedades respectivamente atribuídas ao registro e à projeção. Um rolo de negativo 35mm carregado no projetor da cabine, no lugar de uma cópia positiva, é impressionado ao desfilar pela única luz da sala: não é mais o filme projetado que aparece na tela, e sim, sobre o filme revelado, como uma imagem fantasma, a superfície vazia da tela, sobre a qual flutuam os reflexos imprecisos da cabine ou das filas de poltronas como traços da desconstrução do espaço de projeção. Ao final dos anos 1880, enquanto trabalhava para Edison na construção de um aparelho capaz de reproduzir imagens em movimento, William Kennedy Laurie Dickson queria transpor para o registro ótico o fonógrafo desenvolvido em 1877, que permitia, com a inversão das funções da agulha e do pavilhão, captar e depois restituir os sons. Peter Miller, com *Projector Obscura*, realiza esse fantasma experimental de uma identificação das funções do registro e da reprodução da qual Dickson havia feito a estrutura imaginária do aparelho cinematográfico.<sup>3</sup>



**Fig. 1:** Peter Miller, *Projector Obscura*, 2005.

<sup>3</sup> Hendricks, Gordon. *The Edison Motion Picture Myth*. New York: Arno Press, 1961, p. 71.

A cada sequência se reproduz o mesmo efeito de sobreimpressão entre a imagem projetada sobre a tela e a tela real sobre o qual a imagem da tela é projetada, tela real cujo desaparecimento normalmente condiciona o aparecimento das imagens. Na abertura de cada uma das sequências das quais é composto o filme de Peter Miller, uma cortina, com a qual a tela está coberta, se abre vertical ou lateralmente. Sobrevivência da cena teatral com a qual as primeiras salas de cinema estavam sistematicamente equipadas, essa cortina nos mostra incidentalmente que a tela foi concebida, em sua estrutura, como verticalização da cena: aqui, no entanto, o desaparecimento da cortina não revela nenhuma profundidade, mas uma superfície vazia, ao passo que a sessão se transforma em exercício de enganação. Assim se reencena, em *Projector Obscura*, a história da disputa que opõe Parrhasius e Zeuxis, contada por Plínio no 25º livro da *História Natural*, onde a cortina pintada por Parrhasius inverte os valores do mostrado e do escondido, dando a ver uma superfície que interdita a visão:

Conta-se que [Parrhasius] se envolveu em uma competição com Zêuxis, uma vez que este último havia pintado uvas de maneira tão bem sucedida que os pássaros voaram em busca delas na cena.<sup>4</sup> Parrhasius representou pictoricamente uma cortina com tanto realismo que Zêuxis, cheio de orgulho por conta do julgamento dos pássaros, pediu com insistência que se tirasse enfim a cortina para deixar ver a pintura; tendo compreendido seu erro, ele cedeu a palma com franca modéstia, posto que ele mesmo havia enganado só os pássaros, mas Parrhasius havia enganado o artista que ele era.<sup>5</sup>

Em 1976, então com 28 anos, Hiroshi Sugimoto instala uma câmera fotográfica (*chambre photographique*) no fundo da sala do St. Marks em Nova York, um cinema do baixo East Village. Utilizando como única fonte luminosa o feixe do projetor, ele fotografa a totalidade do filme projetado sobre a tela da sala em uma imagem única, o tempo de exposição, extremamente longo, correspondendo à duração da projeção. "Meu sonho", dirá ele, "era de juntar 170 mil fotografias em uma imagem de filme única. A imagem que eu tinha em mente era a de uma tela branca brilhando em um cinema mergulhado na

---

<sup>4</sup> A pintura provavelmente ornamentava uma cena de teatro.

<sup>5</sup> [Tradução livre a partir de:] L'Ancien, Pline. *Histoire naturelle* XXXV, 65. trad. Stéphane Schmitt. Paris: Gallimard (Pleiade), 2013, p. 1608.

escuridão".<sup>6</sup> Durante 40 anos, Sugimoto fotografará seguindo esse mesmo princípio, pelos Estados Unidos afora, as telas dos palácios do Cinema dos anos 1920 e 1930 ou dos drive-ins dos anos 1940 e 1950, montando um catálogo melancólico das salas esvaziadas pelo tempo de exposição (mas também pela televisão) no qual a arquitetura se torna a variável, enquanto que os filmes projetados, diferentes entre si, são conduzidos a um brilho idêntico.



Fig. 2: Hiroshi Sugimoto, Cinema, s.d.

Como em *Projector obscura*, nada vem perturbar a brancura faiscante das telas fotografadas por Sugimoto – não porque não há nada a ser visto, mas, pelo contrário, porque muito aparece, a saturação de luz levando *in fine* a uma espécie de nulidade original.

---

<sup>6</sup> [Tradução livre a partir de:] Sugimoto, Hiroshi. “My Inner Theater”. In Sugimoto, Hiroshi. *Theaters*. Bolonha e Nova York: Damiani/Matsumoto Editions, 2016.



Fig. 3: Wolfgang Laib, Pedra de leite, 1978

Na época em que Sugimoto começa a fotografar telas, Wolfgang Laib cria suas primeiras *Pedras de leite* (1978), placas de mármore retangulares finamente cavadas, colocadas diretamente no chão como telas horizontais sobre as quais, cada manhã, uma fina camada de leite é derramada. Com o passar das horas, uma película se forma na superfície – literalmente, um "filme": como as fotos de Sugimoto, as *Pedras de leite* são "Time related works", cruzamentos de luz e de duração. E é ainda uma metáfora da tela que se deve ver no copo de leite que Johnny (Gary Grant) leva lentamente a Lina (Joan Fontaine) em *Suspeita* (1941), de Hitchcock. Na escuridão da escada, onde as sombras se alongam sem fim, eis o copo de leite como o hieróglifo de um segredo (o suposto desejo de morte de Johnny) que simultaneamente se esconde e se revela: o copo de leite opaco e luminoso, iluminado do interior, como revelará Hitchcock, por meio de uma lâmpada,<sup>7</sup> condensa a dupla função contraditória da tela que, simultaneamente, mostra e dissimula.

---

<sup>7</sup> Truffaut, François. *Hitchcock*. New York: Simon and Schuster, 1967.



Fig. 4: Retirado do filme *Suspeita* (1941), de Alfred Hitchcock.

## II

Georg Simmel, em um breve texto dedicado ao dispositivo do quadro da pintura, descreve a maneira com a qual, ao longo do século XV, a *tavola quadrata*, painel móvel de madeira ou de tela, substitui o enquadramento arquitetônico do políptico medieval. Esta substituição tornou possível a instituição do modelo da janela transparente, o qual, depois de ter condicionado a história da pintura figurativa, condicionará também a da representação cinematográfica. No políptico, escreve Simmel,

Os lados são frequentemente constituídos de pilares ou de colunas que suportam uma cornija ou um pedimento, de modo que cada parte e a totalidade são mais diferenciadas que em um quadro moderno onde cada um dos quatro lados pode ser substituído por um outro.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> [Tradução livre a partir de:] Simmel, George. “‘The Picture Frame’, an Aesthetic Study”, *Theory, Culture and Society*, n. 11, v. 1, 1994, p. 11-17.



O quadro moderno deve ser hermeticamente fechado: ele não pode apresentar abertura através das quais o mundo poderia passar para dentro da representação ou, ao contrário, que permitiriam que a representação se dissolvesse no mundo, o que acontece, segundo Simmel, quando a pintura transborda sobre o quadro, "um erro felizmente raro, que anula completamente a autonomia da obra de arte e, por consequência, a significação do quadro". Foi assim que no século XVII, em uma carta endereçada ao colecionador Paul Fréart de Chantelou, a quem havia enviado sua pintura *La Manne* (1638-1639), Nicolas Poussin pedia que ele a emoldurasse para impedir que o olhar do espectador se aventurasse para além dos limites da cena representada:

[...] eu te suplico, se achares bom, de orná-la com um pouco de cornija, pois é necessário, a fim de que, considerando-a em todas as suas partes, os raios do olho sejam retidos e não dispersos para fora, recebendo as espécies de outros objetos vizinhos que, vindo lado a lado às coisas pintadas, confundam as luzes".<sup>9</sup>

A afirmação de Simmel, mesmo com sua pertinência demonstrada pela carta de Poussin, é contrariada pela prática moderna do quadro dedutivo - cuja história seria possível retrair indo de Vilmos Huszar a Frank Stella - que estipula que nada em uma pintura aparece que não seja deduzido da forma do quadro. Mas também é contrariada já pelas construções espaciais heterogêneas que se multiplicam ao longo da Renascença, das quais a obra *Anunciação* (1344) de Ambrogio Lorenzetti oferece um exemplo eloquente:

---

<sup>9</sup> [Tradução livre a partir de:] Poussin, Nicolas. Lettre à Chantelou, 28 avril 1639. In Poussin, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (org.). Paris: Hermann, 1989, p. 35-36. Ver: Hénin, Emmanuelle. "La scène encadrée : une scène-tableau ?". , *La licorne*, 04 de agosto de 2014 Disponível em: <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5715>>. Acessado em: 14/10/2023. E, sobre a função do quadro na representação: Marin, Louis. "Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures". In: Marin, Louis. *De la représentation*. Paris: EHESS/Gallimard/Seuil, 1994, p. 342-363.





Fig. 5: Ambrogio Lorenzetti, *Anunciação* (1344), Pinacoteca de Siena

No quadro, o piso xadrez, rigorosamente simétrico, é construído segundo as leis da perspectiva sem que, contudo, o ponto rumo ao qual as ortogonais convergem apareça, estando este dissimulado por uma coluna em baixo relevo que corresponde exatamente ao eixo do painel e pertence simultaneamente à arquitetura do quadro e ao espaço da representação, sua base se inscrevendo claramente no plano desta pintura. Trata-se de algo que Hubert Damisch, em *A origem da perspectiva* (1987 : 2012), comenta nestes termos:

Em sua localização indecisa, e funcionando como algo que encobre, ou como tela, este elemento arquitetônico assegura a sutura de um dispositivo eminentemente contraditório no qual a fuga para profundidade do piso entra em conflito com o avanço do fundo de ouro onde o ponto de fuga tem, geometricamente falando, o seu lugar.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> [Tradução livre a partir de:] Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective* [1987]. Paris: Flammarion (Champs), 2012, p. 104.

Esta abolição deliberada da estrita divisão entre o espaço da pintura e seu quadro ressurgiu da mesma forma em uma obra de Giovanni Anselmo, *Qui e là* (1971-1972), uma fotografia analógica em preto e branco impressa sobre tela representando uma paisagem delimitada por um quadro metálico que se interrompe a meia-altura da imagem e produz uma continuidade com o quadro de metal real onde está montada a parte superior do painel. A presença física da moldura ("Qui") se conecta portanto com o "là" da paisagem, abrindo na obra uma circulação entre presença e representação que o quadro moderno, segundo Simmel, tinha precisamente por função barrar, e se transformando, *de facto*, em uma hipótese que versa sobre essa exclusão.



Fig. 6: Giovanni Anselmo, *Qui e La*, Magazzino, New York.

Em uma passagem muitas vezes comentada de *De pictura* (1435), Leon Battista Alberti executa o gesto de clausura descrito por Simmel, que condiciona o nascimento do quadro moderno, parecendo assim combater a ambiguidade espacial sugerida pela *Anunciação* de Ambrogio ou pela paisagem de Anselmo: "Eu traço primeiramente sobre a superfície a ser pintada um quadrilátero, do tamanho que eu desejo, feito de ângulos

retos, e que é para mim uma janela aberta pela qual se possa olhar para a história".<sup>11</sup> Não se deve deixar de perceber o tom solene desta passagem: a instituição do dispositivo do quadro repete o traçado imaginário que o áugure desenha com seu *lituus*, seu cetro ritual, no céu. Como escreve Gérard Wajcman, trata-se da "cena primitiva de todas as cenas".<sup>12</sup>

"Traçar um quadrilátero *sobre* a superfície a ser pintada", indica o texto de Alberti. Ao distinguir entre o plano da pintura e o plano do quadro pictórico, Alberti indica que o quadro não é a condição de possibilidade da pintura, mas sim da construção de um espaço projetivo, que se realiza por meio da *perspectiva artificialis*. Ademais, este quadro-janela projetivo, como Sergei Eisenstein sugere em um artigo publicado na revista de vanguarda *Close up* em 1931, "O quadrado dinâmico" ("*The dynamic square*"), será também aquele da cena teatral (*stage*), que virá a ser o da tela. Foi assim que o cinema, segundo Eisenstein, ao herdar desse dispositivo, se desviou das questões formais relativas à construção da superfície para se concentrar sobre a representação da cena (*scene*) da qual somente o formato quadrado, segundo o cineasta, poderia liberá-lo:<sup>13</sup> "Nós excluímos 50% das possibilidades da composição por causa da forma horizontal do quadro [...] Por esta exclusão, refiro-me a todas as possibilidades de composição vertical ascendente". O modelo horizontal-retangular da tela raramente foi posto em questão – exceto talvez por Paul Sharits, que, em suas instalações dos anos 1970, inverte a orientação do projetor, colocando-o de lado para obter uma imagem vertical (*Synchroussoundtrack*, 1974), ou ainda inverte a imagem projetada através de um espelho (*Dream displacement*, 1976). E isso antes do filme migrar das salas de cinema para espaços de exposições expandidas no começo do século XXI, liberando-o das limitações cênicas da teatralidade, e antes que a verticalização da tela permitida pela tecnologia digital se tornasse comum.

---

<sup>11</sup> [Tradução livre a partir de:] Alberti, Leon Battista. *De la peinture* [1435], I, 19. Trad. Jean Louis Schefer. Paris: Macula, 2014, p. 125.

<sup>12</sup> [Tradução livre a partir de:] Wajcman, Gérard. *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier, 2004, p. 87.

<sup>13</sup> Eisenstein, Sergei. "The dynamic square", *Close-Up*, Londres, v. 8, n. 1, p. 2-16, março de 1931.

Mesmo que *De pictura* lhe seja dedicado, Alberti não menciona em seu tratado a experiência da "tavoletta" feita por Brunelleschi vinte anos antes, por meio da qual, segundo Antonio Manetti, biógrafo de Brunelleschi, este último desejava mostrar seu talento em desenhar em perspectiva. Sobre um painel de madeira (*una tavoletta*) "*di circa mezzo braccio quadro*"<sup>14</sup> ("de cerca de meio braço quadrado"), ou seja, por volta de 30 centímetros, Brunelleschi havia pintado o batistério San Giovanni em Florença, a partir do interior do portal da Catedral Santa Maria del Fiore. A parte superior do painel era coberta de prata polida "de modo que o ar e os céus naturais (*l'aria o'cieli naturali*) se reflitam ali, bem como as nuvens que víamos passar por esse prateado empurradas pelo vento, quando ele soprava".<sup>15</sup> Ele havia talhado um orifício no painel no ponto do batistério pintado, situado exatamente no eixo do ponto de vista, do tamanho de uma lentilha na parte pintada do painel mas que aumentava progressivamente, "*come fa un cappello di paglia di dona*" ("como faz um chapéu de palha de mulher") precisa Manetti curiosamente, no lado oposto do painel. O observador, tendo o painel em uma mão e um espelho na outra, ao colocar o olho por trás do painel via aparecer o batistério pintado no espelho sobre um pano de fundo do céu onde circulavam as nuvens: "com todas as circunstâncias já mencionadas, parecia que aquilo que víamos era o próprio real, e eu o tive entre as mãos e vi várias vezes na minha época e posso atestá-lo".<sup>16</sup> Como frisa Hubert Damisch e como o testemunho de Manetti revela, o efeito de real está, portanto, estritamente ligado ao regime da *autópsia* (etimologicamente, a visão singular).<sup>17</sup> A representação se fecha sobre si mesma: no lugar da dupla pirâmide abertiana, cuja base se encontra na superfície a ser pintada e cujos dois cumes correspondem respectivamente ao ponto de vista e ao ponto de fuga, no dispositivo de Brunelleschi há um orifício cônico (um *spiracolo*, para retomar o termo empregado por Leonardo Da

<sup>14</sup> Manetti, Antonio. *Vita di Filippo Brunelleschi* [c. 1480]. Robertis, Domenico; Tanturli, Giovanni (orgs.). Milan: Il Polifilo, 1976.

<sup>15</sup> [Tradução livre a partir de:] *Ibid*, p. 58. - Tradução de Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, op. cit., p. 113.

<sup>16</sup> [Tradução livre a partir de:] Manetti, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*, op. cit., p. 58. Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, op. cit., p.135.

<sup>17</sup> Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, op. cit., p. 153

Vinci)<sup>18</sup> ao qual o olho do observador vem se colar e através do qual este se projeta no espaço da representação, produzindo assim um efeito de real ("parecia que aquilo que víamos era o próprio real") que arruína o espaço unificado da representação.

"Olhar para a história", escreve Alberti: a instituição do quadro não abre a possibilidade de uma acesso ao real ou à sua simulação, mas condiciona o nascimento da ficção.<sup>19</sup> Se em *De Pictura* o autor não menciona a experiência da *tavoletta*, é precisamente porque a construção do quadro repousava sobre o recalque do efeito de real que a *tavoletta* permitia e que deixava o corpo do observador inerte *aquém* do espaço da representação, uma mão ocupada com o painel e a outra com o espelho,<sup>20</sup> enquanto seu olhar, após ter adentrado o funil do *spiracolo*, mergulha no espaço que se abre *além*, por meio de um efeito de real que o portador da *tavoletta* descobria como que por *efração* - essa efração que será proibida pelo véu estendido do intersector, que coincide com o plano do quadro pictórico sobre o qual se formará a "história", segundo as palavras de Alberti, isto é, uma ficção.

### III

Há sempre algo em uma pintura cuja ausência se pode notar, escreve Jacques Lacan em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1973), é a do campo central, que "só pode estar ausente e substituído por um buraco, reflexo em suma da pupila, detrás da qual está o olhar".<sup>21</sup> Adentrando através deste orifício, do *spiracolo* que marca o centro cego da representação, o observador se dissocia de si mesmo à maneira do *voyeur*, o olho grudado no buraco da fechadura, do qual Sartre constrói a figura em *O ser e o nada* (1943), construção comentada por Rosalind Krauss nestes termos:

---

<sup>18</sup> *Apud* Damisch, Hubert *L'origine de la perspective*, op. cit.

<sup>19</sup> Friedberg, Ann. *The Virtual Window*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 2006, p. 32-33.

<sup>20</sup> Sobre este ponto, ver evidentemente Crary, Jonathan. *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle*. Bellevaux: Éditions Dehors, 2016.

<sup>21</sup> [Retirado da tradução brasileira publicada pela Jorge Zahar, de 1988. Original francês usado pelo autor]: Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire T. 11. Paris: Seuil, 1973, p. 58.



... nessa posição, ele não é mais intencionalidade pura e transparente dirigida àquilo que está do outro lado da porta, mas simplesmente um corpo fixado deste lado; ele não é mais do que um "eu" existindo no mesmo nível de todos os outros objetos do mundo, um "eu" que de repente se tornou opaco à sua própria consciência, um "eu", portanto, que ele não pode conhecer, mas somente ser, um "eu" que, por essa razão, não é nada além de pura referência ao Outro.<sup>22</sup>

O *voyeur* sartriano dá a ver, assim, através de um dispositivo fetichista – a projeção do olhar sobre uma cena em que ele se mantém excluído, pregado do outro lado da porta no buraco da fechadura, no qual ele não pode (nem quer) esgueirar-se –, os bastidores da representação.

Qual é então esse segredo que se dissimula não por detrás da porta, como sugeria o *voyeur* sartriano ou o filme de Fritz Lang de 1947, mas por detrás da tela lançada como um véu apolíneo sobre o real, dado que justamente o surgimento das figuras projetadas nos impede de perceber essa operação de dissimulação? Proponhamos que é o corpo que nós não podemos ver, a não ser que o transformemos em figura. Esse corpo que o *voyeur* de *Uma história suja* (1977), de Jean Eustache, descobre através de uma abertura feita na base da porta do banheiro feminino no subsolo de um café parisiense, no qual, abaixando-se para posicionar o seu olho, ele vem obsessivamente relançar seu fantasma – fantasma definitivamente fixado por Courbet em *A origem do mundo*, que Dürer (1525), na representação que fez de sua própria "máquina de desenhar", expôs de perfil, sem deixar de lado a dimensão erótica. *A origem do mundo* que Jacques Lacan, na época em que o quadro lhe pertencia, tinha-o recoberto com um painel pintado por André Masson, que não figurava nada mais que, reencontrando a dupla função da tela, aquilo que ele impedia de ver.

---

<sup>22</sup> [Tradução livre a partir de:] Krauss, Rosalind. *L'Inconscient optique*. Trad. Michèle Veubret. Paris: Éditions du même titre, 2002, p. 148-149. Frente à tradução do "Other" para Outrem, eu me permito substituí-la, em um sentido menos sartriano do que lacaniano, por "Outro" [comentário do autor].



Fig. 7: André Masson, *Tampa para A Origem do Mundo de Courbet l'Origine du monde*, 1955.

"Como ignorar", escreve Robert Bresson, em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, "que tudo acaba em um retângulo de tela branca suspenso na parede?".<sup>23</sup> E ele acrescenta: "vê teu filme como uma superfície a cobrir".<sup>24</sup> Difícil não perceber a tonalidade fúnebre do aforismo de Bresson, que faz eco diretamente à nota que Leonardo Da Vinci dedica em seus cadernos à relação da morte com o linho do qual os tecidos são feitos:

O linho é dedicado à morte e à corrupção humana; à morte, pelos lagos cujas malhas capturam os pássaros, as feras e os peixes; à corrupção, pelos lençóis de linho nos quais são sepultados os mortos enterrados; porque, nesses sudários, eles são submetidos à obra da corrupção. Ademais, o linho não se destaca de seu caule antes de começar a murchar e a apodrecer; ele deveria constituir as guirlandas das procissões fúnebres.<sup>25</sup>

A projeção das imagens sobre a tela é um sepultamento vertical (*mise au tombeau verticale*) e a tela, um lençol cujo gesto de enquadramento ("vê teu filme como uma superfície a cobrir") formaria o leito. O espetáculo cinematográfico é um luto, a memória

<sup>23</sup> Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard 1975.

<sup>24</sup> *Idem*

<sup>25</sup> [Tradução livre a partir de:] De Vinci, Léonard, *Carnets vol. 1, L 72 v*. Trad. Louise Servicen. Paris: Gallimard, 1942, p. 72.



ou a comemoração "daquilo que foi", segundo a definição dada por Roland Barthes para a imagem fotográfica,<sup>26</sup> isto é, a mise-en-scène de uma ausência. O *Zen for film* (1963) de Nam June Paik, considerado uma das primeiras propostas do cinema expandido, faz assim do processo de desmaterialização do corpo, isto é, da "figurabilidade", uma estilização do luto. O filme em 16mm se constitui de uma simples ponta de película transparente projetada diretamente sobre uma parede, onde o retângulo branco circunscrito pela luz do projetor desenha os limites de uma tela. Em 1964, para a segunda projeção do filme (por quê não foi na primeira?), o próprio Paik se posicionou no feixe de luz, executando gestos simples diante do retângulo de luz sobre o qual sua sombra era projetada. Na cenografia de *Zen for film* se repete a história da filha de Dibutades mais uma vez contada por Plínio, história que por sua vez aponta para um dos sentidos possíveis na obra de Paik: segundo a lenda, a criadora da primeira imagem figurativa foi uma jovem chamada Callirohe, filha de um oleiro de Sicyone, que Plínio chama de "pátria da pintura";<sup>27</sup> a jovem teria traçado com um pedaço de carvão o contorno do corpo de seu amante (adormecido, prestes a partir, ou morto, segundo as diferentes versões da história), cuja sombra estava sendo projetada na parede por uma lâmpada, para conservar sua imagem após seu desaparecimento.

---

<sup>26</sup> "Na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve lá". [Retirado da tradução brasileira de Júlio Castañon Guimarães para a editora Nova Fronteira, edição de 1984, p.115. Referência do autor:] Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1980, p. 120.

<sup>27</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, op. cit., 127.



**Fig. 8:** Nam June Paik, Zen for film (photo: Peter Monroe)

É com a mesma representação daquilo que articula o luto e a fabricação de uma imagem que trabalha a pintura *Descoberta do corpo de São Marcos* (1562-1566, Brera, Milão), de Tintoretto, que, no século XVII, o historiador da pintura veneziana Carlo Ridolfi descreveu como "uma cena de necromancia".<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> [Tradução livre a partir de:] Ridolfi, Carlo. *Le meraviglie dell'arte*. Veneza: Editor Battista Sgana, 1648. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=-awPAAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=-awPAAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acessado em 17/10/2023. Ver: Martinelli, Sergio. *Il ritrovamento del corpo di san marco di Jacopo Tintoretto*. Milan: Tea, 1996.



Fig. 9: Jacopo Tintoretto, *Descoberta do corpo de São Marcos*, 1562-1566, Milan, Brera

No primeiro plano, o corpo do santo está estendido ao chão: à volta, ectoplasmas se deslocam rumo ao canto direito da pintura. As obras de Tintoretto estão cheias de figuras cuja transparência sinaliza a imaterialidade: em *A última ceia* (1592-1594) de San Giorgio, por exemplo, os fantasmas suspensos sob a abóbada, como em um espetáculo de lanterna mágica, parecem ter sido engendrados pelos redemoinhos da fumaça escura produzida pela lâmpada a óleo que clareia a sala. Na pintura de Brera, a parede da esquerda do edifício onde o corpo do santo está exposto é repleta de sarcófagos dos quais tomba um cadáver de cabeça para baixo. Ao fundo da cena, como se estivesse iluminada ao revés, uma tumba é aberta, seus coveiros exumam um outro corpo. Sobre o tampo aberto da sepultura que forma como que uma tela vertical, distinguem-se sombras indecifráveis. Sabe-se pelos seus contemporâneos que Tintoretto utilizava pequenos teatros de boneco artificialmente iluminados nos quais ele instalava figuras de cera ou de barro para ajustar suas composições. Em *Descoberta...* ele representa como em uma cena

de teatro o mecanismo da representação e o devolve, mostrando no primeiro plano aquilo que a tela tinha precisamente por função mascarar. Durante um ritual ainda praticado em Madagascar, a transmissão dos lambas, os mortos são sepultados e seus restos mortais são envolvidos nesses novos tecidos (lambas): é assim que o corpo do santo aparece em *Descoberta do corpo de São Marcos*, estendido sobre o tapete com o qual, para ser trazido de Constantinopla, ele fora enrolado, um instante exposto à vista pelo que ele é, *perinde ac cadaver* (como um cadáver), enquanto os coveiros tratam de transformá-lo em imagem.

### Referências bibliográficas

Alberti, Leon Battista. *De la peinture* [1435], I, 19. Trad. Jean Louis Schefer. Paris: Macula, 2014, p. 125.

L'Ancien, Pline. *Histoire naturelle* XXXV, 65. trad. Stéphane Schmitt. Paris: Gallimard (Pleiade), 2013.

Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1980

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard 1975.

Crary, Jonathan. *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle*. Bellevaux: Éditions Dehors, 2016.

De Vinci, Léonard, *Carnets vol. 1, L 72 v*. Trad. Louise Servicen. Paris: Gallimard, 1942

Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective* [1987]. Paris: Flammarion (Champs), 2012.

Eisenstein, Sergei. "The dynamic square", *Close-Up*, Londres, v. 8, n. 1, p. 2-16, março de 1931.

Friedberg, Ann. *The Virtual Window*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 2006, p. 32-33.

Hendricks, Gordon. *The Edison Motion Picture Myth*. New York: Arno Press, 1961, p. 71.

Hénin, Emmanuelle. "La scène encadrée : une scène-tableau ?", *La licorne*, 04 de agosto de 2014. Disponível em: <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5715>>; acessado em 22/10/2023.

Krauss, Rosalind. *L'Inconscient optique*. Trad. Michèle Veubret. Paris: Éditions du même titre, 2002

Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire T. 11. Paris: Seuil, 1973.

Manetti, Antonio. *Vita di Filippo Brunelleschi* [c. 1480]. ROBERTIS, Domenico; TANTURLI, Giovanni (orgs.). Milan: Il Polifilo, 1976.

Marin, Louis. “Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures”. In: \_\_\_\_\_. *De la représentation*. Paris: EHESS/Gallimard/Seuil, 1994.

Martinelli, Sergio. *Il ritrovamento del corpo di san marco di Jacopo Tintoretto*. Milan: Tea, 1996.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV, 65, trad. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard (Pleiade), 2013.

Poussin, Nicolas. Lettre à Chantelou, 28 avril 1639. In \_\_\_\_\_. *Lettres et propos sur l'art*, Anthony Blunt (org.). Paris: Hermann, 1989.

Ridolfi, Carlo. *Le meraviglie dell'arte*. Veneza: Editor Battista Sgana, 1648. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=-awPAAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=-awPAAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acessado em 17/10/2023.

Simmel, George. “‘The Picture Frame’, an Aesthetic Study”, *Theory, Culture and Society*, n.11, v.1, 1994.

Sugimoto, Hiroshi. “My Inner Theater”. In \_\_\_\_\_. *Theaters*. Bolonha e Nova York: Damiani/Matsumoto Editions, 2016.

Truffaut, François. *Hitchcock*. New York: Simon and Schuster, 1967.

Wajcman, Gérard. *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier, 2004.

---

## Philippe-Alain Michaud – Centro Georges Pompiou / Universidade de Genebra

É Conservador do Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, onde é responsável pela coleção de filmes, e Professor de História e Teoria do Cinema na Universidade de Genebra. Ancien Élève da École Normale Supérieure e Doutor em História da Arte. É autor de *Aby Warburg e a imagem em movimento* (2013) e *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (2014), publicado no Brasil pela coleção ArteFíssil, da editora Contraponto. Também é autor de *Le peuple des images* (Desclée de Brouwer, 2004), *Âmes primitives : figures de film, de peluche et de papier* (Macula, 2019) e outras publicações sobre cinema e artes visuais.

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28176

**Tradução**

**Nicholas Andueza** – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / Cinemateca MAM-Rio

É Professor de Cinema e Audiovisual na PUC-Rio, Coordenador da Central Técnica da Cinemateca MAM-Rio, Editor-assistente da Revista Eco-Pós, Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e Doutor em História pela *Paris 1 - Panthéon Sorbonne*.

**Alexandre Gouin** – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pesquisador para o Brazilian Film & Video Preservation Project, Editor-assistente da Revista Eco-Pós, Doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ.