

# A visualidade Háptica no Cinema de Poesia de Joel Pizzini

*Haptic visuality on Joel Pizzini's Poetry Cinema*

## Bárbara Bergamaschi Novaes

Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) com habilitação em Rádio e TV. Mestranda no programa de Pós-Graduação em Artes das Cenas (PPGAC/ECO-UFRJ), na linha de pesquisa Poéticas Da Cena: Teoria E Crítica. .

Email: barbarabergg@gmail.com

**Submetido em:** 20/05/2016

**Aceito em:** 15/07/2016

## RESENHA

### RESUMO

Através de uma breve análise dos curtas-metragens Glauces - Estudo de um Rosto (2001) e Enigma de um Dia (1996), do diretor Joel Pizzini, procura-se pensar as materialidades da comunicação dentro de uma corrente pós-hermenêutica. No contexto de cena ampliada e do cinema expandido que se configura a partir do trânsitos e diversidade de suportes, dispositivos e experiências, e nas multiplicidades temporais fragmentarias, vislumbramos os filmes de Pizzini como potências sensoriais e afetivas, nos focando em suas forças poéticas e plásticas, mais do que na narração ou em seus aspectos linguísticos. Para tal iremos nos utilizar das ideias presentes no livro *The Skin of the Film*, da americana Laura Marks (2000), principalmente do conceito de "percepção háptica" - de uma percepção do olho que vê, mas também toca - descrita por autores como Jacques Aumont (2004) e Deleuze e Guattari (2005) para analisar as obras cinematográficas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Expandido; Imagem Háptica; Materialidade; pós-hermenêutica; Experimental.

### ABSTRACT

This critic review of Joel Pizzini's short films operates under a post-hermeneutic current of thought that turns itself to the materiality of communication. Considering the emergence of a contemporary visual production based on the autonomy of the image, focusing on its plastic and fragmentary force more than on a narrative or linguistic approach, this brief analysis will focus on the sensory and affective powers present in Pizzini's cinema work. For such analyses we will resort on the concept of "haptic perception" presente in Laura Marks (2000) book "The Skin of the Film".

**KEYWORDS:** SExpanded Cinema, Haptic Image, Materiality, Post-Hermeneutics, Experimental.

O termo “Cinema de Poesia” se consolidou na corrente da crítica após conferência proferida por Pa-solini no Festival de Pesaro, em 1966, em que o cineasta afirma, entre outras premissas, que “o verdadeiro protagonista no Cinema de Poesia é o estilo”. A obra de Pizzini além de possuir as características desse gênero cinematográfico – ao operar por procedimentos alegóricos, em que os acontecimentos se passam fora da ex-periência tradicional do tempo e do espaço e fogem da narrativa clássica – é também marcada, nas palavras do diretor, por “uma experimentação com a materialidade da imagem e um esforço na pesquisa de linguagem para dar um tratamento plástico e ressignificar material de arquivo em uma perspectiva dramática”. Muitos de seus filmes se utilizam de imagens vindas de aparelhos analógicos que possuem características plásticas e estéticas peculiares deste meio como: decomposição e desgaste da película, queimaduras causadas pelo vaza-mento de luz, sujeira, cores esmaecidas, presença do grão de prata, bordas pretas, ruídos e outras imperfeições.

Em debate durante a 39ª Mostra de Cinema de São Paulo<sup>1</sup>, o cineasta afirmou:

“A gente está sempre ligado demais ao tema, ao conteúdo, ao que vai dizer. Mas na ver-dade a gente tem que estar contaminado pela matéria, pela matéria onírica, como dizia o Glauber. É nela que há uma dramaticidade, uma ranhura, uma autenticidade, uma textura. Isso é muito importante. A matéria é sempre, utilizada e controlada para confirmar uma determinada visão. É sempre para apaziguar e não para causar espasmo. Eu acredito na sensualidade da matéria do cinema”.

Ainda em entrevista para Folha de Pernambuco<sup>2</sup> neste ano o cineasta declarou:

“Durante a pós-produção (do filme Olho Nu, biografia de Ney Matogrosso) os técnicos não entendiam que eu queria preservar a precariedade das imagens, aquela textura. Acho que ela tem uma dimensão emocional. O esforço foi como dar relevo para imagem sem que ela fosse higienizada. Essa é uma cultura que existe no documentário, deixar tudo limpo, perfeito”.

Tendo em mente a definição feita por Joana Sasson (2004, p.199) que a imagem pode ser considerada como um objeto laminado de múltiplas camadas podendo ter seu sentido apreendido através do relaciona-mento simbólico entre três dimensões – *material*, *conteúdo* e *contexto* – optamos por privilegiar a dimensão *material* nesta análise. Esta dimensão diz respeito à forma e à estética: cores, formatos, tonalidades, filtro, ca-madas e texturas que habitam a imagem. A forma como a imagem será manipulada no tempo produz diversas alterações na imagem fotográfica, bem como na película cinematográfica. Sendo manipulada e transportada a imagem fica sujeita à ação do tempo e de choques físicos: queimaduras, sujeiras, rasgos, recortes, dobra-

1 Disponível em: <http://telatela.cartacapital.com.br/joel-pizzini-eu-acredito-na-sensualidade-da-materia-do-cinema/>

2 Disponível em: <http://www3.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/cultura/noticias/arqs/2016/02/0301.html>

duras, falhas, envelhecimento, esmaecimento das cores – uma gama de marcas físicas do passar do tempo que formam uma espécie de “gramática”, que, por sua vez, interferem na leitura destas imagens. Na dimensão material nos concentramos nos elementos que compõe o corpo da imagem, percebendo a imagem como uma superfície, com características plásticas e como um objeto material.

Considerando também a premissa de Susan Sontag (1964), expressa na máxima “No lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte” em seu texto *Against Interpretation*, procura-se, em nossa análise, recuperar sentidos outros, até então relegados a segundo plano em favor de um modelo cognitivo-cartesiano que se fundamentou apenas a **visão** como forma privilegiada para interpretar o mundo. O teórico e crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Produção de Presença* (2004), conjuga, em afinidade com as proposições de Sontag, o conceito de “materialidades da comunicação” na tentativa de apreender aquilo que está fora do escopo hermenêutico: “Originalmente, materialidades da comunicação eram todos aqueles fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem o sentido em si” (Idem, p. 28).

Almeja-se portanto, no presente artigo, pensar os dois curtas-metragens do diretor Joel Pizzini, *Glauces - Estudo de um Rosto* (2001) e *Enigma de um Dia* (1996), dentro de um campo de estudo e proposta pós-hermenêuticos, em que o que importa não é a significação, e sim a descrição desses fenômenos físicos e sensoriais que participam na produção de sentido na dimensão material da imagem. Dentro do contexto de cena ampliada e do cinema expandido que se configura a partir de trânsitos e diversidade de suportes, dispositivos e experiências e nas multiplicidades temporais, se analisa os filmes de Pizzini como potências sensoriais e afetivas, nos focando em suas forças plásticas e fragmentarias, mais do que na narrativa ou em seus aspectos linguísticos. Uma prática audiovisual que acredita na constituição de um novo olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial, que invocam o conceito de visualidade háptica descrita por Jacques Aumont (2004) e Deleuze e Guattari (2005), aprofundado no livro *The Skin of the Film*, da autora americana Laura Marks (2000), de uma percepção do olho que vê, mas também toca, espécie de visão tátil que se volta para superfície da imagem.

### **Glauces – Estudo de um Rosto (2001)**

*Glauces* é um filme-ensaio sobre a atriz Glauce Rocha, figura mitológica do cinema brasileiro. Feito a partir de uma profunda pesquisa de imagens de arquivo da filmografia de Glauce, a obra remonta mais de duas décadas de trabalhos estrelados pela atriz, se valendo apenas da força das imagens e do recurso da montagem. Apesar de ser considerado um filme documental, o diretor evita o uso de ferramentas clássicas do gênero documentário como a voz em *off*, a narração, a locução e entrevistas no estilo “*talking heads*”.

De estrutura cíclica, o filme se inicia com a poesia escrita por Pizzini e Sérgio Medeiros, declamada por

Paulo Autran, que enumera as diferentes Glauces, partindo da origem do nome na mitologia Grega (“Glauce era noiva de Jasão, Glauce era rival de Medéia...”), bem como citando os diferentes papéis interpretados por ela (“Glauce é pureza, Sara, Soraya, Helena, Frida, Dorina, Neusa, Sueli, Glauce é Rocha”). Glauce, dessa forma, representaria a ideia universal da musa que inspira poetas, arquétipo da condição feminina pois em sua imagem estão refletidas todas as mulheres. Neste primeiro momento introdutório, o rosto de Glauce Rocha não nos é apresentado, vislumbramos apenas seu corpo de costas, seus gestos, closes de mãos, silhueta, e, assim, aos poucos delineia-se uma figura para encarnar o mistério: afinal quem é Glauce Rocha?

O rosto de Glauce finalmente nos é revelado junto com sua voz em *off*, no que parece ser um ensaio e técnica de aquecimento e/ou dublagem – como nos filmes de Fellini e retratado no clássico *Cantando na Chuva* (1952). A atriz declama diversos números num *crescendo* na entonação e emoção. A cada número, uma nova Glauce nos é apresentada sob diferentes roupagens, papéis e personagens, fragmentos costurados dos filmes de sua carreira, entre eles: *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, *Navalha na Carne* (1970), de Braz Chediak, e *Um Caso de Polícia* (1959), de Carla Civelli. A partir desse momento, o filme se concentra, como diz seu título, em estudar o rosto de uma atriz de mil-faces.

Glaucos polimorfos e plurais, trocam e entrecruzam olhares se multiplicando. Pizzini se vale do *raccord* na montagem como ferramenta dialógica entre os filmes, criando espaços diegéticos outros, possibilitando novas *mise-en-scènes*: Glauce caminha por corredores, bate e sai por diversas portas diferentes, atende o telefone e fala consigo mesma e “se olha” através do campo e fora-de-campo dos quadros. Aqui lembramos a fala de Pasolini sobre o Cinema de Poesia: “diferente do cinema de prosa, onde não se percebe a câmera e não se sente a montagem (em outras palavras “a língua” que está sendo utilizada na construção), no Cinema de Poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem e muito”. Dentro dessa lógica, o filme de Pizzini não é apenas um filme sobre a vida de Glauce Rocha, mas uma reflexão acerca da própria representação e da imagem. A atriz, nesse sentido, percorre e atravessa “literalmente” sua carreira no cinema através do próprio meio fílmico. Uma imagem que a todo instante dobra sobre si-mesma num movimento de *myse-em-abyme* infinito, um filme metalinguístico que engendra um olhar sobre o cinema enquanto se constitui como tal. Imagem que está diante de si, que se olha refletidas vezes em diversas superfícies, espelhos, lentes, mas que igualmente olha para além de si, para a câmera se transportando para o “fora” e para a superfície da tela.

Um momento que sintetiza bem esta reflexão é um trecho aos 19 minutos, quando vemos as sobras de erros de filmagem do filme *Terra em Transe* (1967), em que Glauce olha fixamente para câmera e pronuncia “A Fome”. É neste momento do filme em que a imagem háptica se faz presente. Neste trecho a película está queimada, desgastada, suja e corroída pela má preservação. A cena é ralentada através do recurso da câmera lenta na montagem, e a parte corroída do filme invade então o rosto de Glauce, qual uma labareda que “lambe” seu rosto em um gesto tátil, a imagem “se toca”, como se o tempo se fizesse presente, queimando e consumin-

do Glauce naquele exato instante. A imagem ganha uma organicidade, ela respira, adquire um corpo, possui uma “vida” e, portanto, mortalidade próprias, e assim emerge enquanto superfície material constituinte.



Segundo Aumont (2000, p.148) “O olho vê, mas também toca: há na visão percepções óticas, puramente visuais, e percepções hápticas, visuais-táteis”. Já Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000) definem como “Háptica” um tipo de imagem que conclama um espaço e modo de percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção aproximada, que se concentra na sua superfície e na textura da imagem, convocando o sentido do toque. Na visualidade háptica, os olhos funcionam como órgãos, como a pele operam pelo contato. Laura Marks (2000), em seu livro *The Skin of The Film*, se vale de diversos conceitos de Deleuze para seu estudo. A autora cria uma diferenciação entre a *imagem óptica* da *imagem háptica*: enquanto a primeira induz o espectador a mergulhar na imagem em na sua profundidade ilusória, a segunda faz um movimento inverso de transportar o olhar do espectador para a superfície plana da imagem, expondo sua textura e materialidade plástica, fazendo um apelo aos sentidos táteis do espectador. A óptica privilegia o poder de representação da imagem, enquanto a háptica o poder de presença da imagem. Ideia semelhante à dupla divisão das formas de “ver” na teoria das artes plásticas, lembradas por Aumont (200, pg 148), em que *Nahsicht* é a vista de perto, a visão corrente de uma forma no espaço vivido, em que é possível aproximar-se e tocar, e *Fernsicht* é a vista de longe, a visão dessas mesma formas conforme as leis específicas da arte. Ambas as formas de percepção são importantes, pois é através desse movimento dialético de distanciamento e aproximação do olhar que é possível a apreensão do objeto. Nesse sentido, há pintores e imagens que invocam mais uma percepção que outra, por exemplo, Francis Bacon seria um pintor-háptico, enquanto Lorrain um pintor- óptico.

O desgaste e a decomposição da película neste trecho do filme, nos acionam a essa percepção háp-

tica, uma experiência sensorial, sinestésica e tátil com a imagem. Dessa forma, neste movimento centrífugo<sup>3</sup>, a imagem desgastada pelo tempo de Glauce, salta para fora da tela, emerge para a superfície, vem à tona para o campo extra-diegético, denotando sua materialidade, sua corporeidade, a sua própria constituição enquanto imagem, abalando a estrutura mesma da representação e dos limites entre a ficção e o documental. Além disso, a estratégia da quebra da quarta parede<sup>4</sup> nesta cena produz um jogo dialético com o espectador que abala o “efeito-fi”<sup>5</sup> e quebra a projeção ilusionista e “mágica” da imagem óptica. Quando o filme “olha” para o espectador, nesse instante reflexivo, ele se percebe como tal, se dá conta de que o que está vendo se trata apenas de um filme. Confrontados pela precariedade e frontalidade da visualidade háptica, as imagens de Glauce parecem manifestar uma espécie de crise ou falência de visão renascentista, instrumental e objetiva, estamos no campo do subjetivo, da afecção (produz uma afetação emocional no espectador) e do sensual (que faz apelo aos sentidos).

A imagem de Glauce possui uma corporeidade, tanto quanto a pessoa física pode ser tocada, arranhada, queimada, envelhecida e desgastada pelo tempo. Há no filme uma sensualidade da imagem, que invoca a “erótica da arte” de Sontag, citada anteriormente. De acordo com Laura Marks (2000), o modelo háptico de visão escaparia à qualificação de instrumental ou objetificante e teria uma qualidade mais propriamente erótica. Esse erotismo viria da relação próxima, tátil e encarnada que a visualidade háptica encoraja. Nela o espectador é convidado a se aproximar do corpo da imagem, através de um olhar íntimo e detalhado. Aqui, trata-se, antes de tudo, de acariciar, de tocar a imagem e não de compreendê-la. Glauce, como celebridade e estrela de cinema fetichizada<sup>6</sup>, é desejada pelos espectador-voyeur que anseia por tocá-la, em cenas sensuais e eróticas da atriz (como a cena de amor na praia e a que ela come frutas nua na cama). Há nesses trechos, talvez, um comentário crítico à indústria do entretenimento e do espetáculo que de certa forma “usou e abusou”, consumiu e desgastou Glauce com o passar do anos.

O filme termina como se inicia, com a voz de Glauce ensaiando. Embarcamos numa viagem circular,

3 Nos apropriamos deste conceito a partir dos escritos de Bazin “O quadro pictórico é, portanto, centrípeta, orientado para o interior. Ao contrário, tudo que é projetado na tela é necessariamente, em função de sua natureza fotográfica, percebido como indefinido, assimilado ao mundo exterior. A tela não é mais um quadro, mas um refúgio; ou, se quisermos, uma janela; ou, se quisermos ainda, um espelho. Ela é centrífuga, pois a imagem se prolonga virtualmente sem limite para além do retângulo negro que restringe nossa visão. Em outros termos, a fotografia e *a fortiori* o cinema nos mostram sempre um fragmento do universo.”

4 Proposta do dramaturgo de vanguarda Bertold Brecht que através da quebra da separação entre público e atores, busca uma dialética que “acordaria” politicamente o espectador passivo. Prática será adotada pela Nouvelle Vague francesa quando Godard e Truffaut colocam seus atores olhando para a câmera, bem como no Cinema Novo e Marginal. Esta concepção Brechtiana de um espectador “passivo” será refutada no contemporâneo por diversos autores, tais como Ranciere em “Espectador Emancipado”(2014).

5 Condição de submotricidade em que o público domesticado, silencioso e imóvel diante da tela “mergulha” por horas na ilusão da narrativa das imagens em movimento.

6 Laura Marks (2000, p.84-85) também disserta sobre o fetiche das imagens. Para ela, o objeto de fetiche tem necessariamente uma relação indexical de contato com o originário referente, possuindo assim a “aura” de um objeto e/ou cultura. Ela retira suas teorias de Walter Benjamin e na corrente marxista-psicanalítica ao considerar que o objeto fetichizado codifica verdades sociais e culturais e que só podem ser descobertas através de um choque que atinge o inconsciente.

uma travessia pela carreira de Glauce, espécie de tempo-*ouroborus* saído do *Aleph*, de Borges (1949)<sup>7</sup>, escapando da lógica da narrativa cronológica de um tempo linear. No decorrer do filme não há uma preocupação em localizar os diferentes filmes em que Glauce atuou, não há utilização de legendas contextualizando os filmes e suas datas, evita-se, dessa forma, colocar Glauce em um passado distante, dentro de um discurso memorialista, nostálgico em tom póstumo de homenagem. Não estamos olhando para um arquivo-morto mas sim habitando um outro território-sensível, uma paisagem-poética distinta, uma imagem-afecção<sup>8</sup> dentro de um universo imaginário de Glauce Rocha, figura mítica que continua a ressoar e afetar o presente, imagem que possui uma perenidade física, mas que ficará sempre na zona limítrofe entre passado e o presente. Assim, a percepção háptica transforma o rosto de Glauce em uma espécie de imagem-objeto, imagem-corpo, mas também, por sua característica auto-reflexiva e metalinguística, em uma imagem-pensamento, imagem-metafísica que coloca em questão a sua própria constituição enquanto tal.

Ao final do filme fica no ar a pergunta inicial: mas afinal quem era Glauce Rocha? Vemos Glauce em diversas situações: nua, velha, jovem, prostituta, recatada, guerrilheira, intelectual, bela, triste, alegre, humilhada, elegante, decadente. Quem é esta mulher que o espectador (parece) conhecer tão bem, com tanta intimidade quase a ponto de tocá-la? Quando Agamben (1996) disserta sobre o Rosto e a Rostidade de Deleuze ele diz:

Isso que o rosto expõe e revela, não é qualquer coisa que possa ser formulada nessa ou naquela proposição significante, nem mesmo é um segredo destinado a restar para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Essa não tem, conseqüentemente, nenhum conteúdo real, (...) é unicamente abertura, unicamente comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa ser essa abertura, padecer dela.

Assim, o rosto é, sobretudo, paixão da revelação, paixão da linguagem. (Idem, p.74-80)

Uma conclusão que o filme nos permite é a de que não existe uma visão que possa dar conta da figura e rosto emblemáticos de Glauce Rocha em sua totalidade, estamos diante de uma imagem, de uma paisagem imaginária e imagética abertos às possibilidades da linguagem e da representação talvez a única resposta possível seja a de Godard: *“Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”*<sup>9</sup>

7 Ouroboros (ou *oroboro* ou ainda *uróboro*) é um símbolo representado por uma serpente, ou um dragão, que morde a própria cauda. O nome vem do grego antigo: οὐρά (oura) significa “cauda” e βόρος (boros), que significa “devora”. Assim, a palavra designa “aquele que devora a própria cauda”. Sua representação simboliza a eternidade. O *Aleph* é um livro de histórias curtas de Jorge Luis Borges, publicado em 1949, contendo, entre outros, o conto que dá nome ao livro. O escritor aborda vários pontos paradoxais como a imortalidade, a identidade, o duplo, a eternidade, o tempo, a soberba, a condição humana e suas crenças.

8 Enquadramento em primeiro plano (close): “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (Deleuze, 1985, p. 114).

9 Não é uma imagem justa, é justo uma imagem” Tradução de Peter Pelbart.



Na primeira cena de *Enigma de um Dia* (1996), vários visitantes de um museu param diante da câmera, eles contemplam por um momento a tela e em seguida tecem comentário acerca do que olham. Logo percebemos que se trata do ponto de vista da obra de arte, um enquadramento que simula uma visão “subjetiva” de um quadro pendurado na sala de exibição que olha para o seu público: o olhar do quadro de Giorgio de Chirico, homônimo do filme. O vigia do museu (Leonardo Villar), personagem principal da trama, figura aparentemente menos “instruída” do ambiente é, porém, a que é mais afetada pela obra do pintor italiano. Após o encontro com o quadro, ele passa a carregar dentro de si aquele “*bloco de afetos e perceptos*” (Deleuze e Guattari, 1992) que o impacta de tal forma que passa a modificar o seu entorno, seu cotidiano, seu olhar e sua relação com o mundo. Os lugares por onde passa na grande São Paulo vão lentamente ganhando contornos surreais, remetendo às cores, tonalidades, formas e arquitetura das paisagens oníricas, melancólicas e vazias do universo metafísico de De Chirico, expressas na bela fotografia de Mário Carneiro

Já na abertura, nota-se novamente o caráter auto-reflexivo e metalinguístico dos filmes de Pizzini. O personagem principal da narrativa é o vigia do museu, mas bem poderia ser o próprio quadro de De Chirico. No filme, o mundo é visto através do quadro e da obra de arte, que rapidamente nos remete a metáfora do cinema enquanto janela do mundo<sup>10</sup>. O filme de Pizzini ao evocar a sua própria moldura, novamente, como em *Glauces - Estudo de um Rosto* (2001), opera no movimento dialético de dentro e fora da obra, pois expõem sua própria condição enquanto cinema e obra de arte (janela do mundo – efeito-fi), colocando o espectador numa dinâmica entre o diegético e o extra-diegético, transitando entre as dicotomias da superfície e profundidade, do virtual e real e da transparência e opacidade, do óptico e do háptico, da aproximação a e do distanciamento

10 Segundo Ilana Feldman (2011) “a metáfora da janela orienta diversos regimes de visibilidade (a pintura, o cinema e até a televisão) desde a Renascença, com a invenção da perspectiva e a composição, por Alberti, do quadro como “janela aberta ao mundo”. (...) Supondo um lugar calculado para o espectador, a perspectiva, o palco italiano do teatro (sobretudo pós-Diderot) e o cinema clássico narrativo faz da distância e da separação entre observador e observado, entre realidade e espetáculo, a base do regime “representativo” da arte. É a partir de tal separação, condição da representação clássica, que o espectador pode enfim mergulhar no mundo de dentro da tela a partir da identificação e do “efeito janela”.

to. Como na fita de *Moebius*, os lados contrários nunca se tocam, entretanto são um a continuação do outro, dependem um do outro para co-existirem como forma coesa, é uma obra que se constitui como dobra sobre si mesma, provocando uma experiência sensorial com a imagem e uma reflexão acerca do próprio meio.

Segundo sinopse oficial, o filme se passa “no instante em que o vigia do museu vê e é visto pelo quadro”, é portanto um filme sobre o afeto, ou seja: a afetação causada no encontro entre a obra de arte e seu espectador. Em sintonia com o pensamento de Didi-Huberman (2010) que, em seus ensaios sobre a obra do artista minimalista Tony Smith, conceitualiza que toda obra de arte nos convoca a estar *Diante e Dentro* dela de forma simultânea e paradoxal, posto que toda imagem que olhamos nos olha de volta refletidamente:

“ E diante da imagem – se chamarmos *imagem* o objeto aqui do ver e do olhar – todos estão como diante de uma porta aberta dentro da qual não se pode passar, não se pode entrar (...) Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a *imagem é estruturada como um limiar*. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo.” (Huberman, 2010. p.242-243, grifo no original)

O Vigia (que pode representar a todos nós espectadores) é colocado justamente diante dessa porta, nesta brecha, nesta zona limite entre a vida e a arte, nessa fronteira um entre-território estranho, justamente no limiar citado por Huberman. Ele olha para a obra e é contaminado por ela. A polinização entre os dois mundos se intensifica a tal ponto em um determinado momento da narrativa já não sabemos se o que estamos assistindo é a projeção imaginária do vigia para dentro da pintura (espécie de sonho-acordado do protagonista), uma de suas paisagens-interiores que transbordaram para realidade ou se de fato se trata de seu cotidiano na cidade de São Paulo.

O plano mais intrigante que destoa dos demais é a imagem de arquivo em preto e branco de trilhos filmadas do ponto de vista de um maquinista de um trem em movimento. É uma imagem antiga já desgastada pelo tempo, suja e repleta de ruídos que nos relembra os primórdios do Cinema e seu nascimento histórico: a *Chegada de um Trem a Estação* (1895) dos irmãos Lumière, *O Grande Roubo do Trem* (1903), de Edwin Stanton Porter, *A General* (1926) de Buster Keaton, etc.<sup>11</sup> Esta imagem analógica vinda de um aparato cinematográfico obsoleto do passado, novamente nos remete a visualidade háptica. A visualidade háptica, para Laura Marks (2000), está sempre envolta em mistério, pois é uma imagem que vem na forma de vestígio ou de esboço, que recusa a clareza, a organização, o controle e a limpeza da imagem-óptica. Portanto, torna-se difícil de interpretar, convidando o espectador a completá-la, experimentando-a através dos seus sentidos, se utilizando de

11 O trem é figura de linguagem muito recorrente também na filmografia de Yasujiro Ozu, que o utiliza como metáfora para industrialização e ocidentalização do Japão.

outras ferramentas que não a razão, a interpretação e cognição (a hermenêutica).



Além disso, para Marks, na imagem háptica ocorre justamente esse entrelaçamento entre sujeito e objeto, uma relação de abandono do sujeito no contato com o outro que é da ordem da sensualidade e do erótico. Esta seria uma definição básica do erotismo: a capacidade de oscilar, de se mover entre o doar-se e o receber, entre o abandono e o controle de si.

“O que é erótico na visualidade háptica, então, pode ser descrito como o respeito pela alteridade, e a concomitante perda de si na presença do outro. Erotismo é o encontro com um outro que se delicia diante de sua alteridade, mais do que tenta conhecê-la. O erotismo visual possibilita à coisa vista manter sua incognoscibilidade, se deliciando em jogar na fronteira do cognoscível. O erotismo visual permite ao objeto da visão permanecer insondável.” (Marks Apud Gonçalves, 2002, p.20):

Ao final do filme, observa-se no quadro de De Chirico um pequeno trem que passa ao fundo no horizonte. Neste movimento erótico, a imagem analógica corroída pelo tempo nos faz mergulhar no *topos* cinematográfico, na sensualidade da matéria fílmica. Como se fosse possível, por alguns segundos, ser transportado (pelo trem) para o dentro da tela, uma imersão centrípeta para um outro espaço-tempo, habitamos o território-sensorial do interior mesmo da obra de arte. Semelhante a parábola de Kafka, em *O Processo*, como citada por Huberman (onde curiosamente há também a personagem do Vigia) “espiamos” o que nos aguarda do outro lado da porta eternamente intransponível.

Segundo Gene Youngblood (1970), o cinema expandido seria essencialmente sinestésico. “O cinema sinestésico é espaço e tempo contínuo. (...) Sinestésica é a harmonia dos impulsos diferentes ou opostos produzidos por uma obra de arte. Isso significa a percepção simultânea de opostos harmônicas”. Para o autor, as imagens de um cinema expandido são capazes de criar uma nova forma de percepção do tempo que não faz

mais parte de uma tradicional narrativa clássica, e, sim, transitam entre diferentes dimensões temporais que se interconectam, e coabitam diferentes temporalidades e materialidades. Este tempo heteróclito, múltiplo, caótico e policrônico, foge à ordem cronológica, linear, com um começo, meio e fim. Um tempo que segundo Deleuze seria da ordem da alucinação, da imanência e do devir<sup>12</sup>. Assim, a escolha de Pizzini por trabalhar com imagens analógicas, se configura como forma de expressão essencialmente contemporânea, por ser híbrida; se voltando para o passado, se apropriando dele e re-experimentando-o, convocando uma percepção háptica, experimental, que conjuga diferentes tempos, materialidades e sensorialidade em um mesmo objeto, uma obra que merece um olhar mais atento e aprofundado.

---

12 “(...) em Deleuze, ao invés de uma linha do tempo, temos um emaranhado do tempo; em vez de um fluxo do tempo, veremos surgir uma massa de tempo; em lugar de um rio do tempo, um labirinto do tempo. Ou ainda, não mais um círculo do tempo, porém um turbilhão, já não uma ordem do tempo, mas uma variação infinita, nem mesmo uma forma do tempo, mas um tempo informal, plástico. Com isto, estaríamos mais próximos, sem dúvida, de um tempo da alucinação do que de uma consciência do tempo.” (Pelbart apud Marchesini, 2004, XXI)

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko Ed. Argos, Chapeco, SC, 2009.
- \_\_\_\_\_. Il volto. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa Torino, 1996, p. 74-80.\*
- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, Afeto e Conceito. In: *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /* tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves São Paulo: Editora 34. 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence*. California: Stanford University Press, 2004
- GONÇALVES, Osmar (org.) *Narrativas Sensoriais* 1ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014
- \_\_\_\_\_. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea em *VISUALIDADES*, Goiânia v.10 n.2 p. 75-89, jul-dez 2012
- FELDMAN, Ilana *Através da janela: o cinema de Perlov, Akerman e Farocki*. Anais Socine 2011.
- MARKS, Laura. *The skin of the Film*. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Duke University Press. Durham and London. 2000.
- PELBART, Peter Pál. *O Tempo Não-Reconciliado*. Imagens do Tempo em Deleuze. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques *Espectador Emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. 2ª Ed. São Paulo. Martins Fontes , 2014
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other Essays*. Ed. Anchor; Reprint edition 1990
- SASSOON, Joanna. Photographic Materiality In: *The Age Of Digital Reproduction In Photographs Objects Histories - On The Materiality Of Images* – Editora Routledge, 2004.
- YOUNGBLOOD, Gene; *Expanded Cinema*. A Dutton Paperback. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970