

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Weschenfelder, Ricardo. 2015. “Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 7: 155-174.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School of Arts and Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente
Traces of the invisible in cinema: the “absent look” perspective

Ricardo Weschenfelder¹

Resumo: a discussão aqui apresentada insere-se nos estudos sobre audiovisualidades nas mídias que têm seu foco de pesquisa na atualização do audiovisual em relação à sua significação, produção, consumo e capacidade de gerar novas culturas (Parente 1996; Silva 2009; Machado 2007; Kilpp 2008, 2010). Neste artigo, especificamente, discutimos o invisível no cinema, isto é, formas dialéticas de presença e ausência em imagens em movimento. Para isso, construímos o conceito “olhos ausentes” para rastrear o deslocamento dos olhares que se mostram e se escondem, dentro e fora de quadro. A ideia central presente nesse conceito é que o deslocamento é realizado pelos olhos (da câmera, dos personagens e do espectador) que se ausentam momentaneamente para dar lugar a outras formas de presença. Em termos teóricos, os conceitos de “aura” e de “rastros” de Benjamin (2007) nos ajudam a interpelar o invisível no visível do plano cinematográfico. Dentro dessa perspectiva realizamos a análise de uma cena do filme *O Eclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni, utilizando o procedimento metodológico de “dissecação de materiais audiovisuais” proposto por Kilpp (2010).

Palavras-chave: cinema; invisível; rastros; olhares.

Abstract: the discussion presented here is inserted in studies about audiovisualities in the media and has its research focus on the updating of audiovisuals in relation to their signification, production, consumption and capacity to generate new cultures (Parente 1996; Silva 2009; Machado 2007; Kilpp 2008, 2010). In this article, we specifically discuss the invisible in cinema, that is, dialectic forms of presence and absence in images in movement. To do so, we construct the concept of “absent eyes” to trace the shifting of looks that are revealed and hidden inside and outside the frame. The central idea present in this concept is that the shifting is conducted by the eyes (of the camera, the characters and the spectator) which momentarily remove themselves to give way to other forms of presence. In

¹ Graduado em Cinema (2002) pela Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil e Mestre em Literatura (2009) pela mesma instituição. Doutorando em Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil. Professor de comunicação e artes no Centro Universitário de Brusque e da Associação Educacional Leonardo Da Vinci, Santa Catarina, Brasil. Atua como realizador audiovisual. Autor de artigos e do livro: *A linguagem do vídeo*. Florianópolis: Editora Guarapuvú, 2009.

theoretical terms, Benjamin's concepts of "aura" and "traces" (2007) help us to interpellate the invisible in the visible cinematographic plane. From this perspective we analyze a scene in Michelangelo Antonioni's film *The Eclipse* (1962) using the methodological procedure of "dissection of audiovisual materials" proposed by Kilpp (2010).

Keywords: cinema, invisible, traces, looks.

Introdução

A discussão aqui proposta organiza-se a partir do entendimento que o invisível é a imagem de ausência que se faz presente por meio de técnicas audiovisuais (posição da câmera, enquadramentos, cortes, *raccord*, cenário, olhares etc), a memória do cineasta e do espectador no agenciamento da montagem do filme. A compreensão de que a montagem opera com espaços e tempos que vão além do quadro da imagem, abre caminho para a análise do deslocamento do invisível ao visível e vice-versa. Nesse deslocamento, entre presença e ausência, percebemos que as imagens deixam rastros e fragmentos, que são resgatados em diferentes momentos e instantes na montagem dos planos, tanto pelo cineasta como pelo espectador. Neste artigo, discutimos a possibilidade desses rastros da montagem habitarem o invisível dos filmes.

O plano cinematográfico, seja em um enquadramento fixo ou móvel, promove um tensionamento entre a visualidade e a invisibilidade. Mais do que entender o deslocamento espacial da câmera, de objetos e personagens – que entram e saem do quadro e tornam o espaço não visto implícito – a intenção é analisar de que forma o invisível, em determinados casos, pode

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente potencializar o desenrolar do tempo, a síntese temporal dentro do mesmo enquadramento. Neste caso, a análise deve *rastrear* a presença do tempo afetando a imagem, no que ela, dialeticamente, mostra e deixa de mostrar. O tempo e, sobretudo, a passagem do tempo, provoca a imagem a ser outra coisa, que não está, necessariamente, no plano do visível e aparente da imagem e do som de cinema.

O conceito de *rastros* de Walter Benjamin (2007) é operacional nessa discussão. Na passagem do século XIX para o XX, Benjamin desloca seu olhar da paisagem da cidade moderna, repleta de sensorialidades audiovisuais com seus panoramas, galerias e bondes, para o âmbito privado do interior das residências.² Em contraponto ao exterior, em que as imagens e os sons se chocam e passam cada vez mais rápidos, no interior das residências as imagens e sons ficam cada vez menores e mais complexos. Na casa burguesa, o mobiliário - ornamental e extravagante - traz rastros de outros lugares e tempos. Os objetos, esteticamente escolhidos, lembram épocas remotas como portas de igrejas, divãs, tapetes, flores artificiais e gôndolas, criando miragens entre o exterior e o interior nos diversos ambientes. Fazemos, assim, a analogia do quadro cinematográfico com a arquitetura de rastros, como imaginada por Benjamin.

² A impossibilidade de deixar rastros públicos na cidade moderna faz com que o cidadão transfira para a vida privada essa necessidade. O morador da casa, na concepção de Benjamin, vira um colecionador de objetos e “lugares” entre quatro paredes. A metáfora da casa de vidro proposta por Benjamin (1989), por exemplo, funciona como a arquitetura que é responsável por abolir as fronteiras entre o interior e o exterior.

O rastro é, em Benjamin, o contraponto de um conceito caro ao autor: a aura. Se a aura é aparição,³ a presença de algo distante, inalcançável, como uma epifania, o rastro, por sua vez, é a presença de algo que, apesar de próximo, permite a visualização de uma imagem distante. O rastro é um fragmento, um vestígio, que deixou seus fios tensionados até o presente, até a visualização da imagem. É, em um jogo de palavras, a presença ausente e a ausência presente. O passado se faz presente por meio de reminiscências, pela inscrição da memória nos rastros das imagens. As imagens deixam, assim, rastros de tempos nos olhares.

Tanto o rastro, como a aura, produzem, no sujeito, o sentimento de ausência, de perda, do que não está, concretamente, presente aos olhos do espectador. Por isso, aura e rastro, estão relacionados à dimensão temporal das coisas no pensamento de Benjamin, seja da história, dos objetos e das imagens. Na modernidade, segundo Benjamin, a técnica tinha se imposto de tal forma que era preciso ver o que estava fora da visão, o que estava, aparentemente, ausente, nas entrelinhas e sobreposto no presente mais imediato. Nesse sentido, para Benjamin, a aura traz a sensação do passado, enquanto que o rastro se configura como as marcas do passado e a projeção do futuro, pois o que e quem o provocou passou e está em outro lugar.

Para investigar os rastros do invisível no cinema utilizamos, na análise de cenas do filme *O Eclipse* de Michelangelo Antonioni, o procedimento criado e desenvolvido por Kilpp (2010): a *dissecação* de materiais audiovisuais. A dissecação, metáfora da dissecação de cadáveres e

³ Claudia Duarte (2000) faz uma interessante relação entre a *aparência* e a *aparência* na obra de arte. Enquanto a *aparência* é o campo do visível, do material, do que é apreensível, a *aparência* é o invisível, o sensorial, o tempo, o pensamento sobre a obra de arte.

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente inspirada em Leonardo da Vinci, visa parar, congelar o fluxo incessante das imagens para melhor analisar “quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentido.” (29). Na proposta da autora, a dissecação permite analisar quadro a quadro a relação entre os planos na montagem audiovisual. Esse procedimento contempla a nossa necessidade em analisar – para além da imagem enquadrada – a sobreposição e a remissão de quadros no cinema. Entendemos que, um mesmo enquadramento pode conter e confrontar diferentes quadros ou recortes de espaço e tempo. Nesse sentido, é importante ressaltar que tanto o enquadramento como os quadros são íntimos e variáveis, de modo que um não existe sem o outro, e podem, juntos, assumir diferentes formas de presença (e ausência).

Acreditamos que a dissecação é uma maneira de desnaturalizar e criar um estranhamento frente às formas audiovisuais, tão codificadas e engendradas que estão na cultura contemporânea. Ao cortar o fluxo natural do filme e remontá-lo, pode ser possível constatar o que habitualmente não se vê: o invisível entre as imagens.

1. Rastros do invisível: olhos ausentes

Para Didi-Huberman (2010), as imagens de Benjamin, aura e rastro, falam, simbolicamente, sobre as distâncias entre o espaço e o tempo, na medida em que ultrapassam, por força da memória, o momento de visualização da imagem concreta. Deste modo, o autor afirma que o objeto aurático “supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma

forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente” (148).

A presença é a forma aurática que, ao mesmo tempo, está e não está diante dos olhos, que se deforma na “dupla distância”. A ilusão retiniana do cinema⁴ seria a alegoria dessa ilusão temporal, ou melhor, atemporal, dos quadros da imagem em movimento que embaralham presença e ausência. É preciso parar o tempo, sentir suas tensões latentes e lhe dar novo rumo. É por isso que Benjamin fala em “dialética na imobilidade”. A imagem dialética é a explosão de “agoras”, ou seja, um tempo carregado de vários tempos, que modifica e desestabiliza a percepção do presente. Os “agoras” são a simultaneidade, sempre ao nível sensorial, de diferentes tempos. O presente, então, é o tempo do limiar, entre o passado que resgatamos e o futuro que projetamos. Na leitura de Didi-Huberman (2010), a “imagem dialética” é a síntese de todos os tempos possíveis em uma mesma imagem. Como na imagem de um pião, objeto multifacetado, que gira sobre si mesmo, na imobilidade da diferença de suas faces.

Nesse cenário, podemos intuir que olhar do espectador sobre as imagens em movimento é dialético: diante do plano visível que passa, o espectador se movimenta entre o que já viu e o que ainda não veio, pois o universo e o imaginário do filme sempre transcendem os limites do enquadramento. A princípio, tudo é produzido e mostrado em função do olhar onisciente do espectador, mas, no entanto, ele só vê uma pequena parte, um breve instante ou, para ser mais específico, um enquadramento

⁴ Segundo estudiosos da área de psicologia e neurologia, o cérebro não acompanha a velocidade dos fotogramas (24 quadros por segundo), o que faz com que, enquanto uma imagem é vista, a outra já se pronuncia na retina. Esse efeito de encadeamento brusco dos fotogramas produz a ilusão de movimento que gera a imagem cinematográfica.

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente entre infinitas possibilidades de ver a cena. Nesse contexto, utilizamos o conceito de *olhos ausentes* na tentativa em rastrear os olhares que se mostram e se escondem sobre e sob os planos cinematográficos. Olhos que reverberam visões, dentro e fora dos quadros, que incidem e se desviam na superfície profunda da tela.

Olhar, para Didi-Huberman (2010), é o jogo entre a proximidade (rastro) e a distância (aura). Olhar, não se reduz ao ver, mas se estende à produção de conhecimento e de sentido. Seria, assim, uma “dupla distância”, que também não se refere unicamente ao campo espacial, mas, principalmente às distâncias temporais. A experiência estética mobiliza-nos de tal forma que nos reconhecemos, nos vemos na imagem e somos, ao mesmo tempo, olhados por ela. Da mesma forma, somos levados a outros lugares, remotos e imaginários, nunca percorridos, por meio da imaginação. As imagens existem porque olhamos para elas. As imagens suplicam e retribuem olhares. Os olhos ausentes são compartilhados pelo espectador e pelos personagens. O *espectador*, enquanto sujeito que olha a cena de fora, do outro lado da tela, é o observador exterior que vê e não é visto e, em alguns casos, ele é chamado a ver de dentro da cena. Os *personagens*, enquanto personas do lado de dentro da tela, são os observadores interiores que olham e, ao mesmo tempo, são olhados por outros personagens e pelo próprio espectador.

Existem diferentes formas de ver e ser visto no universo audiovisual. No telejornal, na publicidade, em programas políticos, em certos documentários e em parte do cinema moderno é comum os personagens olharem diretamente para a câmera, extensão do olho do espectador. Já no

cinema clássico, na telenovela e em seriados ficcionais é proibido olhar no eixo da câmera. No entanto, em todos os casos, o olhar supostamente ausente do espectador, que vê a cena de fora, é mais presente do que se imagina e se desloca no limiar da visualidade, em que, além de ver com os seus próprios olhos, o espectador assume outros pontos de vista (do cineasta, da câmera e dos personagens).

A câmera de cinema é um olhar mecânico, “olhar sem corpo” como diz Xavier (1988, 21). Um interface que serve de mediação entre o olhar do espectador e do cineasta que enquadrou a imagem. Olhar que recorta e seleciona o mundo. Mas, não é somente a câmera que olha no jogo intenso de olhares promovidos pelo cinema, pois as personagens e o espectador também olham, como já referimos, dentro e fora da imagem. O lugar do espectador diante das imagens em movimento configura o espaço fora da tela, apartado do *écran*. O espectador habita, como um fantasma, a ambiência extra-tela. Nesse contexto, é importante estabelecer a relação entre dois conceitos-chave nessa proposta de deslocamento pela dissecação: olho e olhar.

O *olho* é o órgão biológico destinado a produzir visões de pessoas e coisas do mundo. Segundo Aumont (1993, 19), a visão congrega operações óticas, químicas e nervosas que fizeram com que, desde o Renascimento, o olho fosse sendo aparelhado por diversos dispositivos que transformaram, ao longo da história, a percepção do olho e a forma de olhar o mundo. No caso do cinema, temos, de um lado, os olhos técnicos como o da câmera e dos personagens; e, de outro, os olhos “naturais” do cineasta (e de sua equipe) e dos espectadores. Porém, esses olhos se encontram e se afastam

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente mutuamente. Seria muita ingenuidade negar, a essa altura da modernidade, a instrumentalização dos nossos olhos, que demandam cada vez mais olhares técnicos sobre as coisas. O modo de olhar está intimamente ligado à mediação e projeção da técnica, tal é a convivência com dispositivos visuais e audiovisuais no nosso cotidiano.

Com relação ao conceito de olhar, estamos na ordem da experiência, técnica e cultural, entre olhos e corpos, pois o *olhar* é troca, interação entre os olhos, técnicos ou não. O olhar é ação – e reação – do olho sobre superfícies diversas que se caracteriza pela tomada de pontos de vista e visões do olho. Podemos afirmar que o olhar é o ato consciente e voluntário sobre as imagens. Nesse sentido, o olho pode ser visto, já o olhar é sempre invisível, porque depende da subjetividade e da memória de quem vê. Não se trata de fazer um tratado psicológico ou antropológico sobre a questão do olhar. O que queremos enfatizar é que os olhares implicados na cena jogam com a ausência e a presença, se diferenciando, na montagem de cinema, entre o olhar invisível - o fora de quadro - e o visível - o enquadrado.

2. A proposta metodológica: dissecação de olhos ausentes

2.1 Obra em análise

Filme: O Eclipse (L'eclisse), 1962, produção Itália e França. 2 horas e 6 minutos de duração, preto e branco. Diretor: Michelangelo Antonioni (1912-2007). Sinopse: após passar a noite discutindo, Vittoria (Monica Vitti) rompe com Riccardo (Francisco Rabal), seu namorado, com o qual mantinha uma relação marcada pelo tédio e falta de comunicação. Ao ir se encontrar com a mãe (Lilla Brignone) na Bolsa de Valores, Vittoria conhece

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente

Piero (Alain Delon), um jovem e elegante corretor da bolsa. Ele é um sedutor e ela inicia então uma história marcada pelo devaneio incerto de amor e futuro.

Este foi o terceiro filme do cineasta dentro da chamada Trilogia da Incomunicabilidade, que congrega os filmes *A Aventura*, de 1960, e *A Noite*, realizado em 1961. Nesses três filmes, o realizador discute um tema recorrente na sua filmografia: a alienação dos indivíduos na sociedade moderna.

2.2 A cena



2.3 A análise

Quadro 1



No quadro 1, a câmera olha para o personagem de Riccardo. E o personagem acompanha, com o olho, a personagem Vittoria, fora de quadro. Esta passagem, do quadro 1 para o quadro 2, demonstra que não é somente o ponto de vista da câmera, ou seja, o seu enquadramento, que determina a relação entre visível e invisível no plano de cinema. Existe “algo” entre o olho da câmera, o que ela mostra e o que ela deixa de mostrar, e o olho dos personagens. Acreditamos que é possível dizer que esse algo é o invisível. Um invisível enquanto uma imagem que se ausenta para ser visão de outra coisa, de outros olhos. Como por exemplo: quando a câmera enquadra o rosto do personagem masculino olhando para fora de quadro, ou seja, para o que o espectador não vê, apenas presente, o invisível existe nessa visão do personagem, pois mesmo quando a imagem se oculta no plano invisível para o espectador, existe em potência em algum olho que poderá torná-la visível.

A cortina da janela, ao fundo, está entreaberta e aponta para o rastro da personagem de Vittoria, presente no quadro da cena anterior. Vittoria caminha, entre os quadros, da janela para um lugar que ainda não foi mostrado. Atrás do Riccardo há uma sombra na cadeira. A sombra tanto pode ser dele como de Vittoria, que, apesar de ainda invisível ao espectador no contra-plano, assombra a visão do homem no plano visível.

Quadro 2



A personagem de Vittoria parece que se deslocou para outra janela, também com a cortina fechada. A princípio, o olho do espectador localiza Vittoria olhando para o homem, que está ausente. O reflexo do abajur confunde a orientação espacial do espectador, pois o homem sempre foi visto bem ao lado do abajur: trata-se de outra trapaça do olhar do cineasta, que espera que o espectador deseje ou imagine que Vittoria esteja, finalmente, olhando para o homem.

O olho mecânico da câmera medeia o olhar do espectador; logo, o espectador “só” vê o que o cineasta escolheu mostrar. O olho ausente do espectador é, no fundo, a presença que falta à imagem, aquela que habita a ambiência do invisível. O espectador de cinema (do cinema tradicional) é, ainda, um falso observador privilegiado, porque, ao não poder escolher os pontos de vista da cena, tem o olhar limitado às escolhas do olho do cineasta. Os olhos dos personagens, de dentro da cena, parecem suprir a ausência de certos olhares, pois sustentam e ampliam os pontos de vista que faltam ao cineasta e, por extensão, ao espectador.

Quadro 3



Na mudança de quadro, porém, há uma indicação que Vittoria não está olhando para o homem. O homem continua ali, mas fora de quadro. O espectador vê, através do olhar de Vittoria, uma pintura, e, na borda do quadro, a ponta do abajur. Ou seja, os olhos dos personagens ainda não se encontram. O olho da câmera sugere que a visão da pintura seja exclusivamente de Vittoria. Nesse momento, a pintura realiza o eclipse de todos os olhares da cena: o de Vittoria, o do espectador e, quem sabe, o do homem. É interessante constatar que nenhum olho olha para o olho do outro, não se cruzam apesar de existir, ironicamente, outro “quadro” a ser visto, dentro do enquadramento da câmera.

Nesse caso, com a personagem de Vittoria, a câmera é subjetiva, é um olho mais íntimo e carnal entre personagem e espectador. O olho ausente do espectador não olha mais impunemente: ele deixa de ser invisível para se tornar parte do olhar de alguém. No caso da câmera subjetiva, o que se ausenta é o olho da câmera, um rastro do olho do cineasta.

Quadro 4



De quem é essa visão? Quem olha aqui? De certo, saímos da câmera subjetiva de Vittoria e talvez possa ser a visão do olho ausente do homem. Mas a câmera baixa, quase colada ao chão, retoma o ponto de vista do cineasta. A amplitude do quadro, a personagem enquadrada de costas, da cintura para baixo, com ênfase nas pernas, cruzadas, reforça a distância entre os dois personagens. Os móveis escuros (ou seus rastros) sugerem mais obstáculos entre os dois personagens. O reflexo de Vittoria no chão da sala torna a cena ainda mais ambígua. A mesma duplicação de quadros que vimos no quadro anterior retorna aqui: o olho ausente de Vittoria parece ainda olhar para a pintura que o espectador não vê mais, mas que ainda lembra de seus rastros no quadro anterior. O olho sobre Vittoria, de quem quer que seja, é um olhar confuso, que põe em dúvida a verdadeira posição e direção da personagem. As pernas da personagem caminham para frente ou para trás? O olho do cineasta ausenta-se para que o espectador - o falso observador privilegiado da cena - veja o plano. O rastro do enquadramento do cineasta atualiza-se no olho do espectador. Rastro no sentido do olhar que permanece, mesmo que o olho já esteja em outro lugar.

Quadro 5



Em planos anteriores, mais fechados, o olho do espectador está bem perto, quase cruza o olhar com o olho dos personagens. Nesse plano mais aberto e frontal, o espectador assume a posição de *voyeur*, de observador distanciado e incólume da cena. O espectador remonta o cenário que já viu, fragmentado e reafirma o teatro de olhares da cena: os olhos que não se encontram, mas que cada um vê ao seu modo ou do seu ponto de vista.

Não se pode confundir, nesse caso, olhos ausentes com imagem ausente, pois são de naturezas diferentes. A imagem ausente, no plano invisível, não deixa de existir porque o olho está ausente dela. Na montagem dos planos, os olhos deslocam-se entre ausência e presença, assumindo outras formas de ver (e de não ver). Os olhos envolvidos na cena (do espectador, da câmera, do cineasta e dos personagens) deslocam-se a todo instante na montagem dos planos. Assim, cada olho se ausenta, em determinado plano, para dar lugar a outras formas de presença e percepção, que envolvem os rastros da visão e da memória do olhar. Quando um olho se ausenta, seja o do cineasta, do personagem ou do espectador (o do pesquisador), a imagem dura no tempo, ela vive na espera de um olho que a tornará rastro de outro olhar.

Considerações finais

Os olhares, em situação de olhos ausentes, conceito que desenvolvemos para a análise do filme e suporte da pesquisa, abrem-se para outras vistas, virtuais, que estão na ambiência do invisível e isto faz com que a memória, cognitivamente e simbolicamente, compense a ausência visual, ou seja, a imagem ou olho que falta é transformado em rastro de outra imagem, que não se vê. A visão, tanto de quem olha como de quem é olhado, é eclipsada, de tal modo que os olhos acreditam ver o que, na verdade, é uma imagem criada pela mente, sobreposta pela memória.

Entre as contribuições à linguagem cinematográfica, na primeira década do século XX, destacamos D.W. Griffith, um cânone do cinema clássico, ao criar um modelo de planificação ou decupagem da cena que se tornou a técnica de enquadrar e montar diferentes pontos de vista dos personagens e do cenário. A partir da sua obra, há uma emancipação do cinema em relação ao teatro: o espectador despreende-se da “quarta parede” da sala de espetáculo que separava imaginariamente o que ocorria em cena, tido como representação do mundo da vida, do que ocorria com e na plateia, tido como o mundo da vida se apresentando a si mesmo. O olho do espectador (até então apartado da representação) passa a aparecer implicado na multiplicação dos pontos da vista e da visão ao mesmo tempo (dentro e fora da apresentação e da representação). A multiplicação de espaços e pontos de vista da cena e, paradoxalmente, a sua limitação, pois sempre existe o recorte do enquadramento, faz com que olhos (do cineasta, da

câmera e do espectador) se tornem os mesmos e, ao mesmo tempo, se diferenciem, na montagem, de si mesmos. Segundo Aumont (2004), talvez o autor contemporâneo que mais tenha se debruçado sobre o tema do fora do quadro, a noção de quadro nas artes é, sobretudo, cultural. As funções do quadro, na visão de Aumont, servem, simbolicamente, para alternar o fechamento e a abertura da imagem. Dentro dessa discussão, o autor analisa que todas as funções do quadro são simbólicas, seja no valor agregado à imagem, no recorte de toda a realidade disponível e na abertura da ficção através do real, em que o olhar do espectador é fundamental.

Nessa perspectiva, o olho do espectador precisa ser mais atuante, precisa buscar a imagem ausente que não vê, mas que, no entanto, é visto pelo olhar do personagem. É uma imagem ausente para o olhar do espectador. O olho do espectador coloca-se, assim, no olhar do personagem e torna a ausência de imagem uma “presença” para os seus olhos.

Na análise proposta, o filme torna-se uma coleção de quadros, imagens pregnantes e latentes que, remontadas e analisadas em sua passagem, podem revelar os rastros do invisível que investigamos aqui. Os rastros propostos nesta amostra de análise não devem ser tomados como definitivos: são construções e narrativas possíveis inerentes à subjetividade e à memória do pesquisador. O rastro do tempo sobre a própria pesquisa.

Entendemos que as noções de exterior e interior quando consideradas em relação à imagem, ao mundo do espectador (real, concreto, físico) e o mundo dos personagens (imaginário, ficcional, virtual) devem ser tratadas como imagens de limiar, em que as oposições e delimitações definitivas não dão conta da análise do mundo – audiovisual – em que

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente vivemos. O que pretendemos, em um estudo permeado por uma análise conceitual e uma dissecação técnica, é evidenciar a transparência e a opacidade das imagens no cinema.

O conceito de olhos ausentes pode misturar-se, relacionar-se e criar espaços de contradição entre outras imagens latentes. De tal modo que um conceito pode conter a síntese, a aparição de todos os outros e cada imagem carregar a potência de outras imagens ausentes que estão na rotação da pesquisa.

Bibliografia

- Aumont, J.. 1993. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus.
- Aumont, J.. 2004. *O Olho interminável*. Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac Naify.
- Benjamin, W.. 1989. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W.. 2007. *Passagens*. Belo Horizonte: São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Didi-Huberman, G.. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- Duarte, C.. 2000. *Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- Kilpp, S.. 2008. *Audiovisualidades do voyeurismo televisivo: apontamentos sobre a televisão*. Porto Alegre: Ed. Zouk.
- Kilpp, S.. 2010. *A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios.
- Machado, A.. 2007. *O sujeito na tela*. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus.
- Parente, A. (Org.). 1996. *Imagem-Máquina*. A Era das Tecnologias do Virtual. São Paulo: Editora 34.

Rastros do invisível no cinema: a perspectiva do olhar ausente

Silva, A. R. da. 2007. Semiótica e audiovisualidades: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual. *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*. v. 9(3): 21-38.

Xavier, I. (Org.). 1988. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.