

## Os usos e apropriações das imagens: repetições, fragmentação, deslocamentos

The uses and appropriations of images: repetitions,  
fragmentation, displacements

Fabio Allan Mendes Ramalho

Docente da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. E-mail: fabioallanm@gmail.com

### Resumo:

Neste artigo, partimos de contribuições recentes às teorias do cinema e da espectadorialidade para assinalarmos alguns usos e modos contemporâneos de se relacionar com imagens, com ênfase na mediação das tecnologias digitais. Em seguida, analisamos alguns procedimentos formais e estéticos presentes no trabalho do artista visual belga Nicolas Provost, chamando a atenção para a recorrência do beijo cinematográfico em alguns de seus vídeos e estabelecendo uma análise comparativa com obras de outros artistas e cineastas. Deste modo, buscamos apontar o investimento nos repertórios do cinema como recurso para potencializar o engajamento afetivo do espectador com as imagens.

### Palavras-chave:

Imagem; Corpo; Afeto; Espectatorialidade; Tecnologias Digitais.

### Abstract:

In this article, we draw on recent developments in film theory and spectatorship in order to address some contemporary uses of images and ways of relating to cinema through encounters mediated by new technological devices. We then analyze some of the formal and aesthetic procedures deployed in the work of Belgian visual artist Nicolas Provost. By tracing the recurrence of the cinematic kiss in some of Provost's videos and also in previous works of several other artists and filmmakers, we seek to highlight the investment in cinema repertoires as an important key to enhance the spectator's affective engagement with images.

### Keywords:

Image; Body; Affect; Spectatorship; Digital Technologies.

## 1 Introdução

Ao privilegiar um modo de aproximação ao cinema que compreende a relação com as imagens e sons como modalidade de encontro e, por conseguinte, como composição ou decomposição de forças, as intersecções entre as teorias do afeto e os

estudos de cinema depositam muito de sua ênfase nas maneiras pelas quais somos afetados pelas obras. Não obstante, o próprio conceito de afeto e, mais especificamente, a compreensão da matéria audiovisual como corpo fílmico nos desafia a fazer também o caminho inverso: é necessário empreender um esforço para pensar como uma obra pode ser por nós afetada.

Dizer que um filme é um corpo de imagens e sons implica enxergá-lo como “uma máquina produtora de sensações” (DEL RÍO, 2008, p. 160)<sup>1</sup>, mas não apenas isso: ele passa por mudanças em seus estados, entra em diferentes composições com outros corpos e pode mesmo ser fragmentado, reconfigurado e, em seu limite, decomposto. Não é sempre, porém, que afetar implica uma intervenção extrema, e os filmes podem ser também mais sutilmente transformados. É o caso quando as condições de circulação aportam algo à obra. Assim, por exemplo, Laura U. Marks (2000, p. 20) argumenta que a circulação de uma obra é um aspecto especialmente relevante para o cinema intercultural, pois os contextos em que essas obras circulam “tornam-se parte do material do filme ou do vídeo”<sup>2</sup>. Para a pesquisadora, “os traços de outras exibições, de diferentes públicos, aderem à pele desses trabalhos”. (MARKS, 2000, p. 20)<sup>3</sup>.

No presente artigo, propomos desenvolver uma discussão sobre as relações travadas com corpos fílmicos mediante operações de repetição, fragmentação e deslocamento de elementos audiovisuais, bem como discutir em que medida tais estratégias podem ensejar modos de aproximação a uma obra. Para tanto, partimos do trabalho do artista visual belga Nicolas Provost, bem como de outras produções que se mostram particularmente interessadas em explorar o momento do beijo entre amantes, a fim de analisar como, a partir desse elemento específico, é possível traçar diferentes modalidades de engajamento afetivo com obras e repertórios do cinema.

## 2 A repetição obsessiva

---

<sup>1</sup> “a sensation-producing machine” (DEL RÍO, 2008, p. 160).

<sup>2</sup> “become part of the material of the film or video” (MARKS, 2000, p. 20).

<sup>3</sup> “traces of other viewings, of differently seeing audiences, adhere to the skin of these works” (MARKS, 2000, p. 20).

Laura U. Marks (2002, p. xix) escreve: “Eu sugiro que a espectadorialidade é uma ‘cena’ na qual prazer, responsabilidade e confiança são negociadas entre espectador e filme.”<sup>4</sup> Como se arma hoje, na teoria e na crítica, a cena da espectadorialidade? Que papéis são designados à obra e quais cabem ao espectador? Seria, no caso deste último, um lugar de submissão, de autonomia, de criação, de intervenção, de imobilidade? Dentre as muitas vertentes abertas pelo quadro de perspectivas concorrentes que dão o tom às discussões sobre a espectadorialidade nas teorias contemporâneas, um aspecto relevante a ser considerado é o lugar das tecnologias digitais no reposicionamento do debate. Ao enfatizar a relevância deste ponto, não buscamos reativar um sentido determinista já amplamente criticado. Antes, pretendemos manter em vista um horizonte no qual dispositivo, percepção e práticas dos espectadores se comunicam numa relação complexa e multidirecional.

As sucessivas tecnologias popularizadas ao longo das últimas décadas introduziram no cotidiano práticas antes pouco acessíveis ao espectador comum, como, por exemplo, as ações de interromper o fluxo, fragmentar e recombinar imagens. Ao mesmo tempo, permitiram redimensionar alguns aspectos que dizem respeito aos modos possíveis de engajamento com os filmes e que haviam sido relegados a um segundo plano ou obscurecidos pelos modelos teóricos que predominaram em momentos anteriores. Além desses dois eixos – popularização de práticas e redistribuição das ênfases na discussão da espectadorialidade –, as tecnologias são incorporadas como procedimentos estéticos para a própria criação de obras, como é o caso de boa parte da produção de vídeos e curtas-metragens de Nicolas Provost, conforme veremos adiante. Pelos modos como são constituídas, algumas de suas obras despontam como objetos relevantes para delinear uma cena da espectadorialidade no contemporâneo.

É justamente a complexidade das relações entre corpo fílmico, suportes, corpo do espectador e percepção que Laura Mulvey (2006) traz para primeiro plano em seus ensaios sobre os modos de apropriação e consumo advindos com o uso das tecnologias digitais. A maior disponibilidade dos acervos, bem como a ampliação das capacidades de manipulação das ordens temporais dos filmes propiciada pela circulação de arquivos digitais, permite que o espectador exerça mais livremente o

---

<sup>4</sup> “I suggest that spectatorship is a ‘scene’ in which pleasure, responsibility, and trust are negotiated between viewer and film.” (MARKS, 2002, p. xix).

ato de retornar repetidas vezes a uma mesma cena ou plano. Ele pode, assim, travar um contato intensificado com os diferentes modos de fruição das imagens e sons, na medida em que sua percepção oscila entre o plano diegético e a dimensão documental dos filmes, que funcionam como registro do momento da filmagem, das condições materiais de sua realização e, em especial, do corpo das atrizes e atores em cena.

A oscilação entre diferentes instâncias de apreensão é potencializada pelas propriedades materiais da imagem – as marcas do tempo que nela se depositam e que são potencializadas pelas qualidades dos distintos suportes que permitem sua circulação – e também pela alternância entre movimento e fixidez implicada no ato do congelamento. Laura Mulvey se interessa por um tipo de fruição que investe na imagem congelada do filme e observa que as condições de espectralidade cada vez mais passam a incorporar ou mesmo privilegiar a alternância entre imagem em movimento e imagem estática:

À medida que o fluxo do cinema é deslocado pelos processos de interrupção, a espectralidade é afetada, reconfigurada e transformada, de modo que filmes antigos podem agora ser vistos com novos olhos e a tecnologia digital, longe de matar o cinema, dota-o de uma nova vida e de novas dimensões. O processo de interrupção não apenas concede visibilidade à fixidez do plano, mas também altera a estrutura tradicionalmente linear da narrativa, fragmentando suas continuidades. (MULVEY, 2006, p. 26).<sup>5</sup>

A possibilidade de deter a temporalidade em que se desenrolam as narrativas contribui para colocar em primeiro plano a dimensão documental das imagens. Primeiramente, porque barra o fluir da ficção, submetendo-a ao desejo do espectador, que lhe impõe interrupções de acordo com seu interesse por fragmentos específicos. Em segundo lugar, porque a imagem congelada aproximaria o registro cinematográfico da fotografia, inclusive no que diz respeito ao longo histórico de reflexão sobre as propriedades indiciais a ela associadas. O ato de congelar o filme não deixa de restabelecer, segundo Mulvey (2006, p. 15), a transição instaurada pela

---

<sup>5</sup> “As the flow of cinema is displaced by the process of delay, spectatorship is affected, reconfigured and transformed so that old films can be seen with new eyes and digital technology, rather than killing the cinema, brings it new life and new dimensions. The process of delay not only brings stillness into visibility but also alters the traditionally linear structure of narrative, fragmenting its continuities.” (MULVEY, 2006, p. 26).

fotografia – “do animado ao inanimado, da vida à morte”<sup>6</sup> –, a mesma transição que o cinema teria buscado reverter por meio do movimento.

Tal correspondência entre a imagem congelada de um filme e a fotografia é, no entanto, aproximativa, sobretudo no que diz respeito às imagens digitais ou digitalizadas (como é o caso dos filmes em película convertidos em arquivos digitais com vistas à sua circulação), posto que o congelamento da imagem digital só se assemelha ao fotograma mediante uma “associação imaginativa”<sup>7</sup> com as propriedades do celuloide (MULVEY, 2006, p. 26). Isso é o que Mulvey (2006, p. 26) chama de anacronismo tecnológico: tomar a imagem congelada de um arquivo digital como o equivalente à unidade de um fotograma de celuloide. No que se refere às distintas propriedades materiais dos dois meios, “a conversão da informação registrada pela câmera em sistema numérico, binário, quebrou a conexão material entre objeto e imagem que definiu a história progressa” (MULVEY, 2006, p. 19)<sup>8</sup> das imagens analógicas e os modos de captação nelas implicados.

Victor Burgin (2004, p. 38), por sua vez, ressalta que “o ‘fotograma’ [...] *nem* é estritamente uma fotografia *nem* um filme”<sup>9</sup>, colocando ênfase na operação da qual ele resulta. Para Burgin, a imagem fixa que é subtraída ao fluxo de uma obra composta de duração e movimento constitui “o traço material do momento de captura que estabelece um espaço *entre* a fotografia *e* o filme.” (BURGIN, 2004, p. 38).<sup>10</sup> Isso implica dizer que a imagem resultante desse procedimento não pode ser pensada sem que tenhamos em conta o gesto de seleção aí implicado – que pode ser idiossincrático ou mesmo arbitrário, mas não simplesmente aleatório, posto que responde ao desejo da pessoa que opera a interrupção –, bem como a atenção ao que há de disruptivo nesse gesto.

Poderíamos estender essa observação à imagem do arquivo digital, desde que tenhamos em conta o anacronismo de que fala Mulvey. De todo modo, embora tal anacronismo permita ainda evocar a vinculação entre registro e índice, o advento do digital não pôde senão potencializar a indeterminação das imagens. Segundo Steven

<sup>6</sup> “from the animate to the inanimate, from life to death.” (MULVEY, 2006, p. 15).

<sup>7</sup> “imaginative association.” (MULVEY, 2006, p. 26).

<sup>8</sup> “the conversion of recorded information into a numerical system broke the material connection between object and image that had defined the earlier history.” (MULVEY, 2006, p. 19).

<sup>9</sup> “the ‘photogram’ [...] is strictly *neither* photograph *nor* film.” (BURGIN, 2004, p. 38).

<sup>10</sup> “the material trace of that moment of arrest that establishes a space *between* the photograph *and* the film.” (BURGIN, 2004, p. 38).

Shaviro (2010), a incerteza que paira em torno da imagem advém da conversão de diferentes elementos – visuais, cinéticos, sonoros – a uma única instância, a da informação digital. E quando alcançamos o patamar em que os mecanismos de captação exploram mais intensamente suas possibilidades combinatórias, remetendo não mais a uma reprodução, mas a uma composição, a imagem resultante não é um traço ou índice, mas um compósito, e quebra mais radicalmente o vínculo com qualquer referente.

O pesquisador recorre a um vídeo da cantora Grace Jones como exemplo desse tipo de composição.<sup>11</sup> Segundo sua análise, o corpo da performer e o meio em que ela se encontra desprendem os estímulos que serão captados pelo vídeo. Porém, a imagem que resulta dessa operação não se forma a partir dos limites entre o corpo e o seu entorno, ou seja, não se estabelece em torno de uma relação entre figura e fundo. Ela é antes um “*signal* eletrônico cujas modulações pulsam através da tela” (SHAVIRO, 2010, p. 15).<sup>12</sup> A imagem resultante continua sendo não apenas figurativa, mas também reconhecível, marcada: é a face de Jones que nos confronta ao mesmo tempo em que preserva, a despeito de todas as sucessivas distorções a que é submetida, sua singularidade (SHAVIRO, 2010, p. 12). Embora reconheçamos traços desse corpo – de modo mais proeminente, as feições do rosto –, ele está desde sempre modificado na imagem, é uma composição que já não pode ser remetida de volta a nenhuma origem, posto que essa origem simplesmente inexistente. A imagem eletrônica da celebridade é, assim, apenas mais uma iteração (SHAVIRO, 2010, p. 18).

Não é o caso, entretanto, de afirmar que essas imagens são menos reais, mas que sua realidade se ancora “não apenas na carne, mas também em muitos outros meios” (SHAVIRO, 2010, p. 18).<sup>13</sup> De fato, cabe ressaltar que o próprio Shaviro (2015) buscou, posteriormente, revisar essa consideração sobre o estatuto da imagem produzida por novos dispositivos tecnológicos, observando que a perda do caráter indicial das imagens na era digital havia conduzido à supervalorização de sua consequência presumida, qual seja, a quebra do vínculo entre as imagens e o real.

---

<sup>11</sup> Trata-se do vídeo *Corporate cannibal* (2008), dirigido por Nick Hooker, e que acompanhou o lançamento do single homônimo.

<sup>12</sup> “*electronic signal* whose modulations pulse across the screen.” (SHAVIRO, 2010, p. 12).

<sup>13</sup> “not just the medium of the flesh, but many other media as well.” (SHAVIRO, 2010 p. 18).

Não obstante, o que se observa na cultura do entretenimento, no cinema documental contemporâneo e nos registros amadores que proliferam nas redes sociais, para citarmos alguns exemplos, é a exploração de novas e distintas modalidades de produção do *real*.

No contexto da nossa discussão, o que é importante destacar, nas considerações de Shaviro em torno do processo de modulação da imagem de Grace Jones, é que o compósito resultante conduz a uma exacerbação da qualidade iterativa que a imagem de uma celebridade desde sempre comportaria. Daí porque Shaviro termina por conectar sua análise sobre a persona pública de Grace Jones às *silkscreens* de Andy Warhol. Em ambos os casos, o que está em jogo são imagens que investem na fantasmagoria inerente à constituição de um *star system*. Sob essa perspectiva, “Marilyn Monroe”, o ideal feminino, estaria para sempre fora do alcance do sujeito biográfico que a personificou (SHAVIRO, 2004, p. 134).

Não por acaso, a figura de Marilyn Monroe é mobilizada também por Laura Mulvey (2006, p. 172-173) para discutir em que medida a manipulação da imagem e a decomposição dos movimentos demarcam aspectos desde sempre presentes na performance da estrela. O que ocorre é que tais aspectos ganham proeminência com o esquadramento da imagem mediante a insistente interrupção de seu fluxo. Analisando o primeiro número musical de *Os homens preferem as loiras* (*Gentlemen prefer blondes*, Howard Hawks, 1953), Mulvey observa que a aparição de Marilyn consiste na modulação entre diferentes gestos que culminam no momentâneo congelamento em poses, e que são ritmados de acordo com a música interpretada.

A decomposição analítica do fluxo audiovisual permite realçar as poses da atriz, nas quais Mulvey vê a codificação da imagem da estrela que se oferta ao consumo público. Neste exercício, a teórica/espectadora se depara com um gesto que, embora igualmente codificado, é capaz de suscitar, através de desacelerações, pausas e repetições, um envolvimento afetivo: em certo ponto, Marilyn ajeita a alça do seu sutiã e, na execução dessa ação aparentemente banal, bem como no *close-up* que conclui o número musical em questão, Mulvey (2006, p. 173) vislumbra, condensadas, a trajetória da personalidade hollywoodiana, sua tragédia iminente e sua inscrição decisiva no imaginário cinematográfico e cultural.

Em suma, podemos dizer que as reflexões de Laura Mulvey e de Steven

Shaviro, aqui muito sucintamente delineadas, apontam para uma oscilação entre a evanescência do real e sua rearticulação; entre a autonomia dos mundos e formas presentificadas na imagem e o reavivamento de sua eloquência como registro de um tempo que passa. No contemporâneo, o vasto repertório do cinema é acessado em meio a essa tensão e se presta a múltiplas operações, nas quais ganham proeminência as vicissitudes da espectralidade.

### 3 Imagens reprocessadas

A repetição, a citação e a apropriação de imagens cinematográficas nos desafiam a considerar a posição complexa do espectador, cuja atenção oscila entre a inscrição de um corpo na tela como reminiscência – documentos de uma presença, de um tempo e de um espaço distantes – e, por outro lado, a mobilização de procedimentos estéticos que liberam as imagens das suas ancoragens prévias, atribuindo ênfase ao aspecto citacional da imagem como iteração. Com isso, as imagens são lançadas em um jogo combinatório que termina por realçar no cinema a sua materialidade e a sua dimensão de artifício.

De fato, o uso expressivo de fragmentos de obras mediante o seu deslocamento e recontextualização não é um recurso recente, mas, pelo contrário, faz parte da própria história do cinema. O que acontece hoje é a disseminação desses procedimentos, sua ampliação para muito além da instância da realização, em direção às situações de espectralidade. Por sua vez, e como se fechassem um circuito de diálogo e contaminação, algumas obras passam a atribuir centralidade às práticas de manipulação de obras que são propiciadas pelas tecnologias digitais, assimilando tais operações a seu processo de feitura. É o caso do artista visual Nicolas Provost, cujos filmes elegem como um de seus princípios constitutivos a combinação e a mixagem de repertórios do cinema, tornados agora amplamente disponíveis para circulação em cópias digitalizadas.

Tome-se, por exemplo, o vídeo *Long live the new flesh* (2009), onde o artista encadeia diversos fragmentos de filmes de horror e suspense. As imagens são submetidas ao efeito conhecido como *datamoshing*, que consiste na deformação

decorrente de uma alta compressão dos arquivos digitais. Aquilo que acontece corriqueiramente na prática de manipulação de imagens é aqui mobilizado para fins estéticos devido aos efeitos plásticos que suscita. As imagens parecem fundir-se, como se houvesse um erro de atualização dos quadros e, conseqüentemente, uma sobreposição e uma distorção das figuras, que se misturam umas às outras<sup>14</sup> (Fig. 1). Um problema comum que assola os usuários das tecnologias é assimilado como procedimento estético pelo realizador – que é também, claro, um tipo de usuário, embora movido por motivações bastante específicas –, lançando assim um olhar sobre o caráter disseminado das práticas de circulação e manipulação de imagens via arquivos digitais.

Fig. 1: *Frame* extraído da obra *Long live the new flesh* (2009)



Fonte: Imagem capturada na rede<sup>15</sup>

Com isso, Provost incorpora o acidente como recurso estético, além de chamar a atenção para a materialidade do meio. Afinal, como observa Laura Marks,

As mídias eletrônicas digitais, embora pareçam subsistir inteiramente em um meio simbólico e imaterial, podem nos lembrar de maneira potente que elas e nós estamos mutuamente imbricados nos processos materiais. É a mudança do analógico para o digital e, mais importante, o uso instrumental feito das simbolizações digitais que criam a aparência de um mundo virtual. (MARKS, 2002, p. xxi).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Conforme podemos ler no breve texto de apresentação da obra, disponível no site do artista. Informação disponível em: <<http://www.nicolasprovost.com/films/468/>>. Acesso em: 23/08/2016.

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www.nicolasprovost.com/films/468/>>. Acesso em: 23/08/2016.

<sup>16</sup> “Digital electronic media, though they seem to subsist entirely in a symbolic and immaterial realm, can remind us powerfully that they and we are mutually enfolded in material processes. It is the shift

Outro aspecto que também diz respeito à materialidade dos corpos fílmicos e que nos interessa observar aqui é a tendência a pensar as obras a partir de uma cisão, de modo que seríamos por vezes levados a considerar “o filme ou vídeo físico, real, [...] como uma reminiscência do filme ideal, platônico” (MARKS, 2002, p. 92)<sup>17</sup>. No contexto da obra de Nicolas Provost, a motivação para as explorações em torno da dimensão material e plástica do digital parece residir, ao menos em parte, no interesse pelas imagens do amor como constitutivas de um acesso privilegiado aos repertórios do cinema. Realçar a materialidade das imagens que fazem circular formas caras à imaginação amorosa é um modo de chamar a atenção para o apelo de tais imagens, para a sua insistente veiculação e ubiquidade, e em cuja história o *beijo cinematográfico* ocupa um lugar privilegiado.

Linda Williams (2008) remonta o início da história do beijo no cinema ao filme *The May Irwin-John Rice kiss* (1896), obra oriunda do estúdio de Thomas Edison e que consistiu na reencenação, para a câmera, da cena do beijo entre o ator e a atriz da peça *A viúva Jones*, que estava sendo então apresentada ao público (Fig. 2).

Fig. 2: Frame extraído da obra *The May Irwin-John Rice kiss* (1896)



Fonte: Imagem capturada na rede<sup>18</sup>

---

from analog to digital and, more importantly, the instrumental uses made of digital symbolizations, that create the appearance of a virtual world.” (MARKS, 2002, p. xxi).

<sup>17</sup> “the actual, physical film or video [...] as a mnemonic for the ideal film, the Platonic film.” (MARKS, 2002, p. 92).

<sup>18</sup> Disponível em: <[http://www.leiweb.it/celebrity/cinema-e-tv/2011/baci-storia-cinema-30431505130\\_25.shtml](http://www.leiweb.it/celebrity/cinema-e-tv/2011/baci-storia-cinema-30431505130_25.shtml)>. Acesso em: 23/08/2016.

De acordo com a análise da pesquisadora, temos condensadas nessa breve imagem, oriunda dos primeiros tempos do cinema, muitas das características que viriam marcar os regimes de visibilidade a partir dos quais a interação sexual entre corpos é mostrada na cultura audiovisual, inclusive na pornografia. Seriam elas: 1) a *fragmentação* do ato, uma vez que o beijo, inicialmente previsto para ser encenado por ator e atriz durante a peça, é isolado de seu contexto quando transposto para a tela; 2) a *repetição* do ato, uma vez que o filme, que conta com cerca de quinze segundos, era comumente apresentado em exposições públicas que previam a reiteração da imagem, numa espécie de looping; 3) a *ampliação* dos detalhes e consequente maximização da percepção do espectador, mediante a projeção da imagem em grande escala; 4) a busca de uma complexa *conjunção* entre o máximo de contato físico com a maior frontalidade possível conferida ao ato; 5) a configuração de poses e gestos marcada por um alto grau de estilização e por uma bem marcada *divisão de papéis sexuais* concernentes a cada gênero (masculino/feminino); 6) por fim, com a consolidação do cinema como indústria, tem-se a crescente e intensa *codificação* do ato mediante estruturas narrativas e recursos técnicos que assumem uma função retórica, tais como o movimento da câmera que se afasta do casal, significando um desvio do olhar, ou ainda a elipse que sugere a consumação do ato sexual, dentre outros.

Em síntese, de acordo com Williams (2008, p. 30), a soma de tais procedimentos torna possível “uma anatomização que converte o beijo da peça *A viúva Jones* numa combinação culturalmente nova de lascívia e pedagogia.”<sup>19</sup> A relevância do beijo como fio condutor da análise se justifica pela sua relevância e apelo como fenômeno que suscita o desejo e também, em alguns casos, a aversão ou repulsa do espectador diante da imagem que é mostrada na tela. É esse potencial de atração que parece interessar a um realizador como Provost, que encontra nas dinâmicas estabelecidas entre amantes na tela um veículo que potencializa o engajamento espectral e também um ponto de partida para a revisitação dos repertórios que compõem a história do cinema.

Em *Pommes d'amour* (2001), por exemplo, cenas do filme *Hiroshima mon amour* (1959) são submetidas a uma série de intervenções que afetam a integridade

---

<sup>19</sup> “an anatomization that turns the kiss of *The Widow Jones* stage play into a culturally new combination of prurience and pedagogy.” (WILLIAMS, 2008, p. 30).

das imagens e dos sons extraídos da obra canônica de Alain Resnais. A primeira e mais evidente das adulterações se dá pela aplicação de um efeito de espelhamento, no qual uma metade da imagem é replicada e invertida no lado oposto do quadro, deformando as figuras humanas na tela. Na primeira cena replicada, o corpo de Emmanuelle Riva é distorcido enquanto ela caminha em uma rua de Hiroshima. Tal recurso transforma a silhueta da mulher numa massa disforme e ocasiona a elisão parcial do seu corpo, ao mesmo tempo em que vemos o seu amante entrar em quadro seguindo-a, a alguns passos de distância (Fig. 3).

Fig. 3: *Frame* extraído da obra *Pommes d'amour* (2001)



Fonte: Imagem capturada na rede<sup>20</sup>

Na cena seguinte, quando o casal está no chuveiro, o mesmo recurso de duplicação de uma das metades da imagem faz com que, no momento do beijo, o homem e a mulher pareçam beijar a sua própria imagem espelhada e fundir-se com ela, resultando numa espécie de síntese visual para a compreensão da relação amorosa como relação especular.

Uma segunda operação levada a cabo pela obra consiste em dublar as falas do ator e da atriz, substituindo-as por outro diálogo, composto inteiramente de declarações amorosas ditas em inglês por vozes desprovidas de ênfase e claramente fora de sincronia com as imagens. A incongruência dos dois registros – o visual e o sonoro – chama a atenção para o aspecto enxertado desses diálogos. Por sua vez, a substituição do texto da escritora e cineasta Marguerite Duras por uma sucessão de lugares comuns destitui o material citado de qualquer pretensão de oferecer uma elaboração sofisticada acerca do sentimento amoroso. Assim, tal operação nos

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://2011.argosarts.org/media-library/work/89a9c5f5f9a04a4187438d86a908e011>>. Acesso em: 23/08/2016.

convida a confrontar o texto autoral com a repetição de platitudes.

É possível argumentar, então, que grande parte do efeito que *Pommes d'amour* é capaz de suscitar se ampara na possibilidade que o espectador teria de situar no seu quadro de referências tanto a obra de Resnais, naquilo que ela traz de singular em suas proposições estéticas, quanto a obviedade das falas dubladas como repertório imediatamente reconhecível, porém dificilmente particularizável, posto que as frases expõem justamente a exaustão das formas com que o amor é elaborado pela cultura midiática.

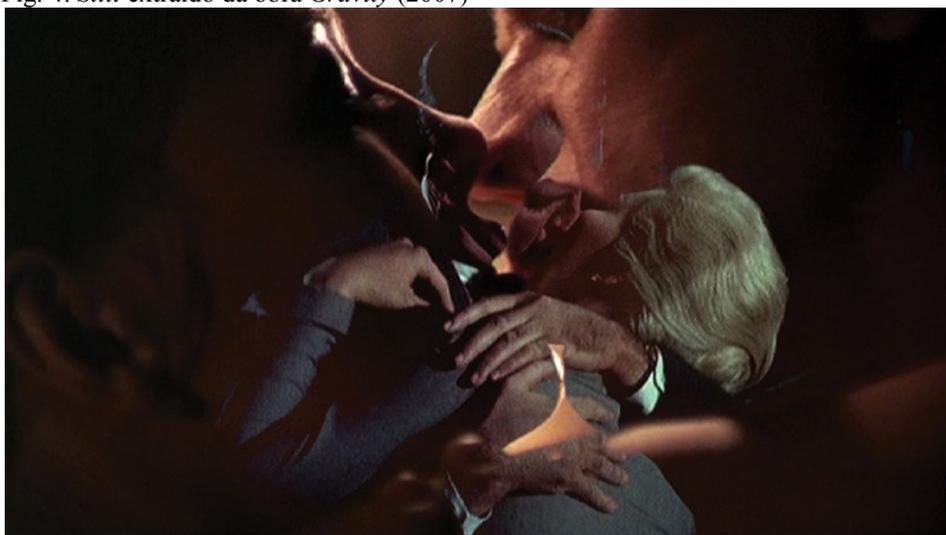
O trabalho de manipulação de arquivos e de revisitação dos repertórios do amor no cinema é levado adiante em *Gravity* (2007), pela multiplicação de obras de referência e pela pulverização dos fragmentos, que passam a ser recombinados numa cadeia muito mais ampla e interdependente. Dentre os múltiplos modos de tornar visíveis as interações entre os amantes que orientam a composição de uma cena, Provost elege justamente o momento do beijo, com tudo o que ele implica em termos de intensidade e expressividade dos corpos, mas também de codificação dos gestos, dos enquadramentos e de toda uma ordem narrativa da qual ele seria o clímax e que, no entanto, é aqui elidida.

Os fragmentos dos vários filmes clássicos são submetidos a uma edição na qual cada uma das imagens permanece na tela pelo tempo equivalente a apenas alguns quadros. Essa opção estética investe nas assim chamadas *pós-imagens* (CRARY, 1992, p. 98), efeito que decorre do fato de que os estímulos percebidos pelo espectador se prolongam para além do momento em que se encontram diretamente expostos à visão. A rápida sucessão de imagens em *Gravity* desencadeia um efeito no qual os fragmentos tendem a fundir-se, criando a impressão de uma simultaneidade entre imagens que, de fato, compõem uma sucessão. Além de explorar o aspecto fisiológico da percepção como operador de uma desvinculação entre imagem e referente, a velocidade dos cortes privilegia uma fruição na qual a distinção das particularidades de cada corpo tende a dar lugar à identificação de recorrências que conformam uma série: recorrências de tipos físicos, de poses, de movimentos dos atores e atrizes, de ângulos da câmera etc.

Ao replicar o enlace entre os amantes no próprio modo de entrelaçamento das imagens, é o teor passional dos encontros que se torna também exacerbado pela

multiplicidade de casais e pela maneira como estes são apresentados de maneira intercalada (Fig. 4). Mediante a fusão dos quadros operada no nível da percepção, as mãos e os braços parecem multiplicar-se durante o abraço; os casais se mesclam, ocasionando o que por vezes se assemelha a uma alternância entre os pares.

Fig. 4: *Still* extraído da obra *Gravity* (2007)



Fonte: Imagem capturada na rede<sup>21</sup>

Em *Gravity*, toda uma imagética vinculada à elaboração do sentimento amoroso no cinema assume primeiro plano como repertório historicamente processado, remodelado e submetido a variações, sedimentado na memória coletiva e, como tal, disponível para ser evocado e atualizado a partir de múltiplas estratégias. A força contida na forma sintética do *beijo cinematográfico* nos dá uma ideia de quanto a economia de elementos empregados na obra pode nos remeter à compreensão do amor como algo que é do domínio da imaginação pública, com sua produção incessante de artefatos culturais. Assim também a música – mediante o acréscimo das orquestrações tão caras aos romances –, as roupas, as cores vivas ou, inversamente, o preto e branco são todos elementos que se somam à obra como evocação de um passado cinematográfico, com suas formas privilegiadas, seus temas e suas obsessões.

De fato, se compararmos a obra de Provost com outras que alçaram a cena do beijo ao centro de sua composição, veremos que *Gravity* se mostra muito mais

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://www.nicolasprovost.com/films/445/>>. Acesso em: 23/08/2016.

abertamente celebratório e centrado na questão do prazer que pode ser obtido pelo jogo combinatório entre as imagens. Tal obra não manifesta, por exemplo, o ímpeto analítico que encontramos na montagem de *Kiss* (1985), de Raphael Montañez Ortíz, na qual o fluxo das imagens é desarticulado por sucessivos cortes e pela reiteração de microfragmentos (Fig. 5). A alternância entre planos e a repetição insistente dos mesmos quadros extraídos de um breve fragmento de filme hollywoodiano sugere um esforço de desnaturalização daquilo que é dado a ver pelo registro.

Fig. 5: *Frame* extraído da obra *Kiss* (1985), de Raphael Montañez Ortíz



Fonte: Imagem capturada na rede<sup>22</sup>

Em outro nível, a interrupção no fluxo das imagens realizada pelo filme de Ortíz serve também para aumentar a tensão estabelecida pela cena, uma vez que os corpos são retidos durante o seu avanço em direção um ao outro, ocasionando assim a postergação do encontro pela dilatação do tempo que precede o beijo. Tal dilatação coloca em relevo a dimensão agonística presente no enlace entre os amantes, assumindo ares de um combate que implica dispêndio de energia.

*Gravity* tampouco se encontra investido do ímpeto transgressor do filme *underground* de Andy Warhol, *Kiss* (1963). Linda Williams (2008, p. 21) define o filme de Warhol como “o epitáfio para a era do beijo”<sup>23</sup>, referindo-se ao período no qual o cinema de Hollywood foi marcado por um severo código de produção, cuja vigência restringia a exposição de qualquer ato sexual aos seus estágios iniciais. Nesta obra, o artista encadeia uma série de cenas de beijo que se estendem por vários

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://www.macba.cat/es/the-kiss-2862>>. Acesso em: 23/08/2016.

<sup>23</sup> “the epitaph for the era of the kiss.” (WILLIAMS, 2008, p. 21).

minutos cada uma, afrontando assim o código ainda vigente na época, segundo o qual um beijo não poderia permanecer na tela por mais de três segundos. O tempo de cada tomada permite que o olhar examine detidamente o registro, expondo assim, também, a mobilidade da própria percepção, na medida em que a duração permite ao espectador apreender os detalhes dos corpos e as variações na composição dos planos (Fig. 6).

Fig. 6: *Frame* extraído da obra *Kiss* (1963), de Andy Warhol



Fonte: Imagem capturada na rede<sup>24</sup>

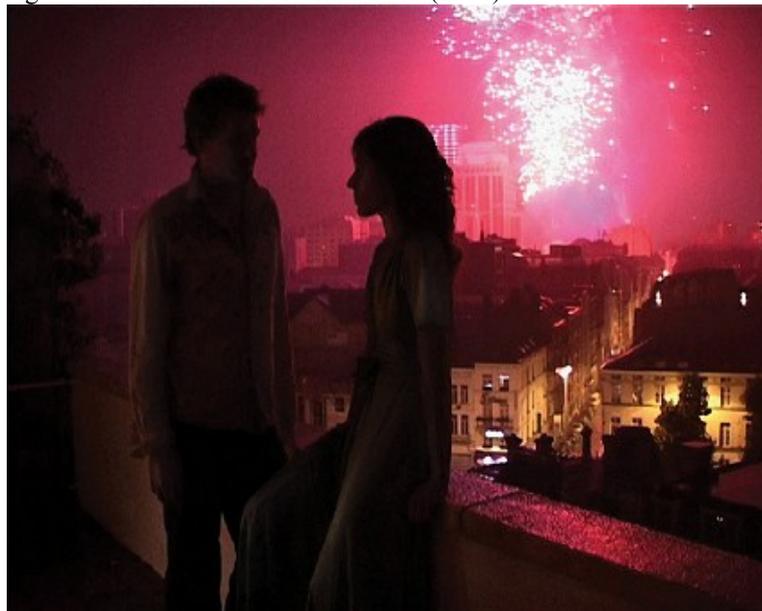
Se em *Gravity* a possibilidade de um engajamento a partir da duração é afastada pela velocidade do corte, Provost não deixa de investigar em outro momento os possíveis efeitos da dilatação do tempo sobre o espectador. Em *The divers* (2006), o realizador se afasta da apropriação direta de imagens e se volta para a encenação de elementos caros à imaginação amorosa, de modo a mobilizar o reconhecimento de lugares comuns como fator de engajamento. Tal operação investe na expectativa resultante desse reconhecimento, uma vez que a reiteração de elementos típicos pode nos levar a antecipar certos desdobramentos da cena.

Num único plano fixo, vemos uma mulher recostada a um parapeito. Um homem se aproxima pelo lado oposto, à esquerda da tela, depois se detém durante algum tempo antes de continuar sua aproximação. Arma-se uma espécie de corte

<sup>24</sup> Disponível em: <[http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/gogolevsky/andy\\_warhol/](http://www.mmoma.ru/en/exhibitions/gogolevsky/andy_warhol/)>. Acesso em: 23/08/2016.

amorosa, com os dois trocando olhares: a mulher imóvel, como se aguardasse a aproximação; ele, por sua vez, assumindo uma postura mais incisiva (Fig. 7). O teor grandiloquente da cena é sublinhado por fogos de artifício que vemos ao fundo do quadro, no horizonte, e também pela música que vai crescendo em intensidade, como para sugerir um clímax.

Fig. 7: *Still* extraído da obra *The divers* (2006)



Fonte: Imagem capturada na rede<sup>25</sup>

Após vários minutos, porém, o homem se afasta e sai de quadro, enquanto a mulher permanece onde está. Tudo se precipita, então, para desvelar a situação armada como a exposição de um não-acontecimento, de algo que permanece apenas virtualmente inscrito na cena: o enlace que falta, a realização do clímax prometido pela soma dos recursos acionados no corpo da obra. Podemos dizer então que, em certo sentido, *Gravity* e *The divers* são filmes que se comunicam diretamente, na medida em que o primeiro nos concede uma espécie de recorte do acúmulo de formas e sentidos que pairam sobre o segundo como promessas. *Gravity* atua como a contrapartida dos gestos que subsistem em potência, mas que não chegam a atualizar-se no *tableau* de que *The divers* é constituído.

Como dito, em *Gravity* há uma *mescla de imagens* operada mediante uma força de desintegração que mina a integridade do plano. A intensa fragmentação e a

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://www.nicolasprovost.com/films/438/>>. Acesso em: 23/08/2016.

exploração da persistência retiniana ocasionam um efeito de sobreimpressão que é, por assim dizer, virtual, posto que, neste caso, a sobreposição é efetivada na percepção do espectador. Tal efeito nos concede uma configuração visual ao impulso de fazer convergir diferentes registros e sublinhar as recorrências entre eles, trazendo para primeiro plano a gestualidade dos corpos e os recursos expressivos de que tais imagens são compostas. Deste modo, a obra manifesta uma autoconsciência em relação ao estatuto do espectador no momento histórico em que as diversas manipulações a que a imagem pode ser submetida tornaram-se amplamente disseminadas. O apego ao detalhe, o interesse pelas recorrências, a subtração de planos ou cenas inteiras do contexto narrativo no qual se encontram inicialmente inseridas, tudo isso diz respeito a um espectador que tem muito mais autonomia para intervir na matéria audiovisual e afetá-la em sua suposta integridade, no seu ritmo e nos seus encadeamentos.

#### **4 Considerações finais**

Os exemplos acima discutidos, organizados em torno do beijo como elemento cinematográfico, constroem um percurso que nos fala da intrincada conjunção entre regimes de visibilidade, tecnologia, percepção, modos de representação (com suas dinâmicas de mostração e ocultamento), formas do dispositivo, contextos culturais de diferentes épocas e circunstâncias de recepção. Cada um desses aspectos atravessa e condiciona a relação espectral. Análises como aquela que Linda Williams empreende em relação ao filme de Thomas Edison se voltam para a configuração de uma experiência marcada pela mescla entre pedagogia, voyeurismo e desejo, conjunção que se mostra relevante ainda hoje. Cabe, no entanto, perguntar em que medida as transformações contemporâneas nos modos de ver filmes podem alterar os modos de engajamento com as imagens, operando possíveis deslocamentos ou mudanças de ênfase nas categorias de análise:

Qualquer pessoa que quiser é agora capaz de brincar com o filme e, no processo, converter o voyeurismo e o investimento no espetáculo em algo mais próximo ao fetichismo e ao investimento na repetição, no detalhe e

na obsessão pessoal. (MULVEY, 2006, p. 102-103).<sup>26</sup>

A afirmação de Mulvey se estabelece aqui em evidente diálogo com as linhas de força que embasam o seu ensaio seminal dos anos 1970, *Prazer visual e cinema narrativo* (1975). Nele, Mulvey postulava a destruição do prazer como arma radical contra a ordem patriarcal que norteia a organização das narrativas do cinema clássico e a espetacularização da imagem do corpo feminino. A pertinência que pode ter ainda hoje este artigo de Mulvey se deve não apenas ao fato de que este texto funda toda uma linha de investigação teórica e de análise, como Steven Shaviro chegou a afirmar em *The cinematic body* (1993, p. 13), mas também porque, como o mesmo autor observou na peça de revisão e autocrítica ao seu próprio texto, *The cinematic body redux* (2008), escrita anos depois, as questões levantadas por Mulvey e mesmo o seu chamado a destruir o prazer (MULVEY, 1975, p. 8) não deixam de ser movidos por um forte investimento nos filmes. E é, enfim, esse engajamento duradouro com o cinema que leva a teórica a se debruçar sobre as potencialidades abertas para a relação espectral ao longo do tempo, submetendo suas próprias formulações a uma revisão.

Nos seus ensaios mais recentes, Mulvey pensa o estatuto da imagem cinematográfica a partir de novas modalidades de consumo que se estabelecem para além do modelo clássico do dispositivo. O que se coloca em questão é, entre outros aspectos, a estabilidade da relação entre o corpo do espectador e o corpo de imagens, uma vez que tal estabilidade estava amparada no estabelecimento de uma distância entre ambos.

Ao traçar a passagem de um modo de compreensão da espectralidade que vai da distância à proximidade, Mulvey passa a considerar outras dimensões da relação com as imagens do espetáculo. Na obsessão de uma espectadora que detém, repete e desmembra a imagem para melhor explorar os seus detalhes – mesmo aqueles mais aparentemente insignificantes –, Mulvey assinala uma forma de conhecimento e uma possibilidade de engajamento. Além disso, é o próprio caráter relacional do cinema que se torna mais eloquente, na medida em que esta

---

<sup>26</sup> “Anyone who wants to is now able to play with film image and, perhaps, in the process, evolve voyeurism and investment in spectacle into something closer to fetishism and investment in repetition, detail and personal obsession.” (MULVEY, 2006, p. 102-103).

reciprocidade do encontro – quando o espectador afetado pelas imagens também as afeta diretamente – ganha proeminência. Para o espectador das mídias digitais, a narrativa seria apenas uma dentre muitas formas de prazer, e muito frequentemente não mais a fonte primeira e majoritária de satisfação e de interesse.

É importante, então, não formular as relações possíveis entre a totalidade de uma obra e as vicissitudes da espectralidade em termos oposicionais, mas, pelo contrário, pensar em que medida os desdobramentos da teoria permitem articular uma perspectiva mais ampla sobre os usos das imagens. Isso implica considerar que, se as novas tecnologias permitem delinear uma cena de espectralidade no contemporâneo – para retomar a formulação de Laura Marks com que abrimos este artigo – o encurtamento da distância entre corpo fílmico e corpo do espectador mediante as novas tecnologias digitais lança luz sobre elementos como a contingência e a materialidade das relações que travamos com os filmes.

## REFERÊNCIAS

BURGIN, Victor. **The remembered film**. London: Reaktion Books, 2004.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.

DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

MARKS, Laura U. **The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses**. Durham: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura U. **Touch: sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, Autumn 1975, p. 6-18.

MULVEY, Laura. **Death 24x a second: stillness and the moving image**. London: Reaktion Books, 2006.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993.

SHAVIRO, Steven. The life, after death, of postmodern emotions. **Criticism**, v. 46, n. 1, Winter 2004, p. 125-141.

SHAVIRO, Steven. The cinematic body redux. **Parallax**, v. 14, n. 1, February, 2008. Disponível em: <<http://www.shaviro.com/Othertexts/Cinematic.pdf>>. Acesso em: 15/02/2016.

SHAVIRO, Steven. **Post Cinematic Affect**. Hents: O-Books, 2010.

SHAVIRO, Steven. The new audiovisual image. **La Furia Umana**, n. 23, Spring 2015. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-lfu-23/346-steven-shaviro-the-new-audiovisual-image>>. Acesso em: 10/04/2016.

WILLIAMS, Linda. **Screening sex**. Durham and London: Duke University Press, 2008.

Recebido em: 27.09.2016

Aceito em: 22.05.2017