

Para pensar a fotografia como pausa audiovisual

Cybeli Almeida Moraes¹
Universidade do Vale dos Sinos, RS

RESUMO: O presente artigo aborda a invenção do conceito de pausa audiovisual – pausa AV –, partindo das percepções e dos afetos sobre um corpus errante de materiais que abrangem produções televisivas, videográficas, cinemáticas, fotográficas e internéticas. Utilizando os aportes teórico-metodológicos de Silva e Rossini, Bergson, Deleuze, Guattari, Derrida, Benjamin e Kilpp, entre outros, o objetivo é problematizar a presença da fotografia nos mais diversos meios reconhecidos hoje como audiovisuais. Tal arquitetura possibilitou a seguinte conclusão: a pausa AV é um misto que, como tal, possui uma tendência atualizada em ralentis, inscrições fotográficas e fragmentos longos, e outra, virtual: a espera. A delimitação do conceito de pausa AV pode contribuir para a compreensão da cena audiovisual contemporânea.

Introdução

A importância do olhar na contemporaneidade permite à imagem hoje ocupar um lugar “central” (entre aspas) que, até algum tempo atrás, não era seu. Em um mundo descentralizado e inconstante, é com a fotografia que este paradigma tem início: base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas (MACHADO, 2000), a foto trouxe a possibilidade de automatização da produção, da distribuição e do consumo da informação com enormes consequências para os processos de percepção e organização individuais e coletivos (FLUSSER, 2002). Hoje não somente de tecnoimagens somos alimentados comunicacionalmente, mas é das imagens-código que parte nossa tecnologia de ponta. Por isso é importante reflexionar sobre a fotografia (ou um fotográfico presente em variados suportes) que circula em sistemas eletroeletrônicos de comunicação.

A importância de (re)pensar a fotografia neste cenário está diretamente ligada à outra ocorrência: a das câmeras fotográficas estarem cada vez mais tornado-se, simplesmente, “câmeras”, integradas a celulares ou gravadoras que possuem cada vez mais espaço de armazenamento e maior resolução. Em função disso, algumas vozes conclamam “o fim da fotografia como a conhecemos”, enquanto outras atentam para uma tendência que me parece mais produtiva em termos de pesquisa: a percepção de que é preciso desenvolver novos conceitos e paradigmas, especialmente num cenário de popularização dos aparelhos digitais, dos sites de compartilhamento de imagens e de manifestações como os fotofilmes,

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. cybelim@unisinos.br.

por exemplo – objetos que especialmente me chamaram atenção e motivaram a construção deste texto².

Em artigo de Wagner Souza e Silva (2005), os fotofilmes são caracterizados pelo uso do que o pesquisador chamou de “fotografias audiovisuais”³ – expressão no mínimo sugestiva que provoca, quase automaticamente, a questão: restaria, ainda, fotografia, assim propriamente dita, após esses processos que nos habituamos a chamar de convergentes (JENKINS, 2008) ou hibridizantes (CANCLINI, 2000)?

Arrisco que para essa rápida pergunta, podemos assumir duas (rápidas) respostas: 1) compreendendo que a questão reflete os *modos de agir* da fotografia em seus diferentes suportes, a solução já foi dada por diversos autores que assim a estudaram – como Peirce (1980), Barthes (1984), Baudrillard (1990) e Flusser (2002)) considerando que esta, então, não é uma boa questão nos termos de Bergson (2006), por não problematizar suficientemente os *modos de ser* da fotografia, é preciso formular novas perguntas que não apenas atentem para o teor conteudístico (KILPP, 2003) das imagens, mas, principalmente, para o que a fotografia diz de si – até mesmo onde ela aparentemente não está.

Três textos clássicos sobre a fotografia, a meu ver, reforçam tal afirmação: Sontag (2004) focaliza o juízo intuitivo sobre a imagem, Barthes (1984) nos faz atentar para a consciência afetiva, e Flusser (2002) chama atenção para o processo de *scanning* motivado pelas imagens – e me convencem, juntamente com Canevacci (1997), que o método apontado como benjaminiano (aquele no qual o próprio objeto destrói o velho aparelho conceitual para requerer dele a produção de um novo) seria o mais indicado para auxiliar um renovado pensamento sobre a fotografia na contemporaneidade.

É necessário, então, lançar mão de metodologias que acompanhem zonas fronteiriças – de imagens que estão no “entre”. Torna-se imprescindível trilhar um caminho errante, para acompanhar o desenho deste mundo descentrado, como afirmam Deleuze e Guattari (2000). É preciso olhar com outros olhos, não daqueles que buscam a fotografia em outro lugar, mas sim com aqueles que se permitem capturar novos formatos, suportes e linguagens existentes na caldeira midiática da atualidade.

Ou seja, se estou convencida de que não olho mais para a “fotografia”, tanto menos olho para o “audiovisual” quando me deparo com materiais que invadem e estão presentes na regularização dos fluxos da vida contemporânea (MANOVICH, 2000). Talvez possamos falar de audiovisuais, no plural – mas aí começamos a categorizá-los como TV, cinema, digital, etc. Retiramos desta pluralidade o que não é áudio+visual: o rádio, a fotografia, a pintura, os grafismos, os impressos – lógica, portanto, insuficiente para o entendimento mais claro de alguns materiais que esses audiovisuais vêm produzindo. É preciso assumir, então, que um

2 O recorte realizado para este artigo é parte da tese *A pausa audiovisual*, defendida em abril de 2012 no Programa Pós-graduação em Ciências da Comunicação na Unisinos.

3 Fotos fixas, imagens estáticas em movimento e uma edição de som diferenciada são as principais características dos fotofilmes realizados a partir de imagens *still* em set, sem o sistema tradicional de registro fílmico contínuo.

audiovisual não é somente algo passível de ser produzido: lançado como é, no museu imaginário (MALRAUX, 2000) de nossa sociedade, ele também produz, em função do repertório que mobiliza e do *scanning* (FLUSSER, 2002) que promove. Portanto, há autorias, no plural – o que nos liberta e lança para olharmos também as diversas atualizações de um mesmo virtual que, antes de se diferenciar por sua natureza, ocupa diferentes graus (BERGSON, 2006).

Alinho-me, então, ao lado da pesquisa sobre as audiovisualidades⁴, um campo aberto à observação das qualidades e multiplicidades dos fenômenos audiovisuais, dispersos nos mais diversos meios e sempre em devir. Tornou-se meu interesse investigar a produção da produção e seus agenciamentos com o observador⁵, focalizando um objeto que instaura e participa de devires de cultura. Afirmo que é possível intuir, na observação de um *corpus errante*, “fotografias” – ou uma espécie de “fotográfico” que não estaria presente na TV, na Internet, no cinema, no vídeo, mas que congregaria aí remissões à fotografia – ao repouso, a parada, a pose, ao ato contemplativo, ao registro instantaneamente paradoxal. Afinal, em um audiovisual, todo corte é uma espécie de parada no fluxo, mas nem toda parada corta o fluxo. Como essas paradas (as quais chamarei de pausas) ocorrem, por que estão ali? Por que vem se tornando cada vez mais importante produzir e introduzir esse tipo de recurso técnico-estético se, aparentemente, serve para deixar mais lento o tão desejado ritmo frenético da contemporaneidade?

Sob tais prismas, interessa-me discutir um tipo de imagem que parece já ter sido amplamente abordada por diversos pesquisadores que se dedicaram sensivelmente à temática: Deleuze (1983, 1990), Aumont (1993, 1995, 2004), Flusser (2002), Dubois (1993, 2004), Bellour (1997), Machado (1995, 1997, 2007) e Lissovsky (2010), entre outros. Precisamente, interessa autenticar⁶, na cena audiovisual contemporânea, a pausa AV, dando especial atenção as moldurações⁷ que pratica e aos emolduramentos⁸ que enuncia. Proponho pensar um fenômeno que se atualiza fortemente, desde fins do século XX, na televisão, no cinema, nas peças publicitárias e nos audiovisuais compartilhados na web. Defendo, por isso, que tal fenômeno pode ser observado quando, num audiovisual, ocorre a presença de recursos como o *ralenti* (conhecido como câmera lenta), as inscrições fotográficas (“fotos” postas em um audiovisual) e os fragmentos longos (chamados “planos-sequência” ou “planos longos”) – que problematizarei a seguir. Nesses materiais, intuo (BERGSON, 2006) a pausa AV, uma entre-imagem que engendra tipos de esperas que nos fazem olhar,

4 Conforme SILVA e ROSSINI, 2009.

5 Em *Técnicas do observador*, Arlindo Machado (2007) discute um texto de Jonathan Crary (1992) que redireciona a abordagem do espectador e de sua inserção na imagem. Esse autor vê diferenças radicais entre o modo como o sujeito se posicionava no Renascimento e nos tempos atuais, com as novas figuras da subjetividade vigentes. Por isso, o autor não usa o termo *espectador*, mas *observador*, palavra com campo semântico mais amplo que inclui outras performances além do olhar.

6 No sentido, como verbete, de reconhecer, tornar autêntico, identificar – não estando conectado o termo a tradição dos estudos sobre fotografia como “atestação da realidade ou da verdade”.

7 Moldurações, conforme Kilpp (2003), são os procedimentos técnico-estéticos que fazem surgir as molduras, bordas de parte a parte que instauram confins de sentido.

8 Emolduramentos, conforme Kilpp (2003) são os sentidos agenciados no observador em função das moldurações e dos emolduramentos.

(im)pacientemente, para as imagens onipresentes no mundo circundante, oferecendo elementos para pensarmos a fotografia sob uma égide diferente e diferenciante.

As passagens das entre-imagens

Benjamin (2006) foi um dos primeiros autores de que se tem notícia a falar das passagens – os antigos “paraísos” envidraçados que, de certo modo, equivalem hoje aos *shopping centers*. As passagens permitiam ver muitas das imagens que o filósofo chamou de dialéticas, aquelas que não produziam formas estáveis ou regulares, e que por isso estão em constante formação, transformação e deformação.

As passagens introduziram nas cidades os entre-lugares, que conectavam um ponto qualquer a outro. É desta noção que Bellour (1997) parte para desenvolver a ideia de entre-imagens: aquelas que exibem dobras que se decompõem em movimentos curvos, com um acréscimo de matéria, ocorrendo sempre num espaçamento – vazio de onde saem as imagens e para onde elas voltam (pixel, fotograma etc.). Foto, cinema, vídeo, pintura e arquitetura produzem uma multiplicidade de sobreposições, ao mesmo tempo visíveis ou não. As passagens das imagens, por isso, efetuam-se no “entre”, e para Bellour (2008), o lugar das passagens torna-se visível no vídeo⁹, embora elas tenham nascido com os perspectivadores¹⁰. A imagem síntese atual seria o programa de cálculo da antiga *tavoletta* de Brunelleschi, indica Bellour: a *tavoletta*, aliás, já “misturava imagens”.

De acordo com Virilio (1994), as “máquinas de visão” se apresentam em três regimes: o da lógica formal da imagem (pintura, gravura, arquitetura), o da lógica dialética (foto, cinema, vídeo), e o da lógica paradoxal (infografia, videografia, holografia). Todas elas hoje atuam em conjunto em nosso “museu imaginário” (MALRAUX, 2000), que apaga dicotomias e hierarquias, como faz o sistema de busca de imagens do Google, o qual permite localizar, sucessivamente, as imagens a seguir (Fig. 1).



9 Para Bellour (1997, p. 14), “(...) a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado passagens. O vídeo é, antes de mais nada, um atravessador”. De acordo com Santaella e Nöth (1998, p. 176), “(...) as imagens videográficas não se soltaram do fotográfico porque são ainda imagens por projeção, implicando sempre e preexistência de um objeto real cujo rastro fica capturado na imagem”.

10 Dispositivos físicos utilizados pelos renascentistas para construir uma imagem em perspectiva. Os instrumentos que ficaram mais conhecidos foram o quadrado de Alberti, o vidro de Da Vinci, o ponto de mira de Dürer e a *camara obscura*.

Figura 1 - fotografias *D-Day* (CAPA, 1944)



Figura 2 - *Milk drop* (EDGERTON, 1936)



Figura 3 - *Joiners* (HOCKNEY, 1982)



Figura 4 - pintura *Nu descendant l'escalier* (DUCHAMP, 1912)

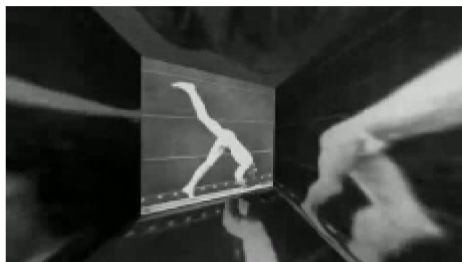


Figura 5 - frame de *Photograph of Jesus* (HILL, 2008)

Observando-as como superfícies, podemos questionar: Capa e Edgerton registram em câmera lenta? Hockney e Duchamp fazem cinema? Hill faz de tudo um pouco ao homenagear em vídeo as pesquisas de Muybridge que queria fazer o que mesmo?

Assim agem as imagens (e a arte): em conjunto, para transformar a realidade do mundo em diferentes qualidades de analogia, diz Bellour (2008). O detalhe é que cada arte tenta cobrir por si mesma este mundo, e assim elas constituem passagens técnicas, lógicas e históricas. Eis que se dá, então, o movimento de “dupla hélice”: como numa molécula de DNA, ocorre a passagem incessante entre imagem móvel e imóvel, ambas formas de trabalhar a analogia. O interessante é que a analogia pode ser entendida tecnicamente (em sentido numérico) e trivialmente (como semelhança). Disso, podemos depreender que o significado da palavra *síntese* pode ser, de um lado, a ideia de modelagem de sentido, também numérica e, de outro, sumário de três paradigmas, como dizem Santaella e Nöth (1998): o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico (no qual estamos imersos hoje).

Se tal dissolução de fronteiras ocorre nas camadas cada vez mais discretas das imagens, nas superfícies, onde ainda percebemos algumas mixagens, diversas modalidades de trânsito auxiliam na passagem de uma imagem para outra – desde o efeito tremido na foto até a introdução de movimento nas imagens ou, no caminho inverso, interrompendo a imagem em movimento.

Posso afirmar então, que não só o que chamarei de pausa AV transita nas entre-imagens como esta é uma entre-imagem que transita: há materiais que podem atualizar-se ora em uma tendência, ora em outra. Por exemplo, o que dizer dos *time lapses* e *stop-motions*? Pelo tipo de efeito produzido em suas superfícies, parecem-se, por vezes, com uma câmera lenta. Outras vezes, no entanto, o que percebemos são nada mais do que uma série de fotografias em sequência... Ou o caso das *cinemagraphs*¹¹ e os filmes feitos de fotografias: ambos apresentam repetição (*looping*) e “movimentos” recortados. E o que dizer das recentes *Overlapping images*¹², do artista coreano Ho Ryon Lee, que realiza uma “pintura a óleo com dupla exposição” ou uma “pintura em movimento”? Ou das cada vez mais frequentes cenas

¹¹ Versão luxuosa e mais potente dos antigos *gifs* animados. Descrição disponível em: <<http://cinemagraphs.com/>>. Acesso em: 22 dez. 2011.

¹² Banco de imagens disponível em: http://www.galeriebhak.com/exhibition/2009101/exhibition_e.works.html> . Acesso em 22 dez. 2011.

em *bullet-time*¹³ dos filmes de ação? Ou da “fotografia” por vezes, inclusive, entalhada no audiovisual, que deixa claro o recurso de colagem¹⁴ utilizado em diversos materiais - como no brilhante trabalho de Hill (2008) (Fig.6 e 7)?



Figura 6 e 7 - Frames de *Photograph of Jesus* (HILL, 2008)

Para citar um último exemplo, não posso deixar de mencionar Godard, em *Sauve qui peut* (*La vie*) (1978): nele, o realizador francês promove mudanças repentinas em graus de velocidade variados. Em função disso, a obra parece estar sempre entre texto e imagem, cinema e televisão, som e visão, etc. Mas o *slow motion* de Godard não é a mesma “câmera lenta” dos filmes de ação que usam o *bullet time*, por exemplo: ele é quase um *freeze-frame motion*, um congelamento, quase uma inscrição da fotografia num lento movimentar que resulta num quadro praticamente pictórico (Fig. 8).



Figura 8 - Frame de *Sauve qui peut (la vie)* (GODARD, 1978)

13 O *tempo-de-bala* é uma modalidade de efeito especial de câmera lenta que mostra o movimento de personagens e/ou objetos em período de tempo extremamente curto. A técnica foi popularizada pelo filme *Matrix*, em 1999, e, na época, causou uma grande revolução nos efeitos visuais do cinema de ação.

14 Composição feita, geralmente, a partir do uso de materiais de diversas texturas, superpostas ou colocadas lado a lado na criação de um motivo ou imagem.

Defendendo que há aí um território fluído, uma potência virtual que conecta tais espaços, posso ainda dizer que ele é habitado por materiais conhecidos como fotografia, câmera lenta, plano longo ou plano-sequência?

A fotografia no audiovisual como *ralenti*, inscrição fotográfica e fragmento longo

Além da confusão instaurada pelo nome em português – que, em sua definição, mistura efeitos com suportes – a chamada câmera lenta (*slow motion*), fruto de uma câmera rápida (*high speed camera*), é por vezes confundida com outros procedimentos: “O *ralenti* é utilizado no cinema científico ou educativo, por tornar sensíveis os movimentos muito lentos (eclosão de uma flor, crescimento de uma planta etc.)”, diz o dicionário *Le Grand Roubert* (2001, p. 1580), confundindo câmera lenta e *time lapse*.

Tal confusão aponta que algumas expressões carecem de precisão, especialmente em um momento no qual a câmera lenta é citada em mais de 15 milhões de vídeos compartilhados (de acordo com números de janeiro de 2012 na busca do *Google videos*). Além disso, algumas frases retiradas de sites da web confirmam o fascínio pela técnica: “tudo fica melhor em câmera lenta”; “ela opera como potencializadora do olho”; “lances antes invisíveis aparecem na televisão, o futebol soa mais violento do que realmente é”, comentam blogueiros e jornalistas. Outros *prosumers* – produtores/consumidores de informação – perguntam em seus sites: “como tudo seria se a vida fosse em câmera lenta? Ou se só os seus olhos enxergassem um pouco mais devagar?”.

Está instaurado, então, um quadro de curiosidade generalizada, no qual um recurso técnico-estético é utilizado quase como um brinquedo. A partir daí, impossível não lembrar das primeiras experiências realizadas com a fotografia, quando a imagem de um conjunto de paredes era uma grande descoberta científica. Entretanto, como já mencionado, os termos câmera lenta ou *slow motion* não são suficientemente precisos acerca da potencialidade desta forma de atualizar a lentidão da ilusão de movimento criada pelos diferentes suportes e recursos audiovisuais. Por essa razão, etimologicamente, acredito que o termo *ralenti*, verbo datado de 1550 (*re+alentir*)¹⁵ soa mais apropriado e “limpo” da prisão tecnológica – tendo em vista também o sentido de retardação, entrave e detenção, perceptíveis nas “fotografias” postas nos audiovisuais.

Impossível também é não colocar entre aspas essa “fotografia audiovisual”. Ela é parte do vídeo, do cinema, do efeito especial, da narrativa, ao mesmo tempo em que baseia toda a produção técnica. Para acabar com as aspas, podemos compreender que aí, na realidade, ocorre o uso de uma potência percebida não mais como foto, mas como inscrição fotográfica no fluxo audiovisual, realizada por meio de *frames* ou operações sobre a imagem plástica

15 Le Grand Roubert de la langue française, Paris: **Dictionnaires Le Roubert**, 2001, p. 787-789; 1580-1581.

e /ou sonora que instauram linhas de fuga, fazendo-as parar sem, propriamente, pará-las. As novidades tecnológicas apresentadas atualmente reforçam: interessa, sobretudo, o ato de fotografar – ou a vontade de inscrever fotograficamente – em aparelhos cada vez mais compactos e com mais funções. Não mais só de instantâneos vive tal aparelho: hoje ele permite a gravação de vídeo em *full* HD ou 3D, fotografa e grava ao mesmo tempo, e permite conexões *wi-fi* com a internet e com as redes sociais¹⁶.

Mas muito antes de o mercado promover remediações entre as tecnologias visando ao interesse de consumo, Bellour (1997, p.85) já se preocupava em problematizar o que chamou de fotográfico no cinema: a presença da foto ou o congelamento da cena “produz o efeito de desprender (ainda que minimamente) o espectador da imagem, mesmo que seja apenas pelo complemento de fascínio que ela exerce”. Para Bellour, a foto no cinema põe em cheque a definição deste: ele passa a ser ditado não pelo movimento, mas pelo tempo que o fotográfico dá a ver.

Mas qual seria a especificidade de uma inscrição fotográfica? De pronto, inspirada em Dubois (2009, p. 89), afirmo que se trata de um “fotográfico como intensivo”, não necessariamente voltado para a fotografia, mas para os cruzamentos. Nas palavras do autor, “o ‘fotográfico’ [...] é a essência da variabilidade da imagem-foto, sua potência de transformação, sua mutabilidade intrínseca aos processos tecnológicos cruzados das formas e dos dispositivos contemporâneos”. Sendo assim, alguns exemplos das inscrições fotográficas, a meu ver, estariam presentes: nos vídeos a base de *screen recorders*¹⁷, que capturam a ação de *softwares* vetoriais sobre fotografias-frames; nos *speed drawings* e *speed paintings*¹⁸; nos vídeos, filmes e peças televisivas ou publicitárias que trazem a fotografia como elemento diegético de uma trama ou cena; nos vídeos, filmes e peças televisivas ou publicitárias que são montadas a partir de fotografias, ou apresentam janelas (recortes e justaposições de imagens no mesmo quadro, lado a lado, como em muitas montagens de TV e videoclipes) ou, ainda, aquelas realizadas a partir da captura quadro a quadro, incluindo a utilização de recursos como a estereoscopia, o *time lapse*, o *stop-motion* e também o que Dubois (2004) chamou de *cintilação* (repetitivo) de planos-*flash* ultrarrápidos executados, entre outros, por Godard; e também nas já mencionadas *cinemagraphs* e nas *overlapping images*.

Uma passagem de Vertov (1924 apud XAVIER, 1983, p. 260) a respeito da imagem como inscrição, que traduz muitas destas afirmações, deixa perguntas no ar e me leva, ainda, a outra manifestação do que acredito ser uma potência do fotográfico no audiovisual (portanto, audiovisualidade):

16 CÂMERAS pequenas inovam para não sumir. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano 48, n.º 16.913, 18 jan. 2012. ZH Digital, p. 01.

17 Aqueles que gravam as ações das telas de computador, ou *screencasts*, registrando o que o usuário-produtor faz, vê e comenta durante a gravação.

18 Vídeos que desconstroem ou constroem desenhos rápidos ou pinturas rápidas, geralmente tendo fotografias como base. Tais materiais são concebidos com o auxílio de programas de retoque (como *CorelDRAW* e *Photoshop*) ou de outra maneira, para demonstrar o processo de cópia manual de uma fotografia em outro suporte, registrado em vídeo acelerado.

E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta... alguém que faz juras... um beijo... alguém que exclama... Riso, apito, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva... Murmúrios, apelos, adeuses... Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar **um aparelho que não descreva, mas sim, inscreva**, fotografe esses sons. **Eles fogem como foge o tempo**. Uma câmara, talvez? Inscrever para que foi visto... Organizar um universo não apenas audível, mas visível. Quem sabe não estará nisso a solução?

Para o termo plano, de acordo com Aumont (2003, p. 230), são propostas três definições: (1) a superfície plana onde é impressa e projetada a obra; (2) como substituto do termo quadro; e (3) como uma imagem fílmica unitária. A essa última definição, o autor acrescenta: “plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano” – uma noção de origem prática, portanto pouco precisa.

Mas, seguindo tais definições, os planos podem ser categorizados, afinal, quanto ao enquadramento, à duração, ao ângulo e ao movimento. Dessas categorias, interessa, a meu ver, a temporalidade desta unidade – nos planos relâmpago, planos-sequência, planos curtos ou longos – e os movimentos, geralmente da câmera, nos planos em que a esta permanece fixa, sobre o tripé, ainda que haja movimento interno (no plano), de personagens, objetos, veículos, etc.

De acordo com Aumont (2003, p. 231), o que caracteriza o plano-sequência não é apenas a sua duração, mas o fato de ele ser articulado para representar o equivalente de uma sequência. Convém, portanto, distingui-lo do plano longo, “onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada”. No entanto, o próprio autor adverte que essa distinção é difícil e que, por isso, muitas vezes, os conceitos são confundidos.

No entanto, em tais acepções, a noção de plano se confunde, muitas vezes, com a de tomada, e permanece muito ligada às dimensões de captura ou de uma montagem clássica, fundada na sucessão de planos e *raccords*. Especialmente em função dessa crítica é que Eisenstein (2002) sugeriu que o termo *plano* fosse substituído pela noção de *fragmento*, já que essa atende a ideia de montagens diferenciadas, sobretudo as mais rápidas, que surgiam no então cinema experimental, com o próprio Eisenstein e Vertov. Fragmento (em russo *koussok*, pedaço) designa um elemento fílmico que é pensado em função do sentido.

A noção de fragmento, portanto, traz uma concepção de filme como discurso articulado, e recebe, de Eisenstein (2002), três diferentes e complementares acepções: (1) é definido pelas relações que apresenta com outros fragmentos que o cercam; (2) é decomponível em um vasto número de elementos materiais (luminosidade, contraste, grão, cor, duração, tamanho do quadro etc.); (3) opera como um corte no real organizado para a câmera, tendo o valor de uma cesura entre dois universos heterogêneos: o do campo e o do fora de quadro. É especialmente em função dessa última acepção, mas também pelo termo pensado por

Einsentein (2002) como articulação de sentido, que acredito ser melhor utilizar a expressão *fragmento*, em conjunto com a palavra *longo* – apenas para demarcar uma característica do que chamarei de pausa AV – no tipo de objeto empírico que autentico: um pedaço de audiovisual que pode ser categorizado ora como plano longo, fixo ou em sequência. Destaco não somente a duração, a diegese ou o movimento de câmera empregado naqueles, e mais, a presença simultânea desses. A presença de um efeito de suspensão ou efeito estático que não para, mas anima a formação de sentidos no espectador.

O fotográfico no audiovisual: a pausa AV

A princípio, pensei ser *pose* a palavra que buscava. No entanto, ao pesquisar a etimologia do termo (inspirada em Derrida, 1973) percebi que *pausa* era mais adequado para designar o que eu via.

De acordo com Houaiss (2001), pode-se questionar se, ao invés de *paŭsae*, como comumente se afirma, *pausare*, construído sobre o verbo grego *paúō* (acalmar, fazer cessar), não seria a real fonte do termo pausa. Segundo a etimologia, o empréstimo teria vindo pela linguagem náutica, resultando em derivações latinas como *pausariŭs* (do grego *hortātor* – aquele que exorta, aconselha, anima, estimula; o chefe dos remadores das galeras que marcava o ritmo das remadas num tambor). Depois, essa palavra resultou nas expressões repouso, hospedagem, movimento salteado, parada e morte.

Ora, tendo em vista que conservar e destruir estão na própria origem da fotografia, tal desvio comportando dois âmbitos – de uma foto que para (e parece fazer regredir) e de outra que anima o audiovisual e motiva um ritmo – soa extremamente lógico. A pesquisa no *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa* (1974) forneceu uma coleção de palavras que remetem diretamente ao que é visto nos materiais citados: pausa é pose, vertigem, volta, ponto, série. Pausa é suspensão, parêntese, intervalo, intermitência, vírgula, ponto final, silêncio, permanência, morte, rastejo, respiro.

A pausa AV, então, realça, silencia, determina a velocidade. Subordina, pergunta, exclama, explica, muda o tom. É efeito especial, é certo jeito de se usar o som, a imagem, configurar a montagem. Ela possui uma dupla potência: a de estender e prolongar, mas também a de cortar. Consubstancia um tipo de imobilidade dotada de uma força reversa capaz de matar ou dar vida eterna aos mortos.

Por isso a pausa AV é uma imagem técnica (FLUSSER, 2002), pós-histórica, produzida por aparelhos que concebem conceitos que imaginam cenas que substituem o mundo (abstrações de terceiro grau que podem levar a uma nova imaginação). É imagem anamórfica, pois perverte os cânones da perspectiva renascentista, promovendo uma multiplicidade dos pontos de vista e, além disso, cronotópica (MACHADO, 2008), resultante das deformações de uma inscrição do tempo na imagem. É também imagem-tempo (DELEUZE, 1990), aquela que traduz uma ruptura com os vínculos sensório-motores, que se preocupa com explorar o tempo, por vezes, coalescente e ofertado ao olhar, em vez de

cronologicamente apresentado, como o faz o cinema da imagem-movimento (DELEUZE, 1983). É também constructo visível não por uma máquina de instantâneos que somente navalha o tempo, mas por uma máquina de esperar (LISSOVSKY, 2010), que convida o tempo e o acolhe em si, promovendo um refluir para fora da imagem, e daí, sua constituição como tal. A pausa AV é, por fim, uma imagem conectiva da cultura (KILPP, 2010), que resulta de conexões e que promove outras, respondendo à urgência de vinculação do dispositivo contemporâneo, multiplicador de argolas (*links*) que ligam um audiovisual a outro.

Tal constructo, que garante ver a continuidade/descontinuidade do (no) audiovisual, do lado quantitativo, como refere Aumont (2004), com seus efeitos de realidade, encanta o espectador por lhe mostrar tanto em tão pouco tempo, a ponto de, por vezes, torná-lo saturado e insensível. No entanto, como misto (BERGSON, 2006) que é, a pausa AV possui também o lado qualidade – e aí, tendo a apostar, repousa seu aspecto durante – a espera –, o virtual, capaz de atualizar os diferentes materiais empíricos abordados aqui por meio da mesma potência. Recapitulando: a pausa, como audiovisualidade, é uma entre-imagem que possui duas tendências – uma realizada no tempo espacializado em inscrições fotográficas, *ralentis* e fragmentos longos, e outra, virtual, que pode ser intuída no tempo via espera.

Nas palavras de Bergson (2006, p. 9), eis o que ocorre durante a espera: “Passo em revista minhas diversas afecções – parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com autorização de esperar ou mesmo nada a fazer.” Tal “espera pura”, Deleuze (1973 apud PELBART, 1998, p. 22) descreveu como “desdobramento em dois fluxos simultâneos, um que representa o que se espera, e que tarda por essência, sempre atrasado e sempre repostado, e o outro que representa algo de que se espera, o único a poder precipitar a vinda do esperado”. Como evoca Bellour (1997, p. 13), a respeito do fotográfico posto no cinema, “a sentença que pronuncia a morte é também o que vem suspendê-la, virá-la pelo avesso e devolvê-la à vida, ao tempo de uma vida indeterminada”.

Etimologicamente, *esperar* vem do latim *ex*, exaustivamente, e *spectare*, olhar. Em sua raiz, engloba os termos expectativa, dado como sinônimo de espera, e antecipação – a pressa de fazer acontecer mais cedo, o estar ciente de que algo virá num momento futuro. A partir destas acepções torna-se possível dizer que a espera, o olhar exaustivo que damos antes da tomada de uma ação (aquele que adia e promove uma inação) guarda, em potência, algo de ação, isso porque antecede a atualização de uma virtualidade. Tal potência, em menor ou maior grau, modula-a entre o antecipar e o esperar. Por isso, em sua potência atualizante, é capaz de manter viva tanto a estimulação – e aí surgem fenômenos como a continuidade intensificada, sobre a qual discorre Bordwell (2008)¹⁹ – quanto uma expectativa antecipatória, isto é, aquela que faz tentar prever o que esperar, mas que dá-se a ver como

19 O estudioso propõe o conceito sugerindo que a poética do cinema vem evoluindo, desde os anos 1960, na direção de uma intensificação cada vez maior dos efeitos de percepção do espectador. Sendo assim, temáticas, narrativas e práticas estilísticas estão sendo submetidas a uma intensificação das técnicas já estabelecidas pela continuidade clássica.

mudança de estado ou qualidade. Tal potência, ainda mais contraída, tensiona-se até a antecipação completa – a espera ciente, crente e desejante –, ou, menos estendida, expecta, abre-se a algo de que se espera.

Ainda que se trate de uma negociação entre observador-observado, para capturar os sentidos agenciados na pausa AV, basta perguntar, rapidamente, a quem a olha: quando a pausa irrompe, o que vem à imaginação? “Algo vai acontecer”, “algo aconteceu”, “algo está acontecendo” ou “nada acontece... mas algo acontecerá”. Há também aqueles momentos nos quais a pausa AV engendra uma espera para a qual nos entregamos (ou desistimos de antecipar). Deixamo-nos surpreender, então, não somente pelo que pode irromper à superfície, mas também pelo que nem podemos imaginar. Passamos, a partir daí, a um estado de quase sono do qual pode advir a inventividade – como a que vibra, só para citar alguns exemplos marcantes ao extremo, em materiais como *The tree of life* (MALICK, 2011) e a trilogia *Qatsi* (REGGIO, 1983). Dois comentários de observadores publicadas na web²⁰ a respeito de tais obras exemplificam a descrição anterior:

(...) Eu mal consegui chegar a tempo, pois lutei para encontrar um espaço no estacionamento e estava encharcado de correr na chuva. No momento em que o filme começou, no entanto, todas as tensões acumuladas no meu corpo foram completamente dissipadas. (...) Finda a performance, me sentia num torpor hipnótico, paralisado por aquilo que eu tinha acabado de ver. Minhas impressões iniciais não mudaram até hoje. (...) o filme lança uma luz perturbadora em nossas vidas, ao mesmo tempo em que produz uma experiência inesquecível. (Sobre *Koyaanisqatsi*, REGGIO, 1983, tradução nossa)

Como você vê um filme destes? Você tem que baixar todas as defesas que você tem. Precisa se permitir não tentar perceber um sentido em tudo o que vê. Você tem que se livrar de tudo e deixá-lo entrar, assim como entram suavemente no filme os dinossauros, as células, a evolução planetária, ou uma sala simples de uma família problemática. Não faça nenhum julgamento, não considere nada além da pura experiência de estar lá, onde quer que o filme o leve. Não pesquise nenhuma explicação, pois não há nenhuma razão diferente da intuição para imagens serem como elas são. (Sobre *The tree of life*, MALICK, 2011, tradução nossa)

De qualquer modo, o que cabe ressaltar ao final deste texto, é que a pausa AV, uma maneira de pensar a fotografia como potência que se atualiza em diversas manifestações

20 Wonderful Experimental Documentary. 2004. Postado em 10 mai. 2004 no blog IMDb Reviews & Ratings. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0085809/reviews>>. Acesso em: 12 dez. 2011. Rayuela. 2011. Postado em 7 jun. 2011 no blog IMDb Reviews & Ratings. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0478304/reviews>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

audiovisuais, oferta, ainda que por oposição, na constatação de uma velocidade que não podemos acompanhar, o que refere Larossa (2004, p.160) – e que, a meu ver, conforma o eterno paradoxo que faz do fotográfico uma potência inesgotável de futuro:

A experiência, a possibilidade de que algo nos passe ou nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa (idéias afins)**. Brasília: Coordenada, 1974.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papirus, 1990.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**. A era das tecnologias do virtual. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2000.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**. A era das tecnologias do virtual. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.
- DUBOIS, Philippe. Sobre o 'efeito cinema' nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GODARD, Jean-Luc. **Sauve qui peut (la vie)**. 1978. 1 post (87min.). Postado em: 14 mar. 2008. Indisponível. Acesso em: 12 mai.2009.
- HILL, Laurie. **Photograph of Jesus**. 2008. 1 post (6min.50s.). Postado em: 26 nov. 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zve2chDhB_4>. Acesso em: 14 jul. 2009.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas**. Sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- KILPP, Suzana. Imagens conectivas da cultura. In: KILPP, Suzana; SILVA, Alexandre Rocha da; ROSÁRIO, Nísia Martins do (Orgs.). **Audiovisualidades da cultura**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.
- LARROSA, J. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LE GRAND ROUBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE. Paris: Dictionnaires Le Roubert, 2001.
- LISSOVSKY, Maurício. **Máquina de esperar**. Origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**. Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Maquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: USP, 1993.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**. A era das tecnologias do virtual. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MALICK, Terence. **The tree of life**. 2011. 1 post (02min.31s.). Postado em: 20 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JmnYqKl1LzE&feature=related>>. Acesso: 04 jan. 2012.
- MALRAUX, André. **O Museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- PEIRCE, Charles S. **Escritos coligidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- PELBART, Peter Pál. **O Tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- REGGIO, Geoffrey. **Koyaanisqatsi**. 1982. 1 post (9min.51s.). Postado em: 26 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GQsoMIGuPD8>>. Acesso em: 12 dez. 2011.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SILVA, Alexandre; ROSSINI, Miriam de Souza (orgs.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA E SILVA, Wagner. Fotografias Audiovisuais em Juvenília. **Revista Studium**, Unicamp, v. 19, 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/03.html?studium=index.html>>. Acesso em: 02 fev. 2010.
- VIRILIO, Paul. **A maquina de visão**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1994.
- XAVIER, I. (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.