



**As máquinas e seus
batimentos vitais: por
um cinema *lato sensu***
*Machines and their
vital beats: for a
sensu lato cinema*



Andréa C. Scansani¹

¹ Professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) E-mail: daraca1@gmail.com

Resumo: A partir das leituras que Arlindo Machado faz de Gilbert Simondon, ainda nos anos de 1990, revisitamos este autor para explorar seu pensamento sobre a imaginação, a invenção e a complexa rede de relações entre máquinas e humanos, numa reflexão sobre a prática da fotografia cinematográfica e suas imagens.

Palavras-chave: Béla Tarr; Gilbert Simondon; fotografia cinematográfica.

Abstract: As from Arlindo Machado's readings of Gilbert Simondon, back in the 1990s, we revise this author to explore his thoughts on imagination, invention and the complex net of relationships between machines and humans, in order to examine the practice of cinematography and its images.

Keywords: Béla Tarr; Gilbert Simondon; cinematography.

O humano e o técnico em um só corpo

Os batimentos vitais da imagem cinematográfica são criados, processados e expostos por máquinas, engenhos concebidos no ventre da revolução industrial no século XIX e, até muito pouco tempo atrás, hospedeiros das mesmas principais características técnicas que engendraram o seu nascimento. Elas estão presentes em todas as etapas de realização e exibição de um filme. Desde a fabricação dos materiais (e, claro, das próprias máquinas) até os procedimentos de filmagem, de finalização (das imagens e sons) e da tão almejada projeção. Todo o caminho é atravessado pela tecnologia vigente e disponível à época em que tal ou qual produção é levada a termo. Ou, melhor dizendo, o caminho é dado pela própria tecnologia, nós, os humanos, caminhamos com ela. De tempos em tempos enfrentamos algumas revoluções, como a que se consolida nesse exato momento, que alteram os processos de filmagem e finalização, modificam os métodos de trabalho, transformam os mecanismos de articulação entre as máquinas e seus operadores e remodelam a própria dimensão daquilo que chamamos Cinema. Em todos esses espasmos da história da tecnologia há proclamações apocalípticas que preveem a extinção do Cinema² ou alegações sobre seu vigor imortal que flutuam entre a nostalgia e o eufórico otimismo. Há ainda os decretos de nascimento de um novo ser que guardaria certa semelhança com seus progenitores e que, apesar da linha genética ser clara, não poderia carregar seu nome por se tratar de uma entidade de outra natureza. O Cinema, essa criatura em constante mutação, oscila no espírito dos especialistas entre o aniquilamento e a ressurreição. Quer seja para matá-lo ou para revitalizá-lo, as palavras reverenciam sua soberania e sua potência de reflexão acerca de nós mesmos. Qual direção nos levaria ao entendimento do “verdadeiro” cinema? Que corrente seguir? Aquela que interrompe os caminhos e cria eternos novos ciclos ou aquela que dilata o passado à perpetuidade?

Sem querer depreciar o debate entre as vertentes – visto que, ao voltarem-se à própria resistência (ou não) do Cinema, suscitam questões relevantes ao seu estudo –, nosso percurso desvia-se significativamente dessa querela³. A razão de tal distanciamento não reside na hesitação sobre qual das orientações deveríamos seguir, mas na crença de que todas as trilhas dão acesso ao mesmo lugar: aquele do

²Para um aprofundamento da questão, sugerimos a leitura de “Mas afinal, o que sobrou do cinema: a querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim”, de Fernão Ramos, na Revista Galáxia, n. 32, p. 38-51, 2016.

³Termo que dá título a um dos livros-chave do debate: *La Querelle des dispositifs: cinéma – installations, expositions*, de Raymond Bellour, 2012, e que também é adotado por Fernão Ramos (2016) em seu artigo.

deslumbramento sobre o *enigma da visibilidade* (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23) e seus desdobramentos. Um encanto que afeta de forma diferente os indivíduos de acordo com as diversas épocas em que seus mistérios são experimentados. Não são poucas as pesquisas que aproximam as pinturas parietais, por exemplo, à arte cinematográfica, como os estudos dos chamados proto-cinemas – detalhados por Arlindo Machado em seu livro *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997a) e por Marc Azema em *La préhistoire du cinéma: origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* (*A pré-história do cinema: origens paleolíticas da narração gráfica e do cinematógrafo*, 2011). Revisitadas, em forma de filme, no documentário *The cave of forgotten dreams* (*A caverna dos sonhos esquecidos*, 2010) de Werner Herzog, que, com sua voz eloquente, nos faz viajar no tempo. Através de uma suposta reconstituição de uma “sessão de cinema” de nossos antepassados, presenciamos a força indelével – e por que não dizer mítica? – da visibilidade. Ao observarmos os relevos das rochas pintadas da caverna de Chauvet, que são iluminados por um refletor em lento movimento, ouvimos: “Para esses pintores paleolíticos, a interação da luz e das sombras de suas tochas devia ter essa aparência. Para eles, talvez, os animais parecessem estar em movimento, vivos. [...] o artista pintou este bisão com oito pernas, sugerindo movimento, numa quase forma de proto-cinema” (*A caverna dos sonhos esquecidos*, 2010). Acreditamos que o fascínio pela imagem em movimento é, desde sempre, inseparável da humanidade⁴, e mesmo com toda a distância que possa haver entre uma tocha iluminando e dando movimento às imagens rupestres, uma lanterna mágica, uma sala de cinema aos moldes de Baudry⁵ e um par de óculos de realidade virtual, o poder de sedução da imagem mantém-se vivo, atuante e desafiador.

Assim sendo, nosso itinerário concentra-se naquilo que acreditamos permanecer presente diante das fatais sucessões transfiguradoras da imagem em movimento. Pois não nos concerne atestar se as centenas de pinturas com mais de 30.000 anos de idade encontradas em Ardèche são parte de um desejo de cinema propriamente dito. Contudo, essa longa linha do tempo nos serve para nos inserirmos numa ideia de cinema e, para explicitá-la, emprestamos algumas palavras de Arlindo Machado:

⁴Para um maior aprofundamento sobre questão recomendamos: WACHTEL, Edward. *The first Picture Show: Cinematic Aspects of Cave Art* in Leonardo n. 2 San Francisco, 1993, v. 26 e LÉGLISE, Paul *Une œuvre de pré-cinéma, l'Énéide: essai d'analyse filmique du premier chant*. Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1958.

⁵O dispositivo cinematográfico, tal qual consolidado por Jean-Louis Baudry em seu artigo “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” escrito em 1970 (in XAVIER, 1983, p. 383-399) e aprofundado, posteriormente, em “Dispositivo: aproximações metapsicologias da impressão de realidade (1975), ambos publicados em seu livro *L'effet cinéma* (1975), a nosso ver, guarda equivalências à experiência de Herzog.

Podemos conceber um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, ‘escrita do movimento’) e, nesse caso estaríamos diante de uma das mais antigas formas de expressão da humanidade, nascida quando algum homem pré-histórico fez projetar a sombra de suas próprias mãos nas paredes de uma caverna”. (MACHADO, 1997a, p. 211)

Uma forma de expressão visualmente cinética que, de diferentes maneiras e com diferentes configurações técnicas, nos acompanha na celebração do enigma da visibilidade. Ao remontar a história tecnológica do cinema – de um cinema *lato sensu* tal qual pensado por Arlindo Machado –, veremos que ela sempre esteve em transformação e, se hoje nossos celulares cumprem o papel de pequeninas cavernas de Platão, é porque o constante movimento da tecnologia é sua fortuna. Um movimento que, a nosso ver, não tem início nem fim. Não há uma origem única ou um “descobrimento” do Cinema. O que há é o uso específico de vários “descobrimientos” conjugados numa função também específica para cada era. O que vemos como uma evolução de aparatos ópticos que ao longo dos séculos florescem em forma de imagens em movimento mais ou menos triunfantes, nada mais é do que a capacidade humana de transformar ideias em coisas, de debruçar-se com curiosidade sobre os materiais e de dar corpo à imaginação através de sua predisposição inventiva. Pensemos a imaginação, então, não apenas como uma abstração oposta à percepção (posto que se percebo estou em contato com o objeto percebido, portanto não-imaginário) e sim como uma potência de ação, de produção. A ampliação dos modos de observação em relação à imaginação nos torna capazes de fazer algumas conexões proveitosas para o entendimento dos aspectos permanentes do cinema e, em especial, a transição tecnológica. A imaginação, tal qual pensada por Gilbert Simondon em seu curso *Imagination et invention* (1965-1966)⁶, por exemplo, “nos mostra que o que precede a percepção [...] já é o nascimento de um ‘ciclo de imagem’ que se estende à percepção na forma de ‘imagens intra-perceptivas’ e para além da percepção através das ‘imagens-memória’” (BARTHÉLÉMY, 2012, p. 212-213).

A imagem mental é como um subconjunto relativamente independente do interior do sujeito vivo; no nascimento, a imagem é um conjunto de tendências motoras, antecipação a longo prazo da experiência do objeto; no decorrer da interação entre o organismo e o meio ambiente, torna-se um sistema para coletar os sinais incidentes e permite que a

⁶Publicado postumamente sob o mesmo título pela Éditions la Transparence em 2008 e traduzido para o espanhol pela Editorial Cactus, Buenos Aires, 2013.

atividade perceptivo-motriz seja exercida de forma progressiva. Finalmente, quando o sujeito é separado novamente do objeto, a imagem, enriquecida com contribuições cognitivas e integrando a ressonância afetivo-emocional da experiência, torna-se um símbolo. A partir do universo de símbolos organizado internamente, que tende à saturação, pode surgir a invenção que é a colocação em operação de um sistema dimensional mais poderoso, capaz de integrar imagens mais completas de acordo com o modo de compatibilidade sinérgica. Após a invenção, quarta fase da evolução das imagens, o ciclo recomeça, por uma nova antecipação do encontro com o objeto, que pode ser sua produção. De acordo com esta teoria do ciclo da imagem, a imaginação reprodutiva e a invenção não são realidades separadas [...], mas fases sucessivas de um único processo de gênese apresentado pelo mundo. (SIMONDON, 2013, p. 09-10)

Assim, a imaginação seria um ciclo contínuo que perpassa o estado pré-perceptivo (tendências motoras que se encontram na antecipação da experiência), a percepção (interação com o meio, com o objeto), a memória (ressonância afetivo-emocional da experiência), a invenção (organização e combinação das imagens) e a produção (um novo encontro com o objeto concreto, não o mesmo, mas um fruto da invenção). Este ciclo de imagens que traça o caminho do pensamento inventivo a partir da imaginação nos coloca numa continuidade não-linear, num fluxo perene de criações e transformações técnicas que ocorrem dentro de uma “compatibilidade sinérgica”. Isto é, dentro de uma ação simultânea de todos os diferentes momentos e diferentes agentes. Uma imaginação técnica formada por um circuito de imagens internas e externas a serviço da materialização das intenções humanas.

A imaginação não é apenas a faculdade de inventar ou de suscitar representações para além da sensação; é também a capacidade de perceber, nos objetos, certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais, nem completamente geométricas, que não estão relacionadas com a matéria pura, nem com a forma pura, mas residem nesse nível intermediário dos esquemas. Podemos considerar a imaginação técnica como definida por uma sensibilidade particular ao tecnicismo dos elementos; essa sensibilidade ao tecnicismo permite a descoberta de arranjos possíveis; o inventor não procede *ex nihilo* a partir da matéria à qual ele dá forma, senão a partir de elementos já técnicos, nos quais descobre uma individualidade capaz de incorporá-los. (SIMONDON, 2007, p. 94)

A ideia de Simondon de uma imaginação técnica como uma sensibilidade capaz de enxergar nas coisas sua própria tecnicidade faz com que o movimento de

transformação seja constante e circular, visto que cada era dá existência a seus próprios objetos. O objeto técnico, deste modo, “pensado e construído pelo homem, não se limita a criar uma mediação entre homem e natureza; é uma mistura estável entre o humano e o natural, contém algo de humano e algo de natural” (SIMONDON, 2007, p. 261). Seguindo seu pensamento, veremos que todo artefato, tudo aquilo que é construído pelo homem (portanto, a própria definição de artificial) tem sua faceta natural. A artificialidade está necessariamente atrelada ao homem, porque dele é originário, e qualquer objeto técnico é dependente da intervenção humana para perpetuar sua existência. Sendo assim, a consistência interna dos próprios objetos técnicos expressa sua porção naturalizada, em que “o artificial seria o natural suscitado” (SIMONDON, 2007, p. 271). Para que não fiquemos apenas na abstração das palavras do filósofo e consigamos enxergar parte de sua reflexão nas coisas da vida, pensemos um pouco no cinema e suas tantas máquinas, mais particularmente a câmera. Para iniciar, evocamos as palavras de Arlindo Machado, um leitor atento de Simondon que, salvo melhor juízo, apresenta as primeiras reflexões deste autor no campo do audiovisual no Brasil:

Gilbert Simondon (1969) veio mesmo a defender a ideia de que não devemos encarar a máquina como um simples artefato mecânico, pertencente ao domínio das coisas brutas: ela é, antes de mais nada, a materialização de um processo mental, um pensamento que tomou corpo e ganhou existência autônoma. Inventar uma máquina significa, para Simondon, dar forma material a um processo de pensamento. Há, portanto, uma inteligência inscrita, por exemplo, na câmera cinematográfica, que corresponde a uma potencialidade técnica de tornar sensível a duração, de dar forma às impressões de tempo e de representar a velocidade, independentemente do que ela filma ou de quem a utiliza. (MACHADO, 1993, p. 34)

A função elementar, a utilidade decisiva do objeto técnico central do cinema (a câmera) é a reprodução (por falta de palavra mais precisa) de imagens. Uma câmera que não cumpre esse papel pode até ser uma câmera (*camera obscura*), mas não é foto-cinematográfica. No entanto, ao executar sua despretensiosa e programada tarefa, ela entra na cadeia das imagens e oferece sua contribuição ao ciclo da imaginação-invenção (ela mesma sendo um fruto deste ciclo). Uma vez realizada sua função, a imagem que dela nasce (uma imagem artificial), retroalimenta o próprio circuito. Sua artificialidade lhe confere uma condição exterior ao homem (mesmo que dele tenha vindo) e lhe garante uma vida própria dentro do universo dos objetos estéticos. Essa emancipação faz com que sua

potencialidade enquanto imagem se intensifique, se torne parte de um conjunto técnico que está predestinado a propiciar o reencontro com os seres humanos (projeção) e, nesse momento (repetidas vezes na história de cada ser e na história do cinema), a imagem artificial acaba por ser assimilada (tanto individualmente quanto socialmente), tornando-se parte novamente do imaginário em forma de memória (ressonância afetivo-emocional) e, de certo modo, é absorvida. A imagem concebida no imaginário do criador/cineasta, modelada pela câmera (também concebida pela imaginação e invenção) e interiorizada na mente do espectador é naturalizada em novas imagens e o próprio conjunto técnico câmera-projeção (artificial por excelência) é também incorporado e renovado constantemente.

A existência estética dos objetos técnicos

Pensar o natural e o artificial num terreno comum de imbricações cria espaço não apenas às construções dos objetos técnicos como ferramentas específicas para problemas de uma certa época, mas como produtos da própria individuação humana (em constante mutação) que “forja conexões e as inscreve nos objetos” (SIMONDON, 2007). E, ao vislumbrar na matéria “certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais”, a imaginação técnica atua como o propulsor, tanto das inovações tecnológicas quanto da inventividade estética que está diretamente atrelada às vicissitudes da humanidade. A comunhão entre o humano e o técnico, entre o artificial e o natural, ou entre a estética e a tecnologia no pensamento de Simondon e revisitado por Arlindo Machado, parece-nos certa para abordarmos o cinema a partir da perspectiva da fotografia cinematográfica: fruto de uma série de relações entre máquinas e pessoas através dos tempos. Sendo assim, podemos olhar a cinematografia⁷ não apenas como um instrumento para a realização de um filme, mas como algo existente aquém e além da técnica. Ou, melhor dizendo, olhar para a cinematografia como um modo de existência próprio e concebê-la para além dos limites da aplicabilidade direta de suas máquinas.

A cultura está desequilibrada porque reconhece certos objetos, como o objeto estético, e lhe outorga direito de cidadania no mundo das significações, enquanto rejeita outros objetos, e em particular os objetos técnicos, em um mundo sem estrutura para aquilo que não possui significado, senão somente um uso, uma função útil. (SIMONDON, 2007, p. 31)

⁷ Termo utilizado como sinônimo de fotografia cinematográfica de uso corrente em língua inglesa.

Simondon clama por um “título de cidadania” ao objeto técnico e desenvolve os vínculos desse protesto em sua tese secundária de doutoramento, *O modo de existência dos objetos técnicos* (1958). Logo no início de seu texto ele coloca em evidência o equívoco de pensarmos a técnica (a máquina) dentro de um antagonismo em que, em um dos polos, ela seria uma estrangeira, um ser inalcançável e estranho, pelo qual sentiríamos uma certa aversão (por ser desconhecido) e que poderia, eventualmente, evoluir de modo desmedido para subtrair a porção humana da humanidade, numa espécie de tecnofobia. Na outra extremidade estaria uma deusa com seguidores desvairados aderindo às suas perpétuas novidades, aos seus últimos lançamentos, numa idolatria néscia e excessiva, numa sorte de tecnofilia. As atitudes contraditórias em relação à máquina flutuam entre pensá-la como um aglomerado de matéria destituído de qualquer conteúdo cuja existência está limitada à sua utilidade, a uma serventia semelhante à escravidão; ou, numa direção totalmente oposta, ela poderia superar a humanidade, criar vida própria e tornar-se independente, alcançando sua alforria através de um suposto ápice em seu automatismo. Não chegamos ainda à era da perfeição do robô à imagem e semelhança humana, e Simondon **não** corrobora a ideia de que um dia tal máquina possa existir, pois para ele a redução da tecnologia à categoria de mero instrumento ou à esfera de uma inteligência autônoma na forma de um androide autossuficiente fere diretamente o próprio modo de existência dos objetos técnicos.

Deste modo, o objeto técnico passa a ser visto como um ampliador do fator de negentropia (força de coesão) e não como um objeto mecânico dissociado da realidade humana. Para o filósofo, a técnica (a máquina) exerce uma influência direta nos corpos dos indivíduos e sua ação utilizadora, sua suposta serventia, desencadeia uma alteração transversa, uma espécie de permuta contínua com quem (ou com o que) faz parte dessa articulação. Desse modo, o objeto técnico nada mais é do que um ser em conexão com os corpos e mentes, e não um objeto mecânico dissociado da realidade humana ou mesmo independente de outros objetos técnicos. “A presença do homem nas máquinas é uma invenção perpetuada. O que reside nas máquinas é a realidade humana, o gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam” (SIMONDON, 2007, p. 34). Essa presença se dá igualmente em caráter reverso, pois a máquina também se cristaliza no gesto humano. Simondon coloca em questão o caráter autônomo das máquinas da seguinte maneira:

[...] a automatização é um grau bastante baixo de perfeição técnica. Para fazer uma máquina automática é necessário sacrificar muitas das suas possibilidades funcionais e muitos

dos seus possíveis usos [...]. O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas [...] não tem nada a ver com um aumento de automatismo, muito pelo contrário, tem a ver com o fato de seu funcionamento abrigar uma certa margem de indeterminação. É esta margem que permite que uma máquina possa ser sensível à informação exterior. Através dessa sensibilidade das máquinas à informação se pode consumir um conjunto técnico, e não pelo aumento da automação. Uma máquina puramente automática, completamente fechada em si mesma num funcionamento predeterminado, só poderia fornecer resultados resumidos. A máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas. (SIMONDON, 2007, p. 33)

Ou, nas palavras de Arlindo Machado: “Máquinas e programas são criações da inteligência do homem, são materializações de um processo mental, pensamento que tomou corpo” (MACHADO, 1997b, p. 4). “Nesse sentido, as ‘possibilidades’ dessa tecnologia não podem ser vistas como *estáticas* ou *pré-determinadas*; elas estão, pelo contrário, em permanente mutação, em contínuo redirecionamento e crescem na mesma proporção que o seu repertório de obras criativas” (MACHADO, 1997b, p. 7). Sendo assim, podemos pensar a câmera cinematográfica como uma máquina aberta que reflete a materialização do pensamento humano com vocação a instigar a criação num processo recíproco de permanente mutação.

Deste modo, podemos nos indagar com qual informação exterior ela estaria propensa a dialogar quando sob a batuta de quem orquestra as inter-relações de uma equipe de filmagem e seus tantos objetos técnicos. Para além da captação da energia luminosa – ou do que poderíamos considerar a porção visual do que está para ser filmado –, o momento no qual a câmera é acionada deflagra uma coesão imaterial entre corpos e máquinas. Esse impulso vital detonado pela câmera coordena, a nosso ver, a “margem de indeterminação” que ela mesma oferece. Quais seriam, então, as margens de indeterminação de uma câmera/equipe cinematográfica em ação? A resposta imediata seria: tudo aquilo que deixa algum espaço para uma intervenção momentânea e que possa se ajustar, em tempo presente, ao ambiente e à ação. O desenvolvimento tecnológico das câmeras de cinema se traduz em um esforço constante para conquistar criativamente essas qualidades. Desde um aprimoramento dos mecanismos de registro do ‘simples’ movimento (com suas possibilidades de se relacionar com o meio nas mais variadas velocidades para a obtenção de resultados visuais diferentes) à evolução dos elementos ópticos que permitem uma otimização

da energia luminosa e amplia as possibilidades de captação da imagem para ambientes e condições de iluminação que antes não poderiam ser registrados. Ao mesmo tempo, podemos pensar a sensibilidade dos materiais (dos sensores) e sua busca incessante por uma maior definição ou mesmo a capacidade cada vez maior de armazenamento de dados, possibilitando uma filmagem potencialmente infinita. São muitos os aspectos que estão envolvidos no desenvolvimento das câmeras ao longo dos anos. No entanto, o que nos interessa para pensarmos a margem de indeterminação de Simondon é compreender que esta margem não é algo que possa ser avaliado apenas ao olharmos para a máquina, e sim pela maneira como a máquina se relaciona com o ambiente e com o homem no cumprimento de sua função.

O cinema como espaço ecumênico

Pensemos a margem de indeterminação a partir de um exemplo bem simples, com um objeto técnico corriqueiro, como a câmera do nosso celular. O programado automatismo de uma câmera dessa natureza (quer por questões econômicas ou por desígnios de uma indústria voltada para o fomento de um consumidor amador) faz com que não possamos interferir em uma série de aspectos da imagem e, muito menos, na sua relação com o meio. Tal é o caso de uma eventual avaliação criativa da luminosidade que alcança o sensor ou alguma possibilidade de escolha dos planos a serem destacados com maior ou menor nitidez em determinado momento da ação. Enquanto objeto técnico, ela tem uma margem de indeterminação aparentemente pequena, pelo menos no momento de captação da imagem. No entanto, não nos deixemos enganar por uma interpretação tecnicista da margem de indeterminação de qualquer objeto técnico. Por mais limitadora que possa ser a manipulação dos aspectos estritamente fotográficos da captação da imagem no nosso singelo exemplo (e o que chamamos de fotográfico aqui diz respeito apenas à captação da energia luminosa pelo frânio sensor de um celular), outras questões menos matemáticas podem ser levadas em consideração, como o fato desta nossa câmera imaginária ser diminuta e poder camuflar-se entre tantas outras encontradas em todos os bolsos e bolsas dos transeuntes das ruas. Seu tamanho e sua existência ordinária fazem dela um instrumento de trocas únicas com o ambiente, criando outras margens a serem delineadas por cada encontro.

Se olharmos para o universo de uma equipe de cinema nos moldes tradicionais de sua história, teremos outra sorte de margem de indeterminação. Como sabemos, a cinematografia normalmente se encontra nas mãos (nos olhos e nos corpos) de um conjunto numeroso de pessoas (operadores e assistentes de

////////////////////
câmera, foquistas, maquinistas, chefes de elétrica e seus ajudantes, o cultuado diretor de fotografia, entre outros) e de máquinas, cabos, lâmpadas etc., cada qual com suas imensas possibilidades técnicas e criativas. No momento em que tudo está preparado, em que todos os instrumentos entram em sintonia e passam a vibrar de forma orquestrada com vistas a uma tomada específica, o que entra em jogo (além da programação técnica e artística) é a maneira como esses corpos interagem e articulam todo o conjunto técnico, preservando seu caráter aberto e sua sensibilidade ao mundo exterior. O que é expressado não é mais a individualidade de cada membro da equipe, mas uma composição coletiva, dentro da compatibilidade sinérgica (SIMONDON, 2013), uma *transindividualidade*, em que as possíveis oscilações da margem de indeterminação das relações entre os objetos técnicos e seus operadores funcionam como flutuações da matéria. Isto é, se pensarmos em um movimento de câmera banal como um *travelling*, veremos que há uma partilha de responsabilidades entre cada membro da equipe e entre cada máquina. Todos têm que se comunicar com todos, em razoável afinação, através de um traçado pré-determinado. O resultado material (o filme) dessa coordenação carrega todas as nuances dos movimentos e das capacidades técnicas do conjunto, não apenas em sua potencialidade hipotética, mas no que realmente foi possível realizar naquele exato momento da filmagem. As flutuações da matéria, portanto, são o resultado dessa sinergia capaz de sensibilizar os componentes da máquina (negativo ou sensor) para iniciar o processo de transformação em imagem.

Para termos uma clara ideia sobre as variáveis envolvidas numa equipe ordinária de cinema poderíamos lembrar aqui a cena de abertura de *A Torinói ló* (*O cavalo de Turim*, 2011), de Béla Tarr, em que o cavalo (aquele salvo do açoitamento por Friedrich Nietzsche) puxa uma carroça conduzida por um homem⁸ e, ao longo de pouco mais de quatro minutos, é acompanhado pela câmera em um longo *travelling*. O dia está nublado, venta muito, a paisagem é em preto e branco. O caminho que o cavalo tem de atravessar é árido, as árvores perderam suas folhas, o céu carregado de nuvens densas está muito baixo, o chão de terra batida levanta um pouco de poeira e acaba por confundir-se com algo semelhante a uma neblina intermitente. O cavalo parece cansado, seus movimentos não são elegantes, revelam certo incômodo. Apesar

⁸ Em entrevista a Lídia Mello (2019) o ator que interpreta o homem, Yános Derzsi, diz: “Eu gosto de tudo neste filme e do personagem, embora tenha me exigido muito, foram 4 anos e 8 meses de trabalho duro. Às vezes eu saía de casa às seis da manhã e não retornava antes da meia-noite. Quando chegava em casa eu estava sujo e morto de cansaço. Só no treinamento com o cavalo trabalhei durante uns nove meses, e tive que usar apenas meu braço esquerdo e deixar meu braço direito paralisado para compor o personagem como Béla queria. Tudo tinha que ser muito preciso, perfeito para ele.”

de expressar o vigor comum aos cavalos, seus pelos mostram sua decompostura, suados e emaranhados nos arreios que o encilham à carroça. Durante o percurso, a câmera acompanha o movimento dos três: carroça, cavalo e homem. Ora mostrando o animal, ora o homem, ora os dois. Em alguns momentos a câmera se adianta ao conjunto mostrando-o de frente, por outros se mantém em sua lateral. Às vezes está mais próxima e outras se afasta para deixar entrar em quadro outros elementos da paisagem, como o sol que, próximo ao horizonte, aparece ao fundo do quadro filtrado pelas espessas camadas de nuvem.

O nível de complexidade de realização de tal plano é altíssimo. Pensemos um pouco em seus detalhes. Há toda uma longa movimentação da câmera em um terreno acidentado (uma estrada enlameada) a qual estamos chamando *travelling*. Definir este deslocamento como um *travelling* trivial talvez não seja o mais adequado, pois a câmera não está estritamente sobre trilhos. Se formos fazer a exegese do movimento, veremos que a altura da câmera é variável e sua distância em relação ao percurso da carroça também. Nenhuma dessas duas características eliminaria a possibilidade de um *travelling*, no entanto, a maior liberdade de aproximações e afastamentos da câmera em relação ao percurso da carroça e suas variações na altura só podem ser alcançadas com a coordenação de um *travelling* (ou simplesmente uma plataforma sobre rodas que, neste caso, é a carroceria de um caminhão) com um braço de grua. Esta combinação faz, inclusive, com que a câmera possa aproximar-se do cavalo com certa sutileza, sem a proximidade do operador ou de outros suportes mais robustos. Trata-se de uma câmera 35mm tradicional⁹, portanto, ela em si não prima pela discricção e, em situações como essas, são necessárias medidas específicas para que o cavalo não se amedronte de forma visível. Como dissemos anteriormente, venta muito. Venta muito durante todo o filme. Analisando as cenas sob esse aspecto e sem qualquer informação sobre as filmagens poderíamos imaginar duas possibilidades: ou a produção encontrou uma localização geográfica cujas intempéries são totalmente previsíveis, ou investiu em grandes ventiladores. Poderíamos pensar as duas variáveis como formas distintas de organização do conjunto técnico em que, na primeira opção, estaríamos à mercê da natureza, e na segunda, nosso conjunto técnico seria maior e mais complexo. Neste último¹⁰ filme do cineasta húngaro, sabemos¹¹ que foram usados alguns ventiladores e,

⁹ Arriflex 535B.

¹⁰ Béla Tarr anunciou *O cavalo de Turim* como seu último filme “de cinema”. Após 2011, outros dois trabalhos não ficcionais são realizados: *Muhamed* (curta-metragem), 2017, 10 minutos e *Missing People* (cinema expandido), apresentado na Bienal de Viena de 2019.

¹¹ Cenas de making of de *O cavalo de Turim* em *I Used to Be a Filmmaker*, 2013, de Jean-Marc Lamoure.

para planos mais abertos, há o apoio de um helicóptero que faz ventar a distâncias não factíveis a ventiladores comuns.

A atmosfera visual nascida da associação desses poucos (mas complexos) elementos torna-se eficiente, não apenas pela escolha dos componentes do quadro – como a paisagem desolada, o esforço do cavalo, o deslocamento da câmera, a poeira, o sol etc. –, mas, fundamentalmente, pela forma como todos esses ingredientes são assimilados pela câmera¹². As filmagens ocorreram em 2009, numa época, portanto, em que a tecnologia digital não era desprezível e, mesmo assim, a opção da produção foi pela utilização de película preto e branco¹³. Sem entrar na discussão de valores da inevitável transição tecnológica que parece já ter se encerrado, queremos pontuar que a escolha de uma infraestrutura técnica amadurecida (mais de cem anos de história), sendo executada por uma equipe experiente em seus métodos, faz diferença em projetos dessa natureza. Contudo, para além do claro ganho estratégico, o que esta escolha (o uso de película) acrescenta a *O cavalo de Turim* torna-se sua pedra de toque. Todo o filme é composto dentro de uma amplitude monumental (para os parâmetros fotográficos) entre claros e escuros. O que queremos dizer com “monumental” é, por exemplo, podermos ver em detalhes os pelos escuros e suados de um cavalo filmado em contra *plongée* com o céu nublado e o sol ao fundo. Os estados de presença alcançados através dessas variáveis fazem com que sintamos os fortes ventos, o cansaço do cavalo, a dificuldade do caminho etc. Tudo é visível, desde o recanto mais sombrio e discreto até a intempérie mais violenta. Nenhuma área é especialmente acentuada, não apenas pela escolha óptica de uma profundidade de campo ampla, mas particularmente pela exploração primorosa da latitude do negativo dentro de sua extensa capacidade dinâmica.

Ao agruparmos todos esses elementos num único conjunto técnico, aquele comprometido com a realização de *O cavalo de Turim*, cuja orquestração está a cargo de Béla Tarr, veremos que a margem de indeterminação de cada núcleo (*travelling*: grua/caminhão, vento, negativo etc.) é grande. O que faz da união dos conjuntos individuais algo ainda mais complexo. Não seria excessivo salientar que a margem de indeterminação não deve ser confundida com a possibilidade de improviso. Em Béla Tarr não há improviso. Tudo é programado e ensaiado. Mesmo que possamos deduzir que um objeto de alta tecnicidade deva ser indulgente o suficiente para que possamos

¹² Não poderíamos nos furtar em dizer que o clima da cena de abertura de *O cavalo de Turim* não seria o mesmo sem a presença da música composta por Mihály Vig, parceiro de Béla Tarr em todos os seus filmes.

¹³ Kodak Double-X (5222). ISO de fábrica: 200 para luz de tungstênio e 250 para luz do dia.

utilizá-lo de forma adequada numa necessidade de improvisação, não é disso que se trata. Há equipamentos mais adaptáveis a improvisos do que outros, e o fato isolado dele ter maior adaptabilidade não denota, necessariamente, maior tecnicidade. Sendo assim, a margem de indeterminação de cada agrupamento da equipe (da maquinária responsável pelo movimento de câmera, composta pelo motorista do caminhão e pelo operador de grua que aquele leva em sua carroceria; da sintonia do voo do helicóptero com toda a *mise-en-scène*; da equipe de câmera, corresponsável por sua movimentação, pela exposição do negativo, pela acuidade do foco e consequente nitidez da imagem; ou ainda dos agentes da ação em cena: o cavalo, a carroça e seu cocheiro amador; sem mencionar o maestro e idealizador de toda a coreografia) configura a potência do conjunto de máquinas abertas operadas por um agrupamento de seres técnicos de alta especialização. As palavras já mencionadas de Simondon, “o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas”, fazem eco na cena de abertura de *O cavalo de Turim* e nos ajudam a compreender as complexidades das inter-relações entre as máquinas articuladas pelo homem.

Numa última visualização da rede entre corpos e máquinas, podemos acompanhar as palavras de Fred Kelemen¹⁴, diretor de fotografia do filme, em entrevista à revista *Cinema Scope*: “Como você criou o vento?”

— Como você criou o vento?

— Tínhamos uma equipe enorme e eles todos assopravam (risos). Tínhamos umas máquinas antigas e às vezes usávamos um helicóptero. As máquinas tinham que se deslocar com a câmera, sendo mais um elemento da coreografia. Nós não tínhamos máquinas de vento grandes o suficiente para soprar em toda a extensão, então, por exemplo, quando a câmera sai da casa e segue o ator, tínhamos que manter as máquinas o seguindo também, para que não houvesse nenhum intervalo de calmaria visível no plano enquanto o ator se movia. Tudo é movimento, tudo é parte de uma grande coreografia: o vento, as luzes, a câmera, os atores. (KELEMEN, 2011)

Podemos perceber, pelas palavras de Kelemen, que a todo momento o conjunto técnico e humano no cinema enfrenta desafios únicos para cada plano filmado. O resultado das inter-relações de todos os sentimentos e aptidões individuais

¹⁴Fred Kelemen trabalhou com Béla Tarr em três de seus filmes: *Utazás az Alföldön* (*Journey to the Plain*, 1995, curta-metragem), *A londoni férfi* (*O homem de Londres*, 2007) e *O cavalo de Turim* (2011). Além de diretor de fotografia, Kelemen também é cineasta e diretor teatral.

cria conexões nas diversas camadas que compõem um plano e são esses elos que contribuem para a atmosfera proposta para cada cena. Na impossibilidade de fissura entre o técnico e o artístico ou entre o essencialmente humano e a máquina, o cinema (e, conseqüentemente, a fotografia cinematográfica, seu instrumento técnico por excelência) compactua com Simondon. E não poderia ser diferente, pois, para ele, “o destino da inspiração estética de todo pensamento que tende à sua realização é constituir no interior de cada modo de pensar uma retícula que coincida com a retícula dos demais modos de pensar: a tendência estética é o ecumenismo do pensamento” (SIMONDON, 2007, p. 199). Dito de outro modo, o cinema (forma de representação em que a estética, por óbvio, está totalmente implicada) proporciona um terreno comum (retícula) em que as várias formas de pensamento podem se manifestar. E não apenas isso, sua tendência estética não propicia manifestações isoladas deste ou daquele princípio, desta ou daquela crença, ou desta ou daquela capacidade técnica, mas uma eficiente articulação entre todos os seus componentes. Isto é, o cinema, através da inspiração estética que o motiva e a personalidade técnica que lhe dá forma, é a um só tempo objeto técnico e estético. Ele assimila de forma equivalente as diferentes individualidades que habitam esse espaço compartilhado e transforma-se num agregado *transindividual*.

A transindividualidade pode ser entendida como uma relação que coloca os indivíduos em relação, mas não através da sua individualidade constituída, separando-os uns dos outros, ou através do que é idêntico em cada ser humano, por exemplo, as formas *a priori* de sensibilidade, mas através dessa carga de realidade pré-individual, que contém potenciais e virtualidades. O objeto fruto da invenção técnica traz consigo algo do ser que o produziu, expressa algo desse ser que está menos ligado a um *hic et nunc*; pode-se dizer que existe uma natureza humana no ser técnico, no sentido em que a palavra natureza poderia ser usada para designar o que resta de original, de anterior à própria humanidade constituída no homem. (SIMONDON, 2007, p. 263)

Desse modo, Simondon nos aponta alguns caminhos para compreendermos de forma integral os diversos tipos de pensamento (e intuições) que compõem o ato cinematográfico. Com seu apoio, é possível pensar como seres que trabalham na manipulação direta do mundo material e concreto, dão corpo e substância a um filme através do conhecimento técnico e dos afetos que o permeiam. Com ele, também podemos ver para além da obra em si, a qual está “menos ligada a um aqui e agora” e mais conectada aos ciclos de imagem-imaginação-invenção do próprio

cinema *lato sensu*. Qualquer filme carrega consigo esse movimento perpetuado de transformações técnicas, oníricas, estéticas, humanas etc. Ao observarmos as fontes que alimentaram (e alimentam) o circuito da constituição do cinema, veremos que elas entrecruzam muitas das fronteiras do pensamento.

A retícula do cinema é tecida por um conjunto de filamentos variados que atravessam os tempos. E, ao caminharmos para a conclusão de nossos pensamentos, voltamos nossa atenção novamente a Arlindo Machado, que ressalta alguns componentes dessa trama:

Seria uma extrema simplificação imaginar que a máquina seja filha apenas da ciência ou de suas derivações tecnológicas, sem nada dever a outras esferas da cultura. A história da invenção técnica do cinema, por exemplo, não abrange apenas as pesquisas científicas de laboratório ou os investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se inclui ainda o mediunismo, as fantasmagorias (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculo de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o “teatro óptico” de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo os charlatões de toda espécie. É um equívoco reduzir toda a história da invenção técnica do cinema apenas aos seus aspectos técnicos positivos, às teorias científicas da percepção e aos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento. Há também toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário, cujos primórdios remontam à caverna de Platão e às explorações mágicas da *camera obscura*. [...] A invenção técnica do cinematógrafo não é apenas o resultado de investimentos nas áreas das ciências (Plateau, Muybridge, Marey, Londe) e da indústria (Edison, Lumière), mas também de experiências mais heterogêneas nos campos da magia, da arte, da loucura e da diversão de massa. Em toda invenção técnica – e sobretudo quando se trata da invenção de máquinas “semióticas” – há sempre a emergência de uma dimensão imaginária, algo assim como seu lado obscuro, apaixonado ou anárquico, normalmente negligenciado nos compêndios “regulares” de história da tecnologia. É como se na gênese da própria máquina já estivesse pressuposta uma dimensão que poderíamos chamar, à falta de melhor termo, de “artística”. (MACHADO, 1993, p. 35)

O aspecto artístico da máquina de Machado tem, a nosso ver, uma ligação muito próxima ao caráter ecumênico da estética pronunciado por Gilbert Simondon. O ato cinematográfico, que aqui poderia ser visto como a ação do conjunto de todos os aparatos técnicos e humanos que dão existência ao cinema, seria um ato ecumênico (e, sem sombra de dúvidas, é um ato artístico) e, por ser ecumênico a conciliação entre

o sagrado e o profano, entre a crença e a ciência, entre o técnico e o artístico, é sua condição existencial. A “acumulação subterrânea” da “vontade milenar de intervir no imaginário” vinda dos “indivíduos possuídos pela imaginação” (MACHADO, 1993, p. 35) é um dos elementos centrais da criação (técnica e estética) e se faz visualmente presente nas resultantes imagéticas de seus criadores. Ou, ainda nas palavras de Simondon, “toda imagem forte é dotada [...] de um poder fantasmagórico, posto que pode sobrepor-se ao mundo da representação objetiva e da situação presente, como um fantasma chamado a atravessar muralhas” (SIMONDON, 2013, p. 14). Muralhas não somente dos diversos tipos de saberes e modos de pensar, mas, sobretudo, do tempo. Isto é, a herança histórica das inúmeras fases pelas quais o cinema passou para constituir-se no que é (ou no que está se tornando) hoje não atua apenas como uma evolução linear e cronológica, mas como uma aglutinação das camadas do tempo, da duração. Consequentemente, quando nos referimos às pulsações vitais do cinema, à sua vibração, não estamos nos restringindo aos aspectos meramente visíveis de uma oscilação da energia luminosa ou da intermitência mecânica de sua projeção. Estamos nos referindo aos vários estratos que constituem o cinema dos quais fazem parte tanto a própria história técnica das imagens quanto as assimilações deste percurso pelos homens; num fluxo constante que é o desta arte necessariamente tecnológica e indiscutivelmente humana.

Referências

BARTHÉLÉMY, J-H. “Fifty key terms in the works of Gilbert Simondon”. In: SIMONDON, G. *Being and technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

KELEMEN, F. “The thinking image: Fred Kelemen on Béla Tarr and *The Turin Horse*”. *Cinema Scope*, Toronto, n. 46, 2011.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997a.

MACHADO, A. “Repensando Flusser e as imagens técnicas”. In: *Arte en la Era Electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997b.

MELLO, L. *Do cinema de Béla Tarr*. Belo Horizonte: Ramallete, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



SIMONDON, G. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SIMONDON, G. *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983

submetido em: 7 fev. 2021 | aprovado em: 11 mai. 2021