



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

HULI DE PAULA BALÁSZ

**A MANIFESTAÇÃO DO IRREPRESENTÁVEL NOS FILMES *WAKING LIFE*,
CORRA LOLA, CORRA E O *FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN***

Pelotas/RS

2016

HULI DE PAULA BALÁSZ

**A MANIFESTAÇÃO DO IRREPRESENTÁVEL NOS FILMES *WAKING LIFE*,
CORRA LOLA, CORRA E O *FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas
2016

HULI DE PAULA BALÁSZ

**A MANIFESTAÇÃO DO IRREPRESENTÁVEL NOS FILMES *WAKING LIFE*,
CORRA LOLA, CORRA E O *FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 13 de dezembro de 2016

Banca Examinadora:

Prof. Guilherme Carvalho da Rosa (orientador)

Prof. Bruno Bueno Pinto Leites

Prof. Michael Abrantes Kerr

AGRADECIMENTOS

Mesmo que a ideia primeira da mente fora temer frente ao compromisso de esculpir este saber, venho e faço. Começo, então, por apresentar minha gratidão.

Antes de tudo, este trabalho é fruto do percurso que foi minha graduação. Esta não teria sido possível sem o apoio de minha mãe Sandra e meu pai José. Acima, ainda, do custoso apoio financeiro, o apoio à minha escolha e decisão de abrir mão de tudo o que já tivera conquistado, novamente com a ajuda deles, para dar início a uma nova carreira. Agradeço a meus pais que me apoiam em qualquer que seja minha escolha, por simplesmente perceberem que esta me faz e/ou me fará feliz.

Ainda que imersa em um meio em que todos possuem, de certa maneira, oportunidades semelhantes, reconheço que é um privilégio poder estudar o curso desejado dentro de uma Universidade federal. Sinto-me abençoada por ter a ciência do privilégio que é a oportunidade de escolher. Com plena sinceridade, espero fazer jus a esta oportunidade e um dia responder ao mundo à altura. Sou consciente e grata da liberdade que tive e tenho, ainda que saiba, também, que esta acarreta em uma responsabilidade que eu vou precisar ter ainda mais agora, depois de graduada.

Sinto-me abençoada por saber o quão valioso é ter pais que permitem e apoiam os caminhos que desejamos seguir. Que sabem que seus filhos são, também, filhos do mundo, filhos de Deus e que, por hora, voarão, que por vezes voltarão, que partirão e quiçá, retornarão.

Tenho orgulho de ter Sandra e José como meus pais. E preciso dizer também do orgulho que é ter realizado o curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas. Os mais próximos testemunharam a dificuldade que foi conseguir acessá-lo. Quero agradecer as pessoas que mais estiveram do meu lado nesta fase de minha vida. Companheiros, uns que chegaram e partiram e outros que deste momento ainda compartilham comigo: obrigada Amanda Lemos, Camila Aguiar, Tanaka Verzanni, Roger Lemos, Débora Mitie, Vinícius Silva, Hugo Tavares, Brunão, Gabriel Paixão, Caroline Isquierdo, e Alexandre Massotti pelas poucas mas únicas conversas. E também obrigada ao Thiarles Saraiva pelo carinho no tempo em que vivemos em Pelotas e oportunidade que muito me possibilitou o

crescimento e evolução. Obrigada à Lindsay Gianoukas, professora ímpar com a qual tive a sorte de me encontrar em três disciplinas no curso de Teatro, aos professores Gerson Rios Leme e Josias Pereira e à professora Ivonete Pinto. Um obrigada em especial aos mais íntimos, aos mais queridos e àqueles que mais me ajudaram e permaneceram do meu lado nos momentos frágeis, vulneráveis e instáveis: Jacqueline Almeida, a primeira anja a aparecer neste caminho, Douglas Ostruca, Matheus Reis Kempf, Letícia Ayumi, que seja abençoada por toda paciência, esforço e carinho para comigo, Wesley Avante e Patrícia Custódio.

Agradeço em geral aos professores do curso que me possibilitaram maior amplitude da área de estudo e trabalho. Agradeço a Rozane Alves, minha orientadora do Projeto de Extensão Rede Colabora desde o segundo semestre de faculdade, pela oportunidade, carinho, incentivo e motivação à vida acadêmica, por todo apoio e paciência principalmente nestes últimos meses da graduação. Agradeço também aos professores Michael Kerr e Bruno Leites pelo interesse em fazer parte da banca deste trabalho, bem como os *feedbacks* que na qualificação desta pesquisa foram feitos. Estes foram de suma importância e nortearam o desenvolvimento deste artigo.

Agradeço em especial ao professor Guilherme Carvalho da Rosa, não só por ter aceitado carinhosamente ser orientador nos dois trabalhos de conclusão deste curso, mas por sua admirada dedicação e amor ao curso e aos alunos. Obrigada, professor, por ter sido uma pessoa que muito participou dessa minha, bem-aventurada, fase de crescimento. Obrigada principalmente pela atenção e paciência durante o trabalho prático e pelo esforço e carinho para com esta pesquisa e interesse acadêmico.

Não poderia deixar de agradecer também aos grandes amigos de Campinas que mesmo a distância mantiveram-se sempre atentos e presentes durante minha permanência em Pelotas: Jessica Siqueira, Wesley Bastos, Ranieri Ribeiro, Monyque Artese, Vinícius Bernardes, Jackson Matos, Alem Marinho, Carla Oliveira, Alessandro Souza, Helena e Marina Wolff. Em especial à Mariana e Adriana Gonzaga, pessoas que com absoluta certeza posso afirmar terem sido as maiores influências sobre o tema deste trabalho. E aos familiares: meu querido irmão Luis Felipe e Thais, tia Vilma e Gisela e avós Lourdes e Servílio - que descanse em paz.

Por fim, preciso voltar ao princípio e agradecer àquilo que nos mantém de pé ainda quando tudo parece perder o sentido. Agradeço a essa sensação de acolhimento e proteção que, apesar de desconhecer a fonte, parece se fazer perenemente presente. Agradeço

primeiramente ao que costumo chamar de Deus, de Universo, e de Energia vital. Agradeço às forças da natureza, aos elementais, entidades, orixás, amigos espirituais, santos protetores e anjos da guarda. Só a companhia deles todos para ser possível me proteger das insanidades que, por vezes, decido fazer. Agradeço ao Superior e a toda essa legião por estarem sempre ao meu lado, assegurando-me forças, protegendo-me e fazendo-me entender que, de uma maneira ou de outra, no final das contas, as coisas são e serão como tiverem de ser. Agradeço a todos os momentos de plenitude, sublimes, sagrados, epifanias e *insights* que aqui pude ter, bem como todo o crescimento pessoal que estar em Pelotas me proporcionou. Agradeço inclusive às dificuldades e desalentos, estas, violentamente, me forçaram a deixar o estado inerte e mórbido de modesto contentamento pessoal. Agradeço a essas mudanças que, ainda que bruscas, vieram para continuar tentando me ensinar sobre a impermanência das coisas, sobre o não me apegar, o amor incondicional e o tentar continuar, na medida do possível, sempre em paz.

RESUMO

O objeto a ser observado será o irrepresentável no cinema a partir dos filmes *Waking Life* (Richard Linklater, 2001), *Corra Lola, Corra* (Tom Tykwer, 1998) e *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001). Tal abordagem opta por um caminho de análise identificado com a fenomenologia ao valorizar a percepção empírica da pesquisadora e também considerar uma relação do fenômeno entre imagem e sujeito. A noção de irrepresentável pode ser pensada partindo-se da discussão de Gilles Deleuze sobre diferença e repetição em que o “mundo da representação se caracteriza pela sua impotência em pensar a diferença em si mesma” (2000, p. 238). A investigação será feita através da escolha de cenas onde seja possível a percepção deste irrepresentável. O objetivo principal é observar o irrepresentável nos filmes escolhidos por meio da percepção de elementos que fazem referência a este dentro da *misè-en-scene* das obras.

Palavras-chave: cinema; irrepresentável; fenomenologia; transcendência.

ABSTRACT

The object to be observed will be the unrepresentable on cinema from the films *Waking Life* (Richard Linklater, 2001), *Lola Rennt* (Tom Tykwer, 1998) and *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001). This approach chooses a path identified with a phenomenology to evaluate an empirical perception of the researcher and also consider a phenomenon relation between image and subject. The notion of unrepresentable can be thought starting from Gilles Deleuze's discussion of difference and repetition in which the "world of representation is characterized by its impotence to think about the difference in itself" (2000, p.238). The research will be done through the choice of scenes where is possible a perception of this unrepresentable. The main purpose is to observe the unrepresentable in the films selected through the perception of elements that make reference to this within the *misè-en-scene* of the work.

Keywords: cinema; unrepresentable; phenomenology, transcendence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Enquadramento metalinguístico em <i>Waking Life</i>	23
Figura 2 Sequência: Plano de Caveh seguido por primeiro plano em Wiley.....	26
Figura 3 Insert de Wiley em meio ao diálogo da cena “Momento Sagrado”	27
Figura 4 Caminhão que olha para Lola que olha para cassino.....	29
Figura 5 Reação do segurança ao olhar de Lola	30
Figura 6 Lola em seu ritual no interior do cassino	31
Figura 7 Lola ganhando aposta	32
Figura 8 Os dois primeiros planos do fragmento observado em <i>Amélie</i>	33
Figura 9 Detalhes que Amélie descreve ao senhor	34
Figura 10 Na fala de Amélie: “Criança olha para o cachorro que olha para o frango”	34
Figura 11 Amélie levando o senhor ao êxtase	35
Figura 12 Senhor ao deleite da boa ação de Amélie.....	35
Figura 13 Senhor em êxtase envolvido por luz laranja	36

SUMÁRIO

1. Introdução.....	pág. 10
2. Como pensam os autores	pág. 14
2.1 O irrepresentável.....	pág. 14
2.2 O que habita a imagem e o sujeito que a experiencia.....	pág. 17
2.3 A <i>mise-èn-scene</i>	pág. 19
3. O irrepresentável nos filmes.....	pág. 21
3.1 Holy Moment: Sagrado, sagrado. Este momento é sagrado!.....	pág. 22
3.2 Olhares e grito como irrepresentável em Corra Lola, Corra	pág. 28
3.3 O diferente transcendental em Amélie Poulain.....	pág. 33
4. Conclusão	pág. 37
6. Referências bibliográficas.....	pág. 40
7. Referências filmicas	pág. 40

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, a manifestação do irrepresentável no cinema será o objeto de estudo a partir de filmes que abarcam este tipo de referência. O interesse específico da investigação é composto por três longas-metragens realizados em proximidade temporal: *Waking Life* (Richard Linklater, 2001), *Corra Lola, corra* (Lola Rennt, Tom Tykwer, 1998) e *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre Jeunet, 2001). A partir da observação da costura estilística dos filmes, o recorte se dará através de cenas que manifestam questões que podem ser vistas como irrepresentáveis. A noção de irrepresentável utilizada aqui, origina-se da reflexão filosófica de Gilles Deleuze e Jean François Lyotard.

No trabalho, faremos uso do termo *manifestação*. Etimologicamente, quando falamos em *manifestação do irrepresentável*, a expressão traz um paradoxo, uma vez que a palavra deriva do latim *manifestus*¹, que significa evidente. No entanto, o termo *manifestação* carrega consigo um peso menor de “trazer presente” em uma comparação, por exemplo, à palavra *representação*. Quando falamos em *manifestação*, assumimos o ponto de vista de que o cinema remete, isto é, faz apenas lembrar daquilo que é irrepresentável. Este trabalho refere-se ao que se mostra em cena e de que maneira se dá a tentativa de referência ao irrepresentável no filme. Em um primeiro sentido, com *manifestação do irrepresentável no cinema*, queremos dizer que a pesquisa versa sobre como o cinema é capaz de apresentar, de certa forma, o que na vida “real” admitimos como inexplicável, pertencente ao âmbito da sensação.

Se fosse apenas uma justificativa da escolha do tema, poderíamos dizer que o interesse pela pesquisa se deu por uma questão de identificação. Proximidade, essa, que surgiu a partir do “encontro” com a experiência que os filmes evocam na “presença” de um inexplicável. No entanto, se o foco for a pertinência ou relevância do tema, seria possível dizer que a escolha deste objeto ocorreu por haver poucas investigações no contexto acadêmico ao qual este trabalho se encontra. A investigação tem como propósito fazer uma observação, sobre determinada via metodológica, da ocorrência deste tipo de manifestação nos filmes.

¹ Do Latim MANIFESTUS, “compreensível, claro, aparente, evidente”, formada por MANUS, “mão”, mais FESTUS, “agarrado, apanhado”.

A manifestação do irrepresentável é uma recorrência na história do cinema desde os filmes silenciosos. Estes filmes do início tinham já a presença de elementos inexplicáveis, como alguns exemplos do expressionismo alemão. Um exemplo do período vanguardista é o clássico *Fausto: Um Conto Alemão* realizado em 1926 por Friedrich Wilhelm Murnau. Na narrativa adaptada da literatura alemã, o contato do personagem Fausto com Mefisto ocorre a partir da presença simbólica em tela de forças ocultas manifestas nos fenômenos da natureza. Além deste período inicial, podemos mencionar como exemplo o filme *Anticristo* (Lars von Trier, 2009) onde um ama das cenas, a personagem não nomeada de Charlotte Gainsbourg deita-se na grama, fecha os olhos e, sob os comandos de seu companheiro terapeuta, (Willem Dafoe) começa a mentalizar seu corpo se misturando ao verde do gramado. Uma luz verde forma-se em torno da mulher que se mistura com o restante. Como exemplo recente da cinematografia nacional, é possível ainda citar o brasileiro *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014). Nesta obra, verifica-se a manifestação de um transcendental em algumas cenas, como exemplo quando o personagem Joãozinho (Iranthir Santos) se expressa dançando e cantando a música *Fala* (Secos e molhados, 1973). Neste fragmento percebe-se a sugestão do irrepresentável a partir do transe que o personagem entra em seu momento de catarse.

O filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* tem sua narrativa voltada para Amélie (Audrey Tautou), uma jovem carismática com forte senso de justiça. A menina, que é filha de um casal pouco sensível, cresce privada do contato social devido a um equivocado diagnóstico de doença cardíaca. No entanto, quando adulta, muda-se para capital francesa e, após encontrar uma lata com antiguidades de estimação de um desconhecido, propõe-se a encontrá-lo para devolver o objeto. Durante o percurso, Amélie passa ajudando outras pessoas e, em uma das cenas, a jovem ajuda um deficiente visual a atravessar a rua ao mesmo tempo que descreve ao deficiente detalhes de coisas que estão acontecendo em sua volta. Após caminhar por alguns trechos da vila, Amélie deixa o senhor na entrada do metrô e parte. Neste momento o senhor se encontra em *êxtase*. A partir de um câmara em *plongée*, este senhor, que agora sorri voltado ao céu, começa a ser envolto por uma forte luz laranja. O que chama atenção neste trecho é a manifestação de um irrepresentável que se dá através dessa luz que circunda o personagem.

O longa-metragem *Waking Life*, realizado com a técnica de animação rotoscopia, aborda questões filosóficas acerca dos propósitos do universo e da vida. A história gira em

torno do jovem, Wiley Wiggins, que, não conseguindo despertar de um sonho, encontra-se com pessoas da vida real em seu universo onírico e com elas conversa filosoficamente sobre os estados de consciência humana e religiosidade. Em uma das cenas, o protagonista está em uma sala de cinema assistindo uma conversa entre os poetas Caveh Zahedi e David Jewell sobre os pensamentos do crítico André Bazin. Neste fragmento discute-se a questão do *momento sagrado* e Caveh Zahedi propõe a David Jewell que por uns instantes parassem para experimentar tal momento. Sob o olhar do irrepresentável, o interesse aqui se concentra naquilo que, ainda que invisível na cena, existe entre os dois poetas enquanto vivenciam o momento: a ausência de ação e fala, a percepção de camadas dentro desta ausência, como eles comentam após a experiência, e a conexão que se estabelece ao permanecerem estes segundos olhando-se nos olhos.

Em *Corra Lola, Corra* (Tom Tykwer, 1998), a protagonista Lola (Franka Potente) precisa conseguir em vinte minutos cem mil marcos para salvar a vida de seu namorado Manni (Moritz Bleibtreu) que está nas mãos do chefe da quadrilha da qual faz parte. Em um dos possíveis desfechos para a narrativa, Lola tenta a sorte ao entrar em um Cassino e apostar todas as fichas no número 20. Para fazer a bolinha parar no número desejado, Lola grita estridentemente a ponto de quebrar as taças do local. A bolinha cai na casa 20 e todos os jogadores ficam desconcertados. Empiricamente o que chama atenção para a análise desta cena é a capacidade que a personagem possui de interferir em uma realidade movendo um objeto com a “força” de seu grito.

Nos três filmes, a manifestação de algo que podemos chamar de irrepresentável se dá de diferentes formas e, não obstante, faz referência àquilo que transcende os sentidos básicos, cada um de sua forma: *Amélie* no tocante ao que ainda aqui pode-se chamar de luz ou “aura”; *Waking Life* no que se refere à consciência e percepção sutil e *Lola* em uma possível “telecinese”. No final desta pesquisa serão observadas as relações presentes nos modos de representação em cada filme.

O quadro teórico da investigação é composto primeiramente a partir da noção de irrepresentável presente nos escritos de Gilles Deleuze e Jean François Lyotard. Deleuze (2000) apresenta o irrepresentável como fruto daquilo que é diferente, ou seja que não aparece com recorrência, que não repete. Lyotard faz uso do termo quando enxerga um problema no fato do diferente ser considerado irrepresentável. O autor refere-se a este como um “problema” pelo fato de que, ao saber o que representar em determinadas questões

cinematográficas, “acaba-se por excluir ou privar tudo o que for julgado irrepresentável, por não ser recorrente” (LYOTARD, 2005, p. 227).

Além desse olhar filosófico, serão tratados também textos identificados com um olhar fenomenológico sobre as imagens cinematográficas que têm um papel teórico-metodológico na aproximação com o tema. É possível destacar um conjunto de referências que busca uma aproximação fenomenológica com a imagem cinematográfica, como, por exemplo, Jacques Aumont (2004) e Merleau-Ponty (1984).

O foco aqui não é uma relação de sentido direto das imagens com o irrepresentável, mas a ênfase na experiência que determinadas opções estilísticas assumem quando relacionadas com tal manifestação. Para observar as questões do estilo, faremos uso de David Bordwell que classifica este como “a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas” (2013b, p. 17).

O objetivo geral da pesquisa é observar o irrepresentável nos filmes escolhidos por meio da percepção de elementos que fazem referência a este dentro da *misè-en-scene* das obras. Alguns dos principais questionamentos desta investigação concentram-se em observar se é possível a manifestação do irrepresentável no cinema e como esta é percebida através da *misè-en-scene*, tendo como referência a reflexão de David Bordwell (2013a; 2013b).

A investigação será feita através da escolha de cenas dos filmes onde se faça possível a percepção de algo que “desacostuma o olhar”. Esta investigação será feita do ponto de vista fenomenológico e isso implica inicialmente em assumir um protagonismo empírico na investigação, a partir das percepções da pesquisadora sobre as cenas. Serão mapeados os modos de se produzir a manifestação do irrepresentável na obra fílmica. Para isso serão analisados os elementos que compõem o estilo da cena, dentre eles: narrativa, atuação, questões estéticas, como enquadramento fotográfico, luz, cor, som, movimento e ritmo. O foco prático é relacionar estes elementos com a manifestação do irrepresentável.

A seguir, será feita revisão teórica compreendendo o quadro exposto acima em dois eixos de interesse: a noção do irrepresentável e as aproximações fenomenológicas do cinema. Após, o trabalho entra na análise das cenas escolhidas.

2. COMO PENSAM OS AUTORES

No empreendimento da revisão das noções centrais do trabalho, começamos explanando sobre o conceito que dá base para o estudo desta pesquisa: o irrepresentável. Entramos nessa discussão primeiramente a partir do que Gilles Deleuze trata em seu livro *Diferença e Repetição* (2000). Após isso, observamos o que coloca Jean-François Lyotard em *O acinema* (2005). Seguida da explanação sobre o irrepresentável, tratamos da relação entre o que habita a imagem e o sujeito que a experiencia, delineando, assim, o campo da fenomenologia apoiando-nos principalmente em Maurice Merleau-Ponty e Jacques Aumont para que possamos, neste caso, observar os filmes sob esta possibilidade metodológica. Por fim, trabalharemos sobre a concepção de *mise-en-scène* em David Bordwell (2013) para observarmos as manifestações do irrepresentável. Tais conceitos são essenciais para a investigação, uma vez que são ferramentas centrais para observar o objeto elencado, tanto com relação a seu enquadramento quanto às formas de alcançá-lo.

2.1 O irrepresentável

Antes de inserirmos neste contexto os pensamentos dos autores supracitados, vale salientar que, referindo-nos a Deleuze, nos apoiaremos principalmente à interpretação crítica do autor em seu texto, considerando que este traz um olhar que parte de um panorama crítico em relação a seus interlocutores, Platão e Descartes, não exatamente propositivo.

Em contraposição à “imagem”, que varia de acordo com cada filosofia e traz em si uma característica de cópia, ou repetição, Deleuze (2000) refere-se a um “ser” como algo essencial e próximo de uma “verdade” específica, distinta da verdade trazida pelo paradigma cartesiano do “eu penso”. A partir disso, ele define possíveis “seres” e suas respectivas potências. O ser do pensamento: o impensável, o do intelecto: o inteligível, e o ser da representação, que é justamente aquilo que não se pode representar, sendo assim: o irrepresentável.

O autor explica o pensamento, de uma filosofia até o então, de que a esses “seres” não se pode ter acesso, já que não é possível ter acesso ao objeto em si, mas apenas à “forma da representação ou da reconhecimento em geral” (ibid. p. 228). O acesso ao objeto em si se dará por intermédio de alguma faculdade. “Objectar-se-á que nunca nos encontraremos diante de um

objecto formal, objecto qualquer universal, mas sempre diante deste ou daquele objecto, recortado e especificado num emprego determinado das facultades.” (ibid. p. 232).

Deleuze inicia a terceira parte do texto referindo-se à dificuldade que é, na filosofia, tratar do começo ou princípio das coisas, supor que esteja implicitamente compreendido o universal das premissas utilizadas no desenvolvimento de qualquer estudo ou argumentação. E sobre isso problematiza o que chama de “pressupostos primeiros de um argumento”, isto é, os axiomas ou verdades indiscutíveis que nos são dadas para que, a partir delas, sejam demonstrados os pensamentos que objetivam o alcance de determinada verdade. Por isso há uma problemática nesses primeiros princípios, pois não há o que garanta veracidade ao que se coloca como verdade primeira, pois esta se trata do “ser” do objeto em si, algo que é por natureza intangível. Entretanto, a título de curiosidade, percebamos que, paradoxalmente, estabelecer que o “ser” é intangível não deixa de ser uma forma de expor um primeiro pressuposto.

Há o estabelecimento de uma oposição que é central para Deleuze entre diferença e repetição. A repetição pertenceria então ao campo do “eu penso”, fundado a partir de Descartes e do estatuto de uma verdade universal a qual a ciência é produzida. A diferença, por outro lado é o oposto deste paradigma e representa o “ser” a que nos referimos no parágrafo acima. Ou seja, não há uma verdade universal que tende à repetição, mas sim, a diferença de algo que não pode ser atingido ou não foi apresentado ainda de determinada maneira. Desta forma, o irrepresentável se encontra na diferença e esta, por sua vez, encontra-se na não-repetição. Então, desta forma, o irrepresentável está no que não é recorrente ou, melhor, naquilo que não fora representado antes. O que é repetição, de uma maneira ou de outra, é semelhante a algo que outrora já fora representado, refere-se a uma verdade já conhecida por todos, como o *cogito* proposto por Descartes:

O Eu penso é o princípio mais geral da representação, isto é, a fonte destes elementos e a unidade de todas estas facultades: eu concebo, eu julgo, eu imagino e recordo-me, eu percebo - como os quatro ramos do Cogito. E, precisamente sobre estes ramos, é crucificada a diferença. Quádrupla sujeição, o que só pode ser pensado diferente o que é idêntico, semelhante, análogo e oposto; é sempre em relação a uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida que a diferença se torna objeto da representação (ibid. p. 238).

Ou seja, para Deleuze, dentro de um “cogito” cartesiano, o que se recorda, concebe, julga, imagina e percebe é possível de se representar, enquanto o que não se recorda, não se concebe, não se julga, não se imagina ou não se percebe é irrepresentável. Ou o que ainda não fora representado de alguma forma, ou seja, o diferente e não a repetição.

Em proximidade com esta ideia, o cinema, para Lyotard, é uma forma de renunciar a tudo que não está presente no quadro, ou dentro de uma *mise-en-scène*. É uma escolha de o que e como representar que é feita especialmente pelo diretor que separa a realidade de um lado e a área do “jogo” de outro. Este ponto de vista relaciona-se com a ideia anterior no sentido de que a busca pela diferença, ou de um irrepresentável, estaria justamente em compreender a renúncia ao que não está representado no quadro. Para o autor,

o problema não é a disposição representativa e a questão a ela vinculada, de saber o que representar e como, de definir uma boa ou verdadeira representação, mas a exclusão ou a privação de tudo o que for julgado irrepresentável, por não ser recorrente (LYOTARD, 2005, p 227).

Portanto, em sentido um pouco diferente do que propõe Deleuze, o irrepresentável não se manifesta apenas naquilo que ainda não fora feito ou repetido, naquilo que é recorrente. O irrepresentável também se dá no que não se pode conhecer a causa, ou natureza primária, aquilo que não se pode ter acesso em si, não precisando este ser necessariamente inédito ou não recorrente. O que queremos dizer, aqui, é que o irrepresentável não o deixa de ser uma vez que é recorrente, como propõe Deleuze ao dizer que o irrepresentável se consagra somente na diferença (2000). Seguindo essa ideia, o irrepresentável, que assim o é por não ter sido representado antes, deixa de assim o ser uma vez que é posto em tela, pois é na diferença que este se encontra e a diferença é aquilo que não é recorrente. Aqui, em Lyotard, o irrepresentável não deixa de assim o ser por estar em tela. Continua sendo, mesmo que existam pistas de seu “ser” em cena, pois, estas, são apenas vestígios e reminiscências daquilo que intangivelmente é em si.

2.2 O que habita a imagem e o sujeito que a experiencia

Nesta parte, tratamos de três referências que integram o itinerário de revisão da pesquisa relacionadas com o fenômeno que se estabelece entre imagem e sujeito. Iniciamos pela fenomenologia, através de Maurice Merleau-Ponty, e avançamos para sua aplicação no cinema por meio de Jacques Aumont. Após, torna-se relevante a revisão da noção de *mise-en-scène* em David Bordwell.

A fenomenologia pode ser compreendida dentro da relação do sujeito com a obra, daquilo que existe entre ele e o objeto observado. Este paradigma metodológico, de certa forma, vai ao encontro da ideia deleuziana de que não teremos acesso a coisa em si e sempre estaremos intermediados por algo, no caso a própria percepção. De acordo com Merleau-Ponty, “o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1961, p.278). Isto é, aquele que enxerga não está, por isso, em contato com o objeto enxergado, mas tem acesso ao que vê através do sentido da visão e assim ocorre com os demais sentidos. Um outro exemplo ainda seria a situação de que, ao se ler um livro, não se estabelece contato direto com a ideia tratada, há acesso a ela, mas através da linguagem utilizada no trabalho e a reconhecimento obtida pelo leitor. A fenomenologia consiste nesta relação entre o objeto — no caso aqui o livro — e o sujeito — leitor — que se dá por aquilo que possibilita a comunicação entre as duas instâncias: de um lado a linguagem que é a técnica que viabiliza a expressão e, de outro, a reconhecimento que traz consigo a supra-realidade, ou seja, a subjetividade de quem percebe, compreende.

Aplicando-se isso aos fragmentos que aqui serão analisados, podemos dizer que a obra fílmica ou aquele que a vê não traz ou está em contato direto com a questão levantada, devido sua qualidade de irrepresentável, mas a evoca através de uma *mise-en-scène*. Dentro disso, é possível observar um relato do autor acerca da experiência de ver um quadro:

Acharme-ia em grande dificuldade para dizer onde está o quadro que eu olho. Porquanto não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 280)

A respeito do que diz Merleau-Ponty acima, quando ele olha para um quadro, não saberia dizer onde este se encontra porque, justamente, o que percebe vai além, transborda as molduras que delimitam o objeto. Ou seja, a observação do quadro é o que intermedia a relação do sujeito com o que quer que tenha sido, ou não, intencionado de se expressar ali. Segundo Merleau-Ponty, e ainda em relação a imagens, as qualidades que são evidentes, como luz, cor e profundidade, só estão na estrutura porque despertam eco no corpo de quem as vê:

Diremos, então, que há um olhar do interior, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, como se falou de um terceiro ouvido que capta as mensagens de fora através do rumor que elas suscitam em nós? Para que, quando tudo se resume em compreender que nossos olhos de carne já são muito mais do que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas: são computadores do mundo, que têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. (Ibidem)

Logo, fica evidente que, para Merleau-Ponty, a percepção se dá de uma maneira que transcende os sentidos morfológicos. O que ele chama aqui de “terceiro olho”, um termo também usado em outras esferas do conhecimento², refere-se a essa capacidade de percepção, fruto da conexão que se estabelece com determinado objeto. Essa é individual e subjetiva: apreender, receber, deixar-se ser tocado não somente por o que está explícito pelo objeto, mas também aquilo que existe em uma camada que não se faz tangível ou representável, aquilo que pertence ao universo de cada indivíduo, que a partir de seu estado, suas vivências, memórias, “explode” no interior de cada ser. Esse “terceiro olho” é a percepção de como o objeto em si afeta aquele que o recebe.

No livro *O olho Interminável*, Jacques Aumont explora a fenomenologia estabelecendo um paralelo entre pintura e cinema. Ao aplicá-la a esta arte, o autor se utiliza de algumas metáforas para se aproximar daquilo que ela é. Referindo-se àquilo que preenche o quadro cinematográfico, isto é, àquilo que compõe a cena, o autor propõe a imagem como

² Esta noção está presente também em outros campos de conhecimento como os relacionados à religiosidade e à espiritualidade. Na tradição hinduísta, por exemplo, o “terceiro olho” recebe nome de *Ajna*. É considerado o sexto chakra e, situado no ponto entre as sobrancelhas, na altura da glândula pineal, é responsável pela percepção sutil, que vai além da visão comum.

uma revelação ou um deslumbramento e, desta relação, surge um espectador reconhecido como sujeito que olha.

[...] O cinema coloca a questão de outro modo: o que acontece *durante* um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo da representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação? Um problema novo surge: o da rection, ou se quiser, da gestão de um olhar prolongado. (AUMONT, 2004, p. 65)

Neste fragmento percebemos claramente a convergência das proposições de Aumont e Merleau-Ponty. De forma semelhante, Aumont escreve sobre essa relação que ocorre entre o sujeito e aquilo que está em cena. Aqui especificamente o autor divaga sobre como, no cinema, se dá o encontro entre aquilo que o olho vê e o objeto que é observado dentro de um tempo e espaço que pertencem a cada um de maneiras distintas. A fenomenologia auxilia dando base às observações dos fragmentos selecionados para o aporte desta pesquisa. Através dela, poderemos falar de como se percebe o irrepresentável, ou ainda, o sutil, por meio da sugestão e da disposição dos elementos fílmicos na *mise-en-scène*.

2.3 A *mise-en-scène*

O termo *mise-èn-scene* surgiu na França no fim do século XIX primeiramente no contexto do teatro. Antigamente o termo era usado para falar da dramaticidade e disposição das coisas no espaço cênico, tanto das personagens quanto dos objetos. De forma semelhante, a palavra se aplica ao cinema. Neste, *mise-en-scène* é também a forma como a cena é dirigida e montada, isto é, a maneira com a qual o drama é apresentado, referente à decupagem, com escolhas de enquadramento – ângulos e movimentos de câmera e lente – luz, cor, atuação dos atores, ritmo etc.

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (pronuncia-se miz-an-cene) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizaram para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera (BORDWELL, 2013b, p. 205).

Hoje o termo tomou uma proporção maior. Para Fernão Ramos, “O termo 'mise-en-scène', nos anos 50, descreve o momento em que o cinema descobre-se como tal e consegue enxergar em si a camada própria de seu estilo” (2012, online)³. Ao se falar em *mise-en-scène*, fala-se também da relação que se estabelece entre personagens, bem como a relação destes com qualquer outro corpo cênico. Segundo David Bordwell,

Em muitos cinemas nacionais entre 1930 e 1960, a *mise-en-scène* era uma demonstração de andamento e postura, uma coreografia prolongada de áreas frontais vívidas, ação adequada, ação de fundo adequada e de tempos preciso, movimentos de câmera precisamente sincronizados e decupagem judiciosa, o todo conduzindo o espectador graciosa e discretamente de um ponto de interesse a outro (BORDWELL, 2013b, p. 211).

De acordo com o autor, pode-se assinalar quatro áreas de possibilidades para seleção e controle que a *mise-en-scène* oferece ao cineasta: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação. Os elementos correspondentes ao cenário são caracterizados como “um recipiente para eventos humanos, mas pode entrar dinamicamente na ação narrativa” (BORDWELL, 2013b, p. 209). Para o autor, o design *global* de um cenário pode moldar a forma como entendemos a ação da história (idem, p. 210). Como o cenário, o figurino pode ter funções específicas no todo do filme. Uma vez que o cineasta deseja enfatizar as figuras humanas, o cenário pode fornecer um fundo mais ou menos neutro, enquanto o figurino ajuda a destacar os personagens (idem, p. 2018). É possível ainda que para a contribuição narrativa e estética de um filme, o figurino “vaze” para o cenário quando, por exemplo, possui cores e texturas semelhantes entre si. Segundo Bordwell, a maquiagem era originalmente necessária para destacar os rostos dos personagens que não ficavam bem registrados nas antigas películas cinematográficas. Entretanto, hoje ainda é utilizada, agora mais como forma de realçar expressões, principalmente olhos e sobrancelhas, ajudando diretamente no desempenho dos autores. (idem, p. 221).

A iluminação é um jogo entre luz e sombra e, de acordo com Bordwell, existem dois tipos básicos de sombra: o sombreamento, ou sombra própria, e a sombra projetada. A sombra própria seria aquela, por exemplo, que o nariz de um personagem faz em sua própria

³ Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf>. Acesso em 9/11/2016.

bochecha, frente a uma vela, enquanto que a sombra deste mesmo corpo humano na parede exemplifica a sombra projetada. Em relação à encenação, Bordwell enfatiza o fato de que a atuação muitas vezes é tratada como uma questão de realismo sendo que essa não precisa ser necessariamente realista, podendo ser bem realizada, por exemplo, dentro de uma proposta sarcástica ou fantástica que não visa o realismo como estilo. Assim, a encenação pode ser mais ou menos individualizada ou mais ou menos estilizada. A primeira refere-se a criar uma personagem diferente do arquétipo padrão que se tem sobre ela, enquanto a segunda caracteriza-se por ser simplista ou exagerada (idem, p. 235). Segundo Bordwell, o ilusionista Méliès foi um dos primeiros mestres da *mise-en-scène*, demonstrando o grande leque de possibilidades técnicas que ela oferece.

Um dia, segundo se conta, ele (Méliès) estava filmando na Palace de l'Opera, e sua câmera travou enquanto um ônibus passava. Depois de alguns ajustes, ele foi capaz de retomar as filmagens, mas, àquela altura, o ônibus tinha ido embora e um carro fúnebre estava passando na frente da sua lente. Quando exibiu o filme, Méliès descobriu algo inesperado: um ônibus em movimento parecia se transformar instantaneamente num carro funerário. Se a anedota é ou não verdadeira, pelo menos ela ilustra o reconhecimento de Méliès dos poderes mágicos da *mise-en-scène*. (2013b, p.207)

É sobre esses “poderes mágicos” da *mise-en-scène* que este trabalho tem seu caminho. Por meio dos fragmentos filmicos selecionados para esta pesquisa, damos conta de explicar sobre a forma como a combinação dos fatores da *mise-en-scène* é capaz de “moldar a experiência do espectador” e, neste caso, sugerir a manifestação de um irrepresentável. (Idem, p. 231).

3. O irrepresentável nos filmes

Neste momento, fazemos a análise dos fragmentos escolhidos para a pesquisa. Observamos a manifestação do irrepresentável através de elementos que estão presentes em cada *mise-en-scène*.

Como observado na introdução, os fragmentos foram selecionados por evocar uma experiência que “desacostuma o olhar” e tira o espectador de seu confortável e passivo ponto de vista. Essas são qualidades postas pela autora frente a experiência sentida enquanto

espectadora de tais filmes. Trata-se então de uma análise a partir de um ponto de vista empírico. Nestes filmes, chamou atenção as cenas específicas por produzirem um efeito de estranhamento, como o irrepresentável enquanto diferente.

Aqui, trabalhamos as cenas separadamente. Primeiro, focamos na parte que chamamos de Momento Sagrado em *Waking Life*, após isso seguimos para observação do fragmento em *Lola* e por fim, observamos a cena de *Amélie Poulain*.

Apesar de, como dito anteriormente, o irrepresentável em si ser recorrente na história do cinema, o conteúdo dos fragmentos que serão analisados neste trabalho trazem eventos diferentes do que geralmente está presente em outras obras, do ponto de vista da pesquisadora. Não que dependessem dessa não-recorrência para serem irrepresentáveis, conforme discutimos acima. Mas, a partir da explanação das ideias citadas até o momento, podemos então identificar nestes fragmentos a manifestação de um irrepresentável.

Em relação à concepção de diferença de Deleuze, esse “diferente” nos fragmentos explorados aqui, possuem, agora, a capacidade de chamar a atenção, “desacostumar o olhar”, tirar o espectador de um estado inerte de contemplação fílmica e colocá-lo em uma postura de questionamento e inquietação.

3.1 Holy Moment: Sagrado, sagrado. Este momento é sagrado!

Como em *Waking Life* existe uma proposta de refletir sobre a realidade, o filme é feito de forma a contribuir esteticamente para este fim. Observamos a *mise-en-scène* no fragmento identificado como “Momento Sagrado” e como esta contribui para a manifestação do irrepresentável. Como dito, *Waking Life* é um filme feito em rotoscopia que consiste em uma técnica de animação onde os desenhos são feitos em cima da imagem que é fruto da gravação da própria atuação humana, chamada de *live-action*. Essa técnica, aplicada no caso observado, gera um efeito estético na imagem fazendo com que as coisas em quadro, tanto cenário quanto personagens, ganhem uma sutil característica de instabilidade parecendo estar flutuando. Neste filme, o efeito que a rotoscopia desencadeia não é gratuito e colabora com a proposta fílmica: as imagens instáveis nos remetem à impermanência e instabilidade que são características do universo onírico, ou ainda dos próprios questionamentos e certezas que hoje temos sobre a realidade. Como colocado por Bordwell, essa “textura da imagem” (2013)

aliada a seu movimento nos remete à dinâmica, característica de uma realidade que está em constante mudança, bem como sua qualidade vibrátil de assim ser.

O aspecto “gelatinoso” que a imagem adquire é realçado principalmente em Caveh Zahedi, ao notar seus cabelos inquietos e esvoaçantes durante toda a cena. Mas além deste, há um balanço que não provém unicamente da técnica. O quadro também se movimenta. Não podemos afirmar se é a câmera propriamente dita que se desloca suavemente durante a captação da cena ou se é um efeito digitalmente adicionado, mas percebemos um balanço extra que não é proveniente apenas da roscopia. Essa combinação de movimentos na cena ajuda a criar a estética onírica que o filme propõe e nos faz imergir em seu universo etéreo.

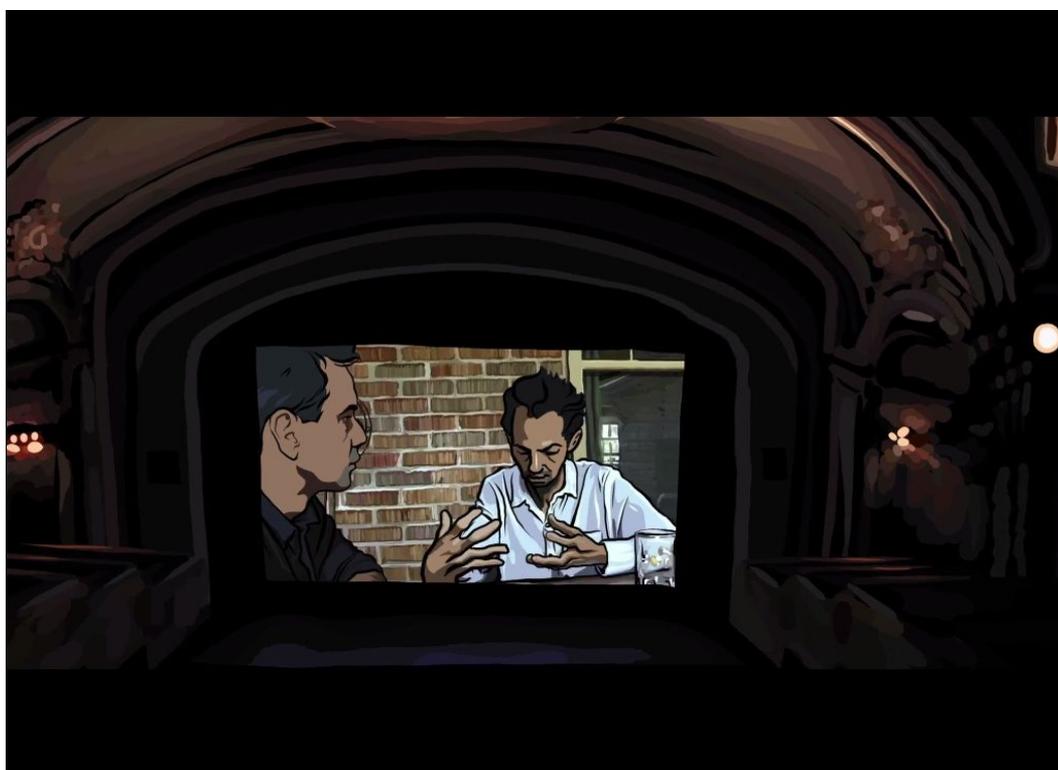


Figura 1 – Enquadramento metalinguístico em *Waking Life*

Fonte: imagem capturada pela autora.

O fragmento se desenvolve quando o personagem de Wiley, o protagonista, está em uma sala de cinema e assiste a cena ilustrada na Figura 1: os poetas Caveh Zahedi e David Jewell conversam sobre os pensamentos críticos de André Bazin e são assistidos na sala por Wiley. O filme não possibilita acesso ao contexto ao qual pertence a conversa entre os poetas, mas aqui nos valeremos especificamente do recorte que Caveh Zahedi dá a ela:

O cinema em sua essência se trata de reprodução da realidade, ou seja, a realidade é reproduzida. Para ele, não é um meio de contar histórias. [...] Então para Bazin a ontologia do filme relaciona-se com o que faz a fotografia, com a diferença de acrescentar o tempo e um maior realismo. Trata-se então daquele sujeito, naquele momento, naquele espaço. E Bazin é um cristão ele acredita em Deus, obviamente, e que tudo... Para ele, Deus e a realidade são o mesmo! Então o que o filme capta é, na verdade, Deus encarnado, criando e, nesse exato momento, Deus estaria se manifestando. O que o filme capturaria aqui e agora seria Deus nesta mesa, como você, como eu. Deus olhando para nós dizendo e pensando o que pensamos, pois somos todos Deus manifestando-se. O filme, então, é um registro de Deus, ou do rosto sempre mutante de Deus[...]. Há capacidade narrativa nos filmes, porque há tempo, como na música. Mas não se pensa na história da música. Ela surge do momento. É isso que o filme tem. Esse momento, que é sagrado. Este momento é sagrado! Nós agimos como se não fosse. [...] Mas este momento é sagrado. O filme nos faz ver isso, ele põe isso em quadro. "Sagrado, sagrado, sagrado". A cada momento. Mas quem viveria assim? Quem é que fala: "Nossa, sagrado!" ? Porque se eu fosse olhar pra você e deixar você ser sagrado, sei lá, eu até pararia de falar. [silêncio]

— Você estaria no momento. O momento é sagrado, certo?

— É, eu me abriria. Eu olharia nos seus olhos... eu choraria e sentiria coisas. E isso seria falta de educação. Deixaria você constrangido.

— Você poderia rir. Por que choraria?

— Bem, sei lá. Eu tendo sempre a chorar. Vamos fazer isso agora. Vamos ter um momento sagrado.

[Aproximadamente trinta segundos depois de se olharem em silêncio:]

— Tudo são camadas. Há o momento sagrado e também há a consciência de tentar ter um momento sagrado. Como nos filmes, o momento acontece aí o personagem finge que está em outra realidade. São camadas. Eu entrei e saí do momento sagrado, olhando para você [...]. É o seu jeito singular, Caveh. É uma das razões pelas quais gosto de você. Você me provoca isso. (Cena de Waking Life em 45 minutos).

Não adentraremos nas colocações que Caveh Zahedi faz sobre Bazin, pois serão utilizadas apenas para contextualizar a cena em que o momento sagrado aparece. Quando Zahedi propõe que ele e David Jewell experienciem o momento sagrado, o filme deixa em tela um “tempo morto” de aproximadamente trinta segundos abrindo, desta forma, uma lacuna para que o espectador experiencie junto com eles o momento sagrado. Tanto o espectador que, de forma metalinguística, faz parte da *mise-en-scène* no filme, quanto o espectador propriamente dito têm a oportunidade de sentir o tal momento sagrado. Essa “suspensão do tempo” é de extrema importância. Ele altera o ritmo que o filme se desenvolve possibilitando um vácuo para o espectador adentrá-lo. Sem este “tempo morto” não haveria lacuna para, naquele exato instante, o espectador vivenciar, ou pelo menos tentar. O momento sagrado seria uma “verborragia”, palavras sobre palavras cuspidas incessantemente ao espaço. Todavia, posto desta maneira, o espectador tem a possibilidade de experienciá-lo,

demonstrando o que Aumont colocou referindo-se à anedota de Mèlies quanto aos “poderes mágicos da *mise-en-scène*” (2013b).

É justamente nessa lacuna, dentro deste espaço “vazio”, que se encontra a diferença, aquilo que puxa o espectador e “desacostuma” seu olhar. Portanto, neste instante localizamos o irrepresentável no fragmento de *Waking Life*. O tempo é considerado “morto” por nele haver “nada”, isto é, não haver falas, não haver ação, nada que em tese “faça a história avançar”. Entretanto, é justamente neste momento que a percepção deste “tempo morto” transcende, pois ele expressa-se em seu maior paradoxo: o de ser nada e tudo simultaneamente. É um tudo que só consegue se manifestar por meio do nada. Trazendo a noção de diferença presente em Gilles Deleuze (1998), é possível observar que o “vazio” presente na cena tem também, no filme, o papel de uma lacuna a ser preenchida pelo espectador. Este “momento” em aberto, constituiria uma diferença: envolveria necessariamente a participação do espectador que é convocado a preenchê-lo. Trata-se de uma diferença porque não é “definido” por uma linguagem estruturada, mas propõe uma espécie de liberdade ao espectador: a experiência que pode ser diferente para cada um que a vivencia.

Em relação a esses planos longos e contemplativos, Aumont observa:

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada de tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acabe advindo (AUMONT, 2004, p. 66).

No filme esse é um dos poucos momentos em que existe um espaço para possibilitar que o espectador respira e “digira” o mínimo do que é apresentado. Muitas vezes acabamos nos deparando com consecutivos pensamentos filosóficos, sem uma pausa de tempo razoável para senti-los ou assimilá-los, tornando o filme, assim, considerado por muitos, “difícil” ou ainda, até, enfadonho. Um filme com a densidade intelectual de *Waking Life* poderia deixar a diegese se construir com alguns segundos a mais de “vazios” repletos de vida. Como observa Aumont, “filmar um plano longo não significa se entregar ao acaso, mas sim, ao contrário, fazer passar todo o cálculo para a *mise-en-scène* e para a filmagem. É para o espectador e somente para ele que poderá haver milagre, a sensação fugida de um brilho de real” (AUMONT, 2004 p. 66).



Figura 2 – Sequência: Plano de Caveh seguido por primeiro plano em Wiley

Fonte: imagem capturada pela autora.

Quando Caveh Zahedi recita as palavras mais importantes de sua fala, o recurso de aproximar a câmera de seu rosto, fechando-o em plano conhecido como *close-up*, é utilizado para contribuir com a estética da proposta e com o enfoque que se deseja dar à determinada parte da conversa. Neste plano, os olhos de Zahedi ganham destaque durante sua concentração no momento sagrado e, em seguida, há um plano com foco nos olhos de Wiley que contempla a cena (Figura 2). Esta montagem coloca um plano dos olhos de Caveh Zahedi seguido praticamente por um plano com destaque aos olhos de Wiley. Apesar de o plano de Caveh se tratar de um *close-up* e de Wiley, primeiro plano, um pouco mais aberto, o enquadramento dos rostos se dá de tal forma que o desenho dos olhos de Caveh estão em um ponto da tela muito próximo ao desenho dos olhos de Wiley, no plano seguinte. Isto é, durante a contemplação da cena, o olho do espectador não precisa de um deslocamento grande entre um plano e outro, ele se mantém praticamente imóvel, fixo. Sobre esse olho que pode ou não percorrer a imagem ou, como poetiza o autor, “vagabundear pelo quadro” (AUMONT, 2004, p. 119), Aumont coloca que uma imagem pode jogar o olho do espectador para dentro do quadro, como um movimento centrípeto, voltado para o centro, ou, ainda, pode lançá-lo para fora dessa, em um movimento centrífugo. E essa característica o autor chama de “olho variável” (2004). Essa técnica utilizada para este momento da *mise-en-scène* contribui para que o espectador se mantenha “focado” na cena, da mesma forma como estão os poetas e o espectador Wiley no filme. Este é mais um dos elementos que faz com que o espectador permaneça imerso no universo fílmico, podendo, quiçá, alcançar o momento sagrado.

Este *insert* do personagem que assiste a cena de Caveh Zahedi e David Jewell na sala de cinema aparece quatro vezes durante a conversa de ambos. Este é um ponto que nos tira do “momento sagrado” da cena e ao mesmo tempo nos volta novamente a ele ao fazer com que seja possível nos enxergarmos na posição metalinguística de um espectador da sala. Ou seja, a inserção desse plano que talvez pudéssemos até chamar de *cut-out*⁴ puxa o espectador a olhar de volta para si instantaneamente como se colocasse um espelho em nossa face durante a exibição do filme e o removesse rapidamente somente para que durante a experiência tomássemos ciência plena de que, através daquela obra, estaríamos tendo a possibilidade de vivenciá-la.



Figura 3 – Insert de Wiley em meio ao diálogo da cena “Momento Sagrado”

Fonte: imagem capturada pela autora.

Caveh Zahedi, no diálogo, diz que vivemos como se houvesse momentos que fossem ou não sagrados. Então afirma que o presente momento assim o é: “sagrado, sagrado, este momento é sagrado!” Ambos estão integralmente presentes no momento, na conversa e estão concentrados naquilo, completamente envolvidos pelo assunto, pela energia que este evoca.

Durante a fala, Caveh diz que para tornar aquele momento sagrado ele deveria, antes de tudo, parar de falar, ou seja, evocar o silêncio. Que relação poderíamos, então, estabelecer entre o silêncio e o momento sagrado? Visto isso, é possível perceber a manifestação do irrepresentável a partir da proposição deste silêncio. Neste sentido, o silêncio, como tudo ou o nada, evoca o que Deleuze define como diferença.

⁴ *Cut-out* é o nome da inserção de um plano de alguém que observa uma situação sem fazer parte dela e sem ser visto pelos personagens nela presente. No texto há referência a *cut-out* como um termo que, se fôssemos ser literais, não seria perfeitamente apropriado para a situação, pois, neste caso, o protagonista Wiley não pertence de fato ao universo em que se encontram Caveh e Jewell, ele apenas os observa através de uma tela de cinema. Entretanto, o termo é usado no texto para aludir à possibilidade de considerarmos que, devido à intensidade de imersão do espectador naquilo que experiencia, ele pode, de certa forma, se considerar parte dele.

Por fim, Caveh diz que seria inconveniente olhar de tal maneira para alguém no dia-a-dia, ou até mesmo propor uma experiência desta natureza, pois ele estaria se abrindo, e poderia, ainda, chorar ao olhar nos olhos da outra pessoa e sentir essas coisas seria falta de educação. Então David Jewell o questiona por qual motivo choraria quando poderia, ao invés, rir. Caveh explica que tende a chorar. Com isso, interessante se faz, também, aqui, deixarmos essa lacuna: porque, alguém, ao olhar dessa maneira para uma outra pessoa durante alguns segundos tenderia a se emocionar? Porque especificamente chorar ou sorrir? Que está por trás dessa sensação que surgiria ao se conectar de forma profunda a outro ser? Certamente algo que nem mesmo o filme conseguiu responder. Algo que transcende o que as palavras conseguem explicar, algo que está e não está ali, o irrepresentável.

3.2 Olhares e grito como irrepresentável em *Corra Lola, Corra*

No filme *Corra Lola, Corra*, dentro da observação feita pela investigação, o irrepresentável se manifesta em momentos específicos: um em que Lola, a protagonista, entra em uma ambulância e, ao segurar uma das mãos de um homem que está tendo um ataque cardíaco, reequilibra seus batimentos e outro quando está em um cassino. Aqui, dentro da escolha desta investigação, falaremos do segundo momento que ocorre no clímax do filme e possui características mais evidentes do que se pretende observar. Lola precisa conseguir a quantia de 100 mil marcos, moeda alemã da época, em 20 minutos para salvar a vida de seu companheiro que deve para uma quadrilha. Em uma última tentativa, a jovem entra em um cassino e, no jogo da roleta, aposta tudo o que tem no número 20. Nota-se que se não fosse pelo caminhão que quase a atropela enquanto corre incessantemente na cena anterior, Lola não teria parado justamente em frente ao cassino (Figura 4) e notado a possibilidade que teria de ali tentar a sorte. Entretanto, embora a dicotomia “acaso ou destino” seja recorrente no filme, o fragmento que analisaremos a seguir não se trata de uma colocação nesse sentido, e, para fundamentar esta hipótese, veremos a seguir alguns elementos que estão presentes na *mise-en-scène* e, assim, dão-nos pistas da manifestação de um irrepresentável.



Figura 4- Caminhão que olha para Lola que olha para cassino

Fonte: imagem capturada pela autora

Partindo da consideração de Bordwell em relação à citada “textura das imagens e dos sons do filme” (2013b), começamos a analisar o som não diegético do fragmento, isto é, aquele que não pertence ao universo da cena. Percebemos que, assim que Lola decide entrar no Cassino, surge, em cima da trilha de batidas já presente em outros momentos, um tipo de cântico à deidades, semelhantemente a como são nos mantras sagrados. Então, o som extradiegético se interrompe e Lola adentra o saguão do cassino para comprar as fichas. O som retorna ao chegar no salão de jogos. Durante a cena, há uma música, suave e delicada, que remete a um suspense. Esta se interrompe quando a bolinha da roleta cai na casa 20 pela primeira vez e, após isso, é possível ouvir um som semelhante a um sopro, o que alude a um possível “milagre”.

Lola torna-se uma presença indesejada no local, devido a sua vestimenta e “apresentação” em relação ao padrão dos outros frequentadores. Então, quando o segurança pede para que Lola o acompanhe para deixar o local, ela o encara profundamente por alguns segundos e após isso diz: “Só mais um jogo”. Com isto, Lola o convence a deixar ficar. Neste ensejo, podemos dizer que durante a troca de olhares entre Lola e segurança há manifestação de um irrepresentável. Empiricamente, é possível perceber o “diferente” principalmente devido a evidências na *mise-en-scène*, pois, como colocado por Bordwell, “o design *global* de um cenário pode moldar a forma como entendemos a ação da história” (idem, p. 210). Dentre

essas evidências, percebemos a câmera se deslocar aproximando-se do rosto de Lola em *travelling in* enquanto ela vira a cabeça de forma lenta para olhar nos olhos do segurança, o que destaca o momento chamando a atenção do espectador para um possível diferente (DELEUZE, 2000) que se expressa no quadro. A forma como o segurança reage ao olhar de Lola também é reveladora. Ele se afasta sutilmente e expressa algo que tangencia o medo, a curiosidade, o deslumbre e a submissão, como se estivesse sido, por alguns instantes, hipnotizado por Lola (Figura 5).



Figura 5 – Reação do segurança ao olhar de Lola

Fonte: imagem capturada pela autora

Neste jogo de olhares nos deparamos com a manifestação do irrepresentável pois há um diferente que não se coloca nítida e objetivamente e tampouco assim o conseguiria, pois como vimos em Deleuze, “nunca será possível nos encontrarmos diante de um objecto formal, objecto qualquer universal, mas sempre diante deste ou daquele objeto, recortado e especificado num emprego determinado das faculdades” (2000, p. 232). Referindo-se a este enigma presente na relação olhares e tempo, Aumont nos ajuda: “O que acontece durante um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo da representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação?” (AUMONT, 2004, p. 65). Estas evidências são realçadas devido à duração cronológica do plano na expressão de Lola e do segurança que, em comparação aos outros, possuem o dobro do tempo.

Em relação a um possível “ser” irrepresentável, que não é explícito mas existe entre os olhares de Lola e o segurança, podemos ainda lembrar o que Merleau-Ponty observou sobre esse ver além do que está em tela: “meu olhar vagueia nele [no quadro] como nos nimbo do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 280).

Como dissemos, nesta parte é possível relacionar o que está presente na cena com a manifestação de um irrepresentável. Esta possibilidade ocorre quando há algo de subentendido entre Lola e o segurança. A troca de olhares não é clara no que diz respeito à

sensação dos personagens. Neste momento, cabe ao espectador “preencher a lacuna” e, portanto, este se vê diante da diferença como observa Deleuze (2000). Além disso é possível observar que a “opacidade” na troca de olhares entre os dois, remete a antítese de um “cogito” cartesiano: não está determinada pelo pensamento racionalizante.

Ao apostar na casa 20 pela segunda vez, a roleta é girada e a partir disso Lola inicia seu “ritual”, se assim pudermos colocar, para fazer com que a bolinha caia onde ela deseja. Os dois planos que antecedem este de Lola, são de angulação zenital com movimento de *zoom-in*, primeiro na roleta e, após, na casa onde as moedas de Lola estão apostadas. Entretanto, o plano de Lola se dá em um movimento contrário: agora observamos um plano médio em *zoom-out* enfatizando os recursos corpóreos que Lola também se utiliza para conseguir sua façanha. Ela olha fixamente para a roleta, contrai seus lábios, curva-se e, com os punhos fechados, suas mãos começam a vibrar. Após isso, podemos ouvir um grito com característica também vibrátil, ou seja, inconstante, fracionado, que começa baixo e aumenta progressivamente durante 20 segundos sendo capaz de estourar as taças de cristal do local (Figura 6).



Figura 6 – Lola em seu ritual no interior do cassino.

Fonte: imagem capturada pela autora.

Essa construção de *mise-en-scène* nos faz observar que não se trata de Lola conseguir ganhar um jogo no grito de forma “objetiva”, com um possível fenômeno físico presente na cena, ou ainda uma coincidência devido aos encontros e desencontros presentes no filme. Todavia, o que está em questão é uma “força de vontade” que transcende o nível físico. Esta “força” é, no entanto, diferente daquela que encontramos em filmes de estruturas dramáticas

com uma jornada onde o protagonista encerra o percurso vitorioso por meio de sua persistência. Não estamos falando desse tipo de força. Neste fragmento há algo mais. E como detalhamos acima, são testemunhas disso os elementos que enfatizam a forma como Lola alcança seu fim, bem como a maneira como se dá o olhar entre ela e o segurança antes de seu grito. Entretanto, esse “algo a mais” é justamente o irrepresentável, ao qual não podemos discernir com exatidão, quanto menos a ele ter acesso (DELEUZE, 2000).



Figura 7- Lola ganhando aposta

Fonte: imagem capturada pela autora

Enigmaticamente a bolinha cai na casa 20 (figura 7). Então, afinal, o que houve ali? Qual seria o sentido de um grito estridente preceder tal façanha? Como pode um grito influenciar no movimento de uma bolinha? Mesmo que falássemos singelamente de uma força de vontade capaz de materializar coisas, ainda assim estaríamos nos referindo a um universo que não é material, pois não se trata de uma força palpável ou ponderável.

No último segundo da cena, quando Lola está a deixar o cassino, ouvimos uma vinheta rápida de um som não identificado que remete a algo de natureza transcendental compondo parte dos sons extradiegéticos que nos causam sensação de que algo que não é “natural”, ou recorrente está tentando se apresentar ali. Contudo, já sabemos que “a verdade, no final das contas, não é uma ‘coisa fácil de ser atingida’” (DELEUZE, 2000. p.229).

3.3 O diferente transcendental em Amélie Poulain

Na cena observada em *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, a câmera baixa descobre um senhor que espera para cruzar a rua enquanto outras pessoas seguem, normalmente, o fluxo rotineiro de suas vidas. Segue também o fluxo da água que corre ao lado do meio fio da calçada, onde o senhor bate ritmadamente seu bastão de Hoover enquanto aguarda pacientemente a hora de atravessar (Figura 8). Amélie, ao notar sua deficiência em não enxergar, decide ajudar. O plano que segue os pés do senhor é um *zoom-in* deflagrando a determinação da menina, como se pode observar no segundo quadro da Figura 8. Amélie faz mais do que ajudá-lo nessa tarefa, ela segura o senhor pelo braço e, generosamente, inicia uma caminhada onde descreve a ele alguns detalhes de coisas sutis que se passam ao redor.



Figura 8 – Os dois primeiros planos do fragmento observado em *Amélie*.

Fonte: imagem capturada pela autora.

A personagem descreve a viúva do baterista da fanfarra que, segundo Amélie, “usa o uniforme do marido desde que este faleceu”; o cavalo do açougue que perdeu a orelha; revela que a risada que ouve vem do marido da florista que possui rugas em seus olhos; fala dos pirulitos na vitrine da padaria e do perfume que emana do melão que o fruteiro acabou de cortar. Ao passar pela sorveteria exclama: “hoje tem sorvete de amêndoas!”. Caminha mais alguns passos e, ao passar em frente ao açougue, lê e conta o preço do presunto, da carne salgada e do queijo (Figura 9) e comenta “do bebê que olha o cachorro que olha o frango”, como na sequência da Figura 10. Por fim, Amélie anuncia que o deixa na banca de jornais na entrada do metrô e parte subindo agilmente uma escadaria.



Figura 9 – Detalhes que Amélie descreve ao senhor

Fonte: imagem capturada pela autora

Durante a descrição, planos do senhor são intercalados com os de Amélie e as situações que ela descreve. Inicialmente ele se surpreende, mas, com o passar dos segundos admira-se cada vez mais com o momento. Por vezes, há um foco nos olhos cristalizados do senhor que, mesmo em sua cegueira, parece agora enxergar, contemplar e adorar tudo o que ouve e sente. Quando Merleau-Ponty se refere a um terceiro olho, ainda que não fale deste por um viés espiritualista, o autor se refere a uma percepção que transcende o sentido morfológico que comumente se atribui ao olho. A que ele chama de “olhar do interior” sendo a percepção de como um objeto em si afeta aquele que o recebe. (MERLEAU-PONTY, 1984)



Figura 10 – Na fala de Amélie: “Criança olha para o cachorro que olha para o frango”

Fonte: imagem capturada pela autora

Em relação ao ritmo da cena, Amélie descreve inúmeros detalhes, no entanto, dentro de uma curta duração de tempo, pois fala ligeiramente, no mesmo ritmo dos cortes que também são rápidos. No entanto, isso é feito pela garota com terna graciosidade. Desta maneira, Amélie tira o senhor de seu estado calmo e ordinário e o leva a caminhar aceleradamente (Figura 11).



Figura 11- Amélie levando o senhor ao êxtase.

Fonte: imagem capturada pela autora

Podemos dizer que Amélie o leva para uma experiência sensorial, pois, como vimos, destaca a ele elementos que remetem a todos os sentidos morfológicos: o tato, quando o toca e caminha junto, o olfato quando fala do aroma do melão, o paladar ao citar o sorvete de sabor amêndoa, a audição ao destacar a risada, e por fim, o que parecia não ser possível, a sensação de visão. A partir de certo momento, o senhor deixa de se sentir surpreso e abismado com a abordagem e passa a contemplar o momento. Então, sua expressão se altera consideravelmente. Podemos dizer que ele aprecia integralmente o momento e está “prestes” a entrar em um estado de êxtase, como observado na Figura 12. Êxtase, este, talvez, desencadeado justamente por essa sensação de visão que, devido a sua condição, não se faz ordinariamente possível.



Figura 12 – Senhor ao deleite da boa ação de Amélie

Fonte: imagem capturada pela autora

A câmera acompanha Amélie subindo as escadas a partir, provavelmente, de uma grua que retorna em zenital e para a alguns metros acima da cabeça do senhor que se volta aos céus. A câmera se aproxima do rosto do senhor em *travelling* fechando-o em primeiríssimo plano. Inesperadamente, surge então uma luz de cor laranja que se origina de dentro do personagem e passa a circundá-lo emanando luz a sua volta (Figura 12). O surgimento desta aura⁵ ocorre juntamente com a pausa da música do filme em estilo clássico, que parte da trilha extradiegética, seguida do aparecimento de um som de carrilhão que alude a um transcendental. Neste momento, podemos dizer que o senhor alcançou o êxtase, ou até mesmo, um estado de plenitude, ou ainda até, o nirvana⁶ (Figura 13).

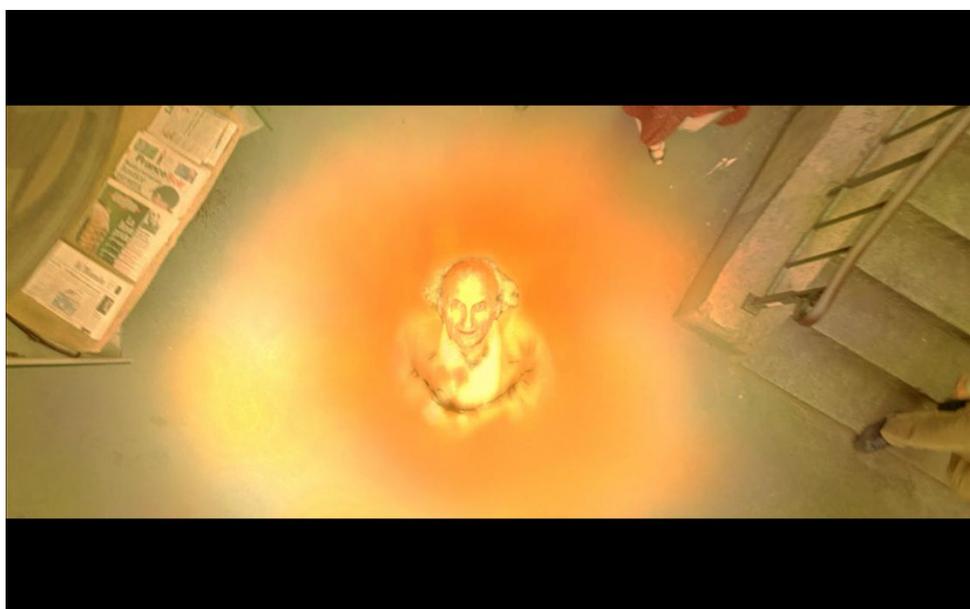


Figura 13- Senhor em êxtase envolvido por luz laranja

Fonte: imagem capturada pela autora

⁵ De acordo com algumas visões espiritualistas, aura é um conceito definido como uma força espiritual invisível ou ainda a energia sutil, ou campo magnético, que envolve os seres e, dependendo da visão, também as coisas. Ela possui diferentes nomenclaturas conforme o campo ao qual se insere. Por exemplo na teosofia usa-se *duplo etérico* ou corpo astral, no espiritismo usa-se perispírito, na rosacruz usa-se corpo vital ou psíquico. Há pessoas que dizem serem capazes de enxergar a cor e forma da aura das pessoas, essas são conhecidas como clarividentes. Existe ainda uma técnica chamada de fotografia *Kirlian* que fotografa um “halo luminoso” em torno do objeto que em uma visão mística, corresponde à aura.

⁶ De acordo com algumas tradições indianas nirvana se refere ao estado total de libertação e felicidade que um ser pode atingir através de uma busca espiritual. Derivado do sânscrito o termo traz sentido de cessação de sofrimento e desejo. Consiste em atingir a paz por meio da superação do apego aos sentidos, ao material, ou, ainda, por meio da superação do ego.

A experiência que a cena sugere desencadeia um fenômeno que é posto em tela através, literalmente, de uma luz de cor laranja. Essa luz assume o lugar de algo que não pode ser representado de outra maneira. Neste caso, ela é a faculdade que intermedia o acesso ao irrepresentável (DELEUZE, 2000). Ela substitui aquilo que, por ser irrepresentável, não pode estar ali. É irrepresentável por se tratar de uma possível sensação de plenitude e felicidade que o senhor alcança após o momento com Amélie. Este irrepresentável que não recorrente, acaba, por assim ser, o diferente (idem).

Talvez, paradoxalmente, no caso de Amélie, estejamos falando de um dos três fragmentos onde o irrepresentável possa se fazer mais visível. Nesta cena, ele se manifesta de uma forma um pouco mais “densa”, “palpável”, pois se trata de pintar o quadro cênico com uma luz, que é “dura”, comparada, por exemplo, à força desconhecida que move a bolinha em *Lola* ou à percepção que se apreende ao vivenciar o sagrado de um momento em *Waking Life*.

4. CONCLUSÃO

É curioso notarmos que, ao tratar fenomenologicamente o olhar neste trabalho, referindo-nos ao olhar do espectador para a obra, deparamos-nos com o fato de, coincidentemente ou não, todos os fragmentos analisados serem permeados pela questão do olhar em sua *mise-en-scène*. Como vimos, a percepção da visão se expressa nos três fragmentos: o experienciar de um momento sagrado através do silêncio, consciência e troca de olhar em *Waking Life*; o ser que se manifesta entre os olhares de Lola e o segurança em *Corra Lola, corra*; e a capacidade de Amélie possibilitar ao senhor deficiente visual “enxergar” a sua volta. Cabe também enfatizar a relação do tempo na manifestação do irrepresentável nas três obras. Em *Waking Life* se faz necessário um “tempo morto”, comparado ao restante da cena e do filme; em *Lola* este tempo precisa ser “esculpido” para criar na *mise-en-scène* os elementos necessários para a manifestação do irrepresentável e, em *Amélie*, há alteração brusca no ritmo da cena enquanto a personagem descreve o que se passa ao redor ao senhor. Esta cena é necessária para criar a atmosfera que o leva a atingir um estado sublime. Este estado é deflagrado por uma alteração do ritmo da sequência.

Vale salientar também algumas questões referentes ao percurso deste trabalho. Levando em conta a densidade do assunto estudado, a pesquisa apresentou alguns desafios,

sendo o principal deles no tocante à dificuldade de transposição do conceito filosófico para o universo fílmico em questão. Neste trabalho, o conceito de irrepresentável foi abordado por um viés diferente do que é geralmente tratado, por exemplo, em estudos e pesquisas acadêmicas. Nestas searas, o irrepresentável é, na maior parte das vezes, associado a traumas ou à memória, como podemos verificar no documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Neste filme, um sobrevivente ao holocausto retorna ao local do acontecimento e dá o testemunho da impossibilidade de colocar em palavras o que sente no momento. De maneira diferente, esta pesquisa adotou um enquadramento que não trata especificamente de memória. Aqui o irrepresentável se aplicou àquilo que transcende o nível físico da reconhecimento, associando-se, dessa forma, à percepção de um diferente que é evocado na imagem.

Retomando os questionamentos que levaram a esta pesquisa, conseguimos afirmar que é possível a manifestação do irrepresentável uma vez que é associada diretamente à maneira como se dá a *mise-en-scène* fílmica. Ou seja, este irrepresentável não se manifesta por si só, é preciso que haja na *mise-en-scène* um caminho, ainda que opaco, que conduza o espectador a apreender da imagem um diferente que se expressa, por exemplo nos casos aqui estudados, de maneira transcendental. Como foi visto, essa *misè-en-scene*, é constituída por todos os elementos que se expressam no quadro fílmico: contexto, atuação, ritmo cênico, luz, cor, som, montagem, efeitos especiais e tempo.

Como observamos neste trabalho, a obra fílmica ou aquele que a vê não traz ou se faz em contato direto com o irrepresentável que ali se manifesta, devido, justamente, a sua qualidade de intangível, mas o evoca através de uma lapidada *mise-en-scène*.

Não poderíamos deixar de observar, também, que o irrepresentável visto durante este trabalho não pertence a um universo fílmico que fala exclusivamente dele. A manifestação deste nos filmes estudados ocorre de maneira inesperada, ou imprevisível, dentro das obras que não têm como assunto principal os temas das questões que aqui foram colocados.

Como sugerido no início deste trabalho, o irrepresentável não se manifesta apenas naquilo que ainda não fora feito ou repetido. Este se dá também naquilo em que não se pode conhecer a causa, ou natureza primária, ou ainda aquilo que não se pode ter acesso em si, não precisando este ser necessariamente inédito. A exemplo disso, poderíamos dizer que se em algum outro momento da história do cinema o “momento sagrado” de *Waking Life* viesse a ser posto em cena semelhantemente a como é neste filme, ainda assim, esta estaria evocando o irrepresentável, mesmo que de forma recorrente no cinema, isto é, mesmo sendo, de certa

maneira, uma repetição do que já tivera sido feito antes. Na mesma linha de raciocínio, colocam-se o mover de objetos em *Lola* e a sugestão de uma “suposta” aura ou energia em *Amélie*. Se, porventura, estes elementos reaparecerem em um outro filme futuramente, ou forem encontrados em outras obras já realizadas, ainda assim estaremos frente ao irrepresentável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BORDWELL, David **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013a.

_____. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013b.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet**. In: Gustavo Souze e outros. (org.) XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE 1ªe. São Paulo: 2012, v.1, p.53-58. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2859-1.pdf>>. Acesso em 31/10/2016.

LYOTARD, Jean François. **O cinema**. Teoria contemporânea do cinema. In: RAMOS, Fernão (org.). Teoria Contemporânea do Cinema, Volume 1. São Paulo: Senac, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**, in col. Os Pensadores, São Paulo, 1984.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A HISTÓRIA DA ETERNIDADE. Camilo Cavalcante. Brasil, 2014, digital.

FAUST: EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE. F.W. Murnau. Alemanha, 1926. Filme 35 mm.

LE FABULEUX DESTIN D'Amélie POULAIN. Jean-Pierre Jeunet. França, 2001. 35 mm.

LOLA RENNT. Tom Tykwer. Alemanha, 1998. Filme 35 mm.

WAKING LIFE. Richard Linklater. Estados Unidos, 2001. Filme 35 mm.

SHOAH. Claude Lanzmann. France / UK, 1985. Filme, 16 mm.