

Esconderijo: o espaço que dá corpo às imagens fílmicas

Hugo OLIM¹

Centro de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira
Universidade da Madeira-Portugal
hugoolim@uma.pt

Resumo: As câmaras apenas captam uma área restrita e muito, ou quase tudo, fica de fora do enquadramento, de fora do plano, de fora da nossa área de visão. No cinema esse espaço fora-de-campo é tão ou mais importante do que a imagem que vemos projectada no ecrã. Neste espaço invisível, que se encontra escondido para além dos bordos da imagem, somos levados para um universo imaginário, infinito, fundamental para arte cinematográfica.

Palavras-chaves: esconderijo, fora-de-campo, centrífugo, imaginação, espaço invisível

Résumé: Les caméras capturent seulement un espace restreint où tout le reste, ou presque, sort du cadre, du plan, de notre champ de vision. Au cinéma, cet espace horschamp est tout aussi important, voire davantage encore, que l'image que nous voyons projeté sur l'écran. Cet espace invisible, qui se cache au-delà du cadre de l'image, nous emporte vers un univers imaginaire, infini, fondamental pour l'art cinématographique.

Mots-clefs : cache, hors-champ, centrifuge, imagination, espace invisible

O mundo está à minha volta, não à minha frente.
(Merleau-Ponty, 2004: 48)

A percepção do espaço não implica apenas o que pode ser percebido, mas igualmente o que pode ser eliminado. (Hall, 1986: 59)

Parte da arte do cinema não está naquilo que é objectivamente exibido, mas naquilo que não nos é revelado, ou seja, naquilo que fica omissivo, invisível, numa espécie de esconderijo. Etimologicamente, a palavra esconderijo sugere um lugar onde pode alguém, ou algo, ocultar-se. Esta ocultação pressupõe um afastar da vista, um perder de vista, uma subtracção, uma não revelação, um segredo, algo que não deve ser dito ou mostrado.

Bazin viu, nos limites do ecrã cinematográfico, não uma moldura, como a da pintura, mas sim um esconderijo. Esta constatação de Bazin surge do visionamento de filmes sobre as obras de pintores como *Van Gogh* (1948), realizado por Alain Resnais, e *Goya: The Disasters of War* (1952) de Pierre Kast. Ele notou que o cinema trai a pintura, ao tentar representá-la. Esta traição não acontece, por exemplo, apenas por Resnais ter optado por filmar a preto e branco as coloridas pinturas de Van Gogh, mas pelo facto de

¹ Doutor em Audiovisuais na FBAL/UL. A sua obra artística insere-se no campo das artes visuais, mais concretamente no vídeo e na fotografia, onde explora a imagem em diferentes formas: na relação com o som, o tempo, o espaço e a tecnologia. Licenciou-se em Tecnologias da Comunicação Audiovisual no IPP, fez Mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, na FCSH/UNL.

estar enraizada na própria natureza do *medium* cinematográfico. Tentar representar uma obra sintética como a pintura através do cinema é, como diz Bazin, uma « *operação esteticamente contranatura* » (Bazin, 1992: 199). A montagem, a horizontalidade temporal e a diegese, são características intrínsecas do *medium* cinematográfico que alteram a singularidade estática e a possibilidade de uma análise em profundidade da imagem pictórica. Se, por um lado, os filmes sobre as obras dos pintores vêm propor uma interpretação em segundo grau da imagem pictórica, por outro lado, estes filmes destroem a natureza centrípeta do quadro pictórico, expandindo-a para além das suas margens. Mais do que o tempo e o movimento acrescentado pelo *medium* cinematográfico, o cinema e a pintura também diferem em relação ao contorno da imagem, aos seus limites. Aqui reside a descoberta de Bazin, isto é, o ecrã de cinema é centrífugo, enquanto que o quadro pictórico é centrípeta. Bazin explica:

Os limites do ecrã não são, como por vezes o vocabulário técnico daria a entender, a moldura da imagem, mas um cache que só pode desvendar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para o interior, enquanto tudo o que o ecrã nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, o ecrã centrífugo. (op. cit.: 200-201).

Segundo Bazin, a moldura pictórica atrai o nosso olhar para o centro do quadro. Neste sentido, a moldura pictórica é o espaço onde a imagem se apresenta. É a moldura que define a imagem e o seu enquadramento, que faz a subtracção do objecto artístico ao espaço que o envolve. É graças à moldura que a imagem se revela, se dá a ver e a conhecer.

Em direcção oposta, o ecrã afasta o nosso olhar do centro para a periferia, para além dos limites do enquadramento². Tudo aquilo que não aparece no ecrã está escondido, no fora-de-campo da imagem ou do campo visual. Sendo um lugar de passagem, o ecrã vai revelar a matéria (aquilo que vemos como imagem), escondendo o visível. Mais do que uma janela para a visão, o cinema é um esconderijo, um lugar onde alguém ou algo se perde de vista, se vai ocultar. Esta constatação do movimento centrífugo da imagem leva-nos a sair da área de projecção de que o ecrã se ocupa, em primeiro lugar, para nos concentrarmos nesse espaço invisível que está para além dos limites do ecrã, oculto, onde o visível se esconde.

Jacques Aumont, apoiando-se nesta tese de Bazin e partindo do conceito de quadro, vai desenvolver um pensamento analítico sobre esta relação de proximidade que existe entre a pintura e o cinema. Numa definição minimalista, o autor afirma que o « *quadro é o faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém* » (Aumont, 2004: 112). Neste sentido, o quadro é um espaço fechado que aprisiona a imagem, dela fazendo o espaço limitado em que ela é composta e se manifesta. Partindo desta definição simplificada, Aumont irá definir o quadro em três diferentes aspectos: o *quadro-objecto*, o *quadro-limite* e o *quadro-janela*. Na pintura, o *quadro-objecto*, será a moldura física, material, aquilo que circunda, que acrescenta um caixilho à obra, que a ornamenta e a valoriza. No cinema, o *quadro-objecto* é mais difícil de enunciar e, a existir, deverá ser procurado dentro do dispositivo cinematográfico ou no escuro da sala, pois, como refere Aumont, « *é o escuro que materializa a parte de sombra e de mistério da sessão* » (op. cit.: 118). A imagem só se torna visível devido ao escuro que circunda o ecrã. O *quadro-limite* diz respeito ao limite físico/material e visual da

² Notemos também que o ecrã não é um lugar de fixação, mas sim um lugar de passagem de um número infinito de imagens. Como lugar de passagem, como suporte para várias imagens, o ecrã vai diferenciarse de todos os outros suportes mais tradicionais, entre eles, a tela pictórica.

imagem, ao bordo da tela, à regulação das dimensões e das proporções do quadro, à área de composição que organiza e marca o terreno espacial onde o visível será depositado³. A pintura ao dar-se a ver através do quadro, ao circunscrever o nosso olhar dentro dos seus limites, provoca-nos, ao mesmo tempo, uma certa cegueira em relação ao resto, àquilo que no quadro não está representado. Daí surge o quadro-janela, descrito como estando ligado à ilusão, ao imaginário e à possibilidade de ficionarmos. Pensamos ser isto o que o renascentista Leon Battista Alberti apontava, no livro *I Da Pintura*, quando comparou o espaço quadrangular, que lhe servia de base para a pintura, com o de uma « *janela aberta* » (1999: 94), que lhe permitia espreitar para um mundo não real, ou seja, para o próprio mundo da pintura. Enquanto que o quadro-limite aponta para aquilo que se apresenta visível no quadro, o quadro-janela irá ocupar-se daquilo que lá não está, daquilo que não é visível no enquadramento. Aumont, diz-nos que o quadro-limite e o quadro-janela, não são mais do que o « *quadro (moldura) x máscara* » (*op. cit.*: 119) na terminologia de Bazin. Embora possam parecer separados, estes dois aspectos do quadro são indissociáveis um do outro, estando sempre juntos, pois « *o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui* » (Aumont, *op. cit.*: 136).

Philippe Dubois, em *O Acto Fotográfico*, estabelece uma comparação entre o espaço pictórico e o espaço fotográfico, que achamos complementar às observações de Bazin e uma preciosa ajuda na compreensão do espaço fílmico. Na perspectiva de Dubois, « *o espaço pictural corresponde com efeito a um dado enquadramento, é um espaço previamente fornecido, uma superfície mais ou menos virgem que o pintor virá, mais ou menos, cobrir de signos* » (1992: 180). Neste espaço *virgem*, o pintor compõe e pinta as suas matérias em função da área da tela, dos limites que lhe são impostos, ou seja, do quadro. De forma oposta, o espaço fotográfico (aqui também entendido como elemento mínimo do *frame*⁴ cinematográfico) não é virgem nem vazio como a tela pictórica, mas sim um espaço de subtracção, um espaço que corta as imagens do real, excluindo o excesso que o envolve:

O espaço fotográfico, enquanto corte, extracção, selecção, separação, retirada, isolamento, encerramento, quer dizer, enquanto espaço necessariamente parcial (em relação ao infinito do espaço referencial) implica constitutivamente um resto, um resíduo, um outro: o fora-de-campo, ou espaço “off”. (Dubois, *op. cit.*: 181)

Para Dubois, este resto do mundo que fica de fora, é tão importante como aquilo que se mostra enquadrado no campo, pois trata-se de um mundo de novas possibilidades, de escolhas e enquadramentos. A imagem enquadrada pela câmara foto/cinematográfica diz-nos não apenas aquilo que está lá visível através do visor, como também nos remete, de forma imaginária, para o mundo excluído desse enquadramento.

No entanto, e porque o cinema e a fotografia não são a mesma coisa, Dubois apontanos as diferenças entre o fora-de-campo de ambas as artes: « *na fotografia o fora-de-campo é literal, no cinema é metafórico* » (*op. cit.*: 183). Para este autor, a divergência está no tempo, na dinâmica do movimento conferido pela continuidade e pela narratividade do cinema, porque na fotografia, além do corte espacial, existe um corte temporal que fragmenta e congela toda uma acção ou todo um movimento numa imagem fixa, num instante. Devido ao cinema operar sobre princípios dinâmicos que têm que ver com o

³ Aumont refere que a tela abstracta tem no quadro-limite o lugar excepcional, onde o fora-de-campo não existe.

⁴ A tradução para português da palavra inglesa *frame*, pode, mediante o seu contexto, criar algumas derivações quanto ao seu real significado. A subjectividade da tradução e do contexto, pode levar-nos a interpretá-la como quadro, moldura, enquadramento ou imagem.

movimento, o tempo, a diegese ou a montagem, o seu fora-de-campo será, por conseguinte, um espaço imaginário activo, em constante ligação e continuidade com a narrativa cinematográfica. Esta ligação de continuidade que se estabelece de dentro para fora do enquadramento, e vice-versa, ocorre, e Dubois dá-nos esses exemplos, através das entradas e saídas das personagens no enquadramento ou dos jogos de olhares das personagens. Estas acções dinâmicas, comuns nas narrativas cinematográficas, vêm prolongar do espaço imaginário para além das margens do enquadramento.

Foram estas entradas e saídas no enquadramento que Noël Burch reparou em *Nana* (1926) de Jean Renoir. A partir deste filme ele constatou que o cinema é composto por dois espaços: o campo e o fora-de-campo. Segundo este autor, o campo é tudo aquilo que vemos projectado no ecrã, enquanto que o fora-de-campo, não sendo visível, tem uma complexidade muito maior, pois remete, não apenas para aquilo que está para além dos « *quatro bordos do quadro* » (Burch, 1973: 27), como também para o que está atrás do enquadramento da câmara de filmar (o contra-campo), e para o que está por detrás do cenário, de um elemento de décor ou de uma personagem, em suma, para tudo aquilo que escoia pelo esconderijo.

O fora-de-campo é sempre imaginário. Porém, devido ao uso de diferentes escalas de plano⁵ e movimentos de câmara na narrativa cinematográfica, Burch observou que o espaço fora-de-campo pode ser, para além de *imaginário*, também *concreto* (Burch, *op. cit.*: 32). O fora-de-campo concreto está relacionado com a diegese, com a sequência linear dos acontecimentos e do movimento de câmara. O fora-de-campo imaginário torna-se mais concreto, por exemplo, quando após um enquadramento mais amplo de uma determinada cena (um plano geral ou um plano de conjunto) sucede um enquadramento mais reduzido dessa mesma cena (num plano pormenor ou num plano médio). Aqui podemos acrescentar as máscaras de contorno opaco escuro utilizadas por David Griffith, que se fecham dentro do ecrã, na tentativa de restringir o nosso olhar à imagem projectada, reduzindo a área visível para destacar um pormenor (ou dramatizar uma cena), fazendo dilatar o espaço fora-de-campo por contracção da imagem enquadrada no campo. Quantas mais referências ou informações prévias nos forem dadas, mais fácil será o entendimento daquilo que, já não estando visível, passou para fora das margens do ecrã (ou, no exemplo que demos de Griffith, para fora das margens que delimitam a imagem). Outra situação pode ser encontrada quando temos duas personagens a dialogar frente a frente, mas vistas separadamente e em grande plano. Num plano, vemos uma personagem colocada à esquerda do enquadramento a olhar para a direita desse enquadramento, no outro plano, a segunda personagem está colocada no lado direito do enquadramento, olhando para o lado esquerdo. Ambas olham para o espaço vazio à sua frente. A montagem ajudará a cruzar a direcção dos seus olhares. Quando isto acontecer, o espaço em campo será prolongando para um fora-de-campo concreto, indicando-nos que as duas personagens estão frente a frente. Nestas situações, o som poderá ter um papel importante na percepção do campo prolongado, pois vai ajudar a dar uma forma mais *concreta* a esse espaço invisível. Neste sentido, podemos afirmar que o fora-de-campo concreto será um espaço menos imaginário, onde essa dimensão imaginária é regulada e sugerida pelo já visto. Dito de outro modo, quanto mais concreto for o fora-de-campo, menor será o campo imaginário.

Gilles Deleuze, também teceu uma análise sobre o espaço fora-de-campo. A sua primeira função, diz-nos Deleuze, é « *acrescentar espaço ao espaço* » (Deleuze, 2009:

⁵ Thomas Edison, os Lumière ou Georges Méliès costumavam filmar as suas cenas com câmara fixa, normalmente, em plano geral. Havia apenas um único ponto de vista. David Griffith foi dos primeiros realizadores a potenciar, no mesmo filme, a fragmentação do espaço e das personagens em diferentes escalas de plano, ajudando a orientar o olhar do espectador em relação à acção narrativa.

37). Nesta perspectiva, o fora-de-campo será como que o prolongamento consequente de um qualquer enquadramento que, embora dependa de um ponto de vista e de um sistema óptico para se materializar ou se limitar a um *sistema fechado*, estará sempre refém de um sistema ainda maior, com o qual não pode deixar de estar interligado. O fora-de-campo também é aquilo que « *remete para o que não se ouve nem se vê, mas que está no entanto perfeitamente presente* » (Deleuze, *op. cit.*: 34). O autor aponta para uma presença invisível de algo que *está lá* mas que não se vê, para algo que está, de certa maneira, tacitamente escondido pelas margens, pela natureza física e forma geométrica do enquadramento. Quando este espaço escondido se tornar visível pelo enquadramento, isto é, quando deixar de estar fora-de-campo, quando se tornar num « *imaginário concreto* » (Deleuze, *op. cit.*: 36), estará imediatamente a ser suportado por um outro espaço, não visível, fora do enquadramento. Este sistema fechado, é designado por Deleuze « *aspecto relativo* » (Deleuze, *ibid.*) do fora-de-campo. Mais do que prolongar a imagem enquadrada, é o fora-de-campo que dá corpo, que sustenta e suporta o campo ou o espaço enquadrado. Neste sentido, e devido à natureza “dividual”⁶ da imagem cinematográfica, cada e qualquer enquadramento pressupõe sempre um forade-campo, independentemente da grandeza ou do tipo de plano enquadrado, mesmo que esse enquadramento nos revele invisíveis. Isto leva-nos à segunda função do fora-de-campo apontada por Deleuze, ou seja, a um sistema que nunca está completamente fechado, estando *aberto* ao tempo, ao trans-espacial e ao espiritual. Este segundo aspecto do fora-de-campo, que Deleuze denomina de « *aspecto absoluto* » (*ibid.*), « *manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe mas antes que "insiste" ou "subsiste", um algures mais radical, fora do espaço e do tempo homogéneos* » (*op. cit.*: 37). Deleuze alude, aqui, para algo mais misterioso que não se pode de todo conhecer, para algo superior, transcendente. Este *aspecto absoluto* do fora-de-campo, de que Deleuze fala, parece estar ligado à ideia de *sublime* teorizada por Edmund Burke e Immanuel Kant⁷.

Para Burke, o sublime está relacionado com tudo aquilo que possa provocar uma ideia de dor e suscitar perigo, que actue sob a forma de terror, na obscuridade. Quanto mais incertas, difusas, confusas, obscuras e menos definidas forem as imagens (Burke referia-se às imagens da pintura), mais sublimes se tornam e maior será o poder de imaginação e de fantasia. Burke diz-nos que « [...] *imagens obscuras, confusas, indistintas têm um poder maior sobre a fantasia para incitar as paixões supremas do que aquelas que são mais claras e definidas.* » (1993:70). O poder da sugestão incita e estimula a imaginação, podendo ser, igualmente, um forte estímulo à criação de tudo aquilo que a nossa mente pretender fabricar.

Na perspectiva de Kant, o sublime⁸, pelo menos na sua forma mais matemática, define-se por ser:

Absolutamente grande. [...] Acima de qualquer comparação. [...] É aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno. [...] É o que somente pelo facto de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos. (Kant, 1985: 141-142).

⁶ Termo utilizado por Deleuze para dizer que o ecrã é o denominador comum e agregador de coisas com diferentes grandezas, reunindo no mesmo espaço vistas gerais como a de uma paisagem ou do sistema solar, com planos pormenor de um insecto ou de um grão de terra.

⁷ Ambos os autores, primeiro Burk e depois Kant, dissertaram sobre a ideia de *sublime* em contraposição à ideia de *belo*.

⁸ Kant distingue o sublime matemático do sublime dinâmico. O *matemático-sublime* tem mais a ver com o tamanho, enquanto que o *dinâmico-sublime* está mais relacionado com a força.

Por estas definições percebemos que o sublime é algo na ordem do transcendente, difícil de calcular, incomensurável, infinito, mais ligado às ideias e à dedução do que aos objectos e às coisas da natureza⁹. Se o belo na natureza, como na arte, está ligado à forma do objecto, sendo a sua representação limitada, o sublime, pelo contrário, despojado de uma forma concreta, irá encontrar-se para além dos limites da forma, podendo ter uma representação ilimitada¹⁰. Deste modo, o sublime aponta para uma intuição ligada à *faculdade de imaginação* que, na sua forma mais dinâmica, poderá ser encontrada na superação de situações que podem advir de uma mistura de sentimentos, como o medo, o pavor, o perigo ou até mesmo o prazer, que podemos sentir quando percebemos os limites da nossa razão perante algo com poder superior a nós (como é o caso do poder da natureza). A faculdade de imaginação é o ânimo que nos permite ir para além do mundo representado, é o que nos permite dar forma às ideias e, nesta perspectiva, é um *ver* para além dos limites espaciais e do conhecimento.

Lynda Nead, numa reflexão sobre o nu feminino em *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality*, vai apoiar-se na ideia kantiana de sublime para estabelecer um paralelo com o conceito de *obsceno*:

*Kant especifica esta relação em termos de enquadramento: o belo é caracterizado pela finitude dos seus contornos formais, tal como uma unidade contida, limitada, pelas suas fronteiras. O sublime, pelo contrário, é apresentado em termos de excesso, de infinito; ele não pode ser enquadrado e está, portanto, quase para além da apresentação (num sentido absolutamente literal, logo, obsceno). Para Kant, o sublime é encontrado mais facilmente na natureza bruta que na arte. Se a arte é definida como limitação ou enquadramento de matéria formada, então, o sublime deve necessariamente estar para além ou fora dos parâmetros da arte. (Nead, 1992: 26)*¹¹.

Tal como o sublime, o obsceno alude àquilo que está para lá da representação, para o que não está à vista e não pode ser mostrado. Neste sentido, o obsceno aponta para o que está fora de cena, para além daquilo que visivelmente é representado¹². Porém, o obsceno também está associado à clandestinidade, ligando-se, deste modo, ao ilegal, ao escondido, ao oculto e, como reflecte Nead, à pornografia. Embora os filmes pornográficos sejam muito mais explícitos do que os filmes de terror (ou os filmes eróticos), existe um lado obsceno na pornografia que advém, não daquilo que nos é dado a ver enquadrado no plano da imagem mas, do seu lado ilícito, indecente e proibido. É nesta dualidade que a pornografia se move, ou seja, entre aquilo que mostra e aquilo que esconde. Como afirma Nead, a:

⁹ Isto não significa que Kant não consiga encontrar o sublime na natureza. O próprio Kant afirma que “ele é um objecto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias” (Kant, 1985:166). Neste sentido, o sublime parece sobrepor-se aos limites da natureza através das ideias e do pensamento.

¹⁰ Ver Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lousã, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985: 137.

¹¹ “Kant specifies this relationship in terms of framing: the beautiful is characterized by the finitude of its formal contours, as a unity contained, limited, by its borders. The sublime, on the contrary, is presented in terms of excess, of the infinite; it cannot be framed and is therefore almost beyond presentation (in a quite literal sense, then, *obscene*). For Kant the sublime is encountered more readily in raw nature than in art. If art is defined as the limiting or framing of formed matter, then the sublime must necessarily be beyond or outside the parameters of art” (nossa tradução).

¹² Pensemos que o fosso da orquestra, as luzes no tecto, a coxia e tudo aquilo que fica por detrás da cortina, no teatro ou na ópera, possam ser bons exemplos de zonas obscenas.

[...] *pornografia define os limites do público (o visível) e do privado (o escondido), mas esse limite está em constante mudança em relação aos novos discursos sociais, morais e políticos, e através da circulação das novas tecnologias e meios de comunicação.* (Nead, 1992: 101)¹³.

Como um fora de cena, o obsceno, na pornografia, irá regular-se pelas fronteiras definidas culturalmente. Na pornografia, o explícito (o visível) estará sempre ligado ao imaginário (invisível).

Embora não se trate de um filme pornográfico, existe em *Blow Job* (1964), de Andy Warhol, um lado obsceno naquilo de que a imagem nos priva e esconde. Tudo o que não é visto é-nos sugerido pelo título de teor sexual e pelas expressões faciais da personagem. Estas sugestões direccionam-nos para um espaço imaginário que está fora do enquadramento da imagem. Neste filme, Warhol expõe a público uma cena privada, coloca-nos numa posição de *voyeurs* a assistir a um momento íntimo de prazer (ou de encenação desse prazer, nunca saberemos). Trata-se de um jogo de sugestões, entre o visível e o invisível, entre aquilo que está em campo e o que está escondido no espaço imaginário fora desse campo.



Fig. 1 - Andy Warhol, *Blow Job* (1964)

Através do filme *Rear Window* (1954), realizado por Alfred Hitchcock, podemos apercebermo-nos do esconderijo como um campo imaginário. Este filme conta-nos a história de L.B. Jeffries, um fotógrafo profissional que se vê confinado ao seu apartamento depois de ter partido uma perna. Durante o tempo em que fica em casa com a perna engessada, imobilizado, Jeff (como é chamado pelos amigos) passa os seus dias à janela, observando os vizinhos do prédio em frente. Ele é o protagonista e o espectador do filme. Com a ajuda da objectiva da sua câmara fotográfica e de uns binóculos, o protagonista aproxima-se dos vizinhos sem que eles o consigam ver ou dar pela sua presença. Sem interagir, e como um *voyeur*, ele entra nos seus lares, espreitando, à distância, as suas rotinas e intimidades. Ele vê, no rectângulo da(s) janela(s), a tela de um ecrã de cinema. Ele está dentro do filme que ele próprio vê. Vê e leva-nos (a nós espectadores) a ver aquilo que a sua curiosidade reclama. No entanto, tudo o que está por

¹³ “Pornography sets the limits of the public (the visible) and the private (the hidden), but this boundary is continually changing in relation to new social, moral and political discourses and through the circulation of new technologies and media” (nossa tradução).

detrás da opacidade da moldura (da estrutura de madeira ou alumínio, das paredes) fica omissivo, escondido, velado. O fotógrafo vê apenas aquilo que está enquadrado, não só no visor da câmara (ou dos binóculos), como também, dentro da área transparente das janelas. Tudo aquilo que ele conhece dos seus vizinhos vem dessa visão enquadrada através da janela. Aquilo que ele não vê *projectado* na janela, as imagens fora do seu campo de visão, são construídas pela sua mente. É precisamente neste imaginário que Jeff alimenta a sua curiosidade e fantasia em relação aos vizinhos, *vendo* para além daquilo que lhe é dado a ver.



Fig. 2 - Alfred Hitchcock, *Rear Window* (1954)



Fig. 3 - Hiroshi Sugimoto, da série *Theaters* (2000/01)

Em *Theaters* (2000/01), de Hiroshi Sugimoto, encontramos pontos de intercepção com o conceito de quadro-janela referido por Aumont. Nesta série fotográfica, Sugimoto consegue aquilo que à partida parece ser contraditório, isto é, ele esconde as imagens fílmicas, mostrando todo o visível do filme. O artista foca sua atenção na zona de projecção, o ecrã. Aí, todo o filme é depositado numa só imagem. O processo é simples: Sugimoto abre o obturador da câmara no início do filme, fechando-o apenas quando este acaba. Essa longa exposição torna o filme, no ecrã, invisível. O ecrã branco, que na imagem aparece posicionado ao centro do enquadramento, mostra-nos um vazio imagético. É neste espaço que o imaginário se esconde. Embora vejamos uma parte da estrutura e os traços arquitectónicos da sala de cinema (revelada pela invisibilidade do filme), é o rectângulo branco do ecrã, vazio de imagens, que ocupa a nossa atenção. Este vazio é o resultado da acumulação da matéria fílmica, do registo de toda a luz e de todos os *frames* projectados. Como refere Sérgio Mah, é « *um querer ver tudo que resulta num nada ver* » (Mah, 2003: 93). Mais do que querer dar a ver, este espaço vazio de imagens

representa um infinito de possibilidades imagéticas. Como refere Hans Belting, no texto de apresentação ao livro/catálogo sobre esta obra, a sala de cinema é um « *teatro da ilusão* » (Belting, 2000: 8), é onde projectamos os nossos sonhos e fantasias:

Ao mesmo tempo, estas fotografias escondem uma profunda assimetria que divide o drama e o filme. O ecrã iluminado não é apenas a janela para um espaço tão imaginário, que já não faz parte do mesmo edifício. O ecrã também é o espelho das nossas próprias imagens, que projectamos na sua superfície, tal como faz o projector. Não existe mais a distância fixa que mantemos a partir do palco de vida. A superfície do ecrã, como não tem nenhuma ligação com a topologia das suas imagens, chama-nos para um fluxo de imagens que se assemelham à experiência dos sonhos. Portanto, isso tem um significado especial nas fotografias de Sugimoto, os ecrãs estão vazios, ou melhor, as imagens virtuais que nós próprios produzimos trocam de lugar com as imagens mostradas num filme. Os ecrãs estão vazios, porque eles são a matriz de todas as imagens possíveis cuja ilusão é procurada e necessária. Os ecrãs, por assim dizer, simbolizam solenemente a presença paradoxal das imagens, melhor definidas pela sua ausência. Nessa qualidade, eles também se assemelham às nossas próprias mentes, que continuamente produzem e destroem imagens da visão, da memória e da imaginação. Nós próprios somos teatros da ilusão onde estamos centralizados num ecrã interno pronto para sempre para novas imagens, um ecrã cujo vazio significa também a virtualidade de tudo o que faz aparecer. O nada e o tudo são recíprocos (Belting, op. cit.: 11)¹⁴

Não revelando nada, os ecrãs das fotografias de Sugimoto, remetem para tudo; são, como escreveu Aumont, uma « *abertura sobre a vista e o imaginário*. » (2004: 114). Se Alberti falava numa *janela aberta* ao mundo da pintura, estes ecrãs serão como que uma *janela aberta* ao mundo ficcional e imaginário do cinema. Este imaginário prolonga-se para fora dos limites do ecrã, ou seja, para fora da sala de cinema.

Os designers Charles e Ray Eames realizaram, entre 1968 e 1977, um filme intitulado *Powers of Ten*.

¹⁴ *At the same time, these photographs hide a deep asymmetry that divides drama and film. The illuminated screen not only is the window to a space so imaginary that it is no longer part of the same building. The screen also is the mirror of our own images, which we project on its surface no less than the projector does. There is no longer the fixed distance that we keep from the living stage. The surface of the screen, as it has no connection to the topology of its pictures, draws us into a stream of images that resemble the experience of dreams. It therefore has a special significance that in Sugimoto's photographs, the screens are empty or better, the site of virtual images that we produce ourselves in exchange with the pictures shown in a movie. The screens are empty because they are the matrix of all possible images whose illusion is wanted and needed. The screens, as it were, solemnly symbolize the paradoxical presence of images best defined by their absence. In that capacity, they also resemble our own minds, which continually produce and destroy images of vision, of memory and of imagination. We are ourselves theaters of illusion in which we are centered on an inner screen ready for ever new images, a screen whose emptiness also signifies the virtuality of whatever it makes appear. The nothing and the everything are reciprocal. (nossa tradução).*

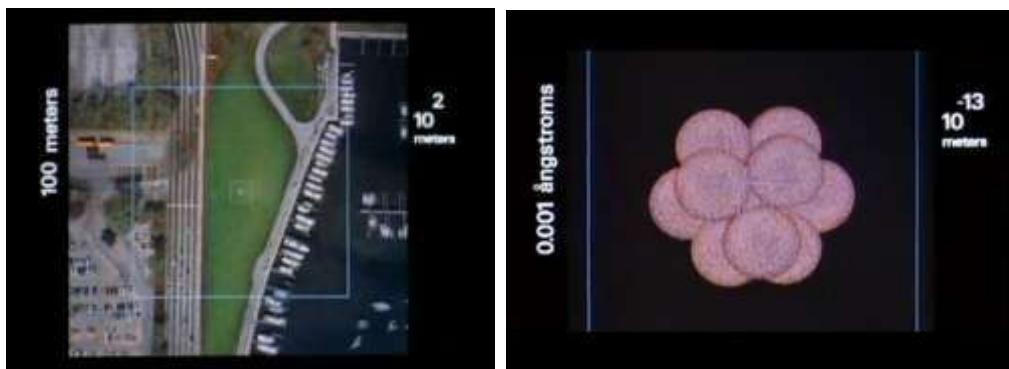


Fig. 4 - Charles & Ray Eames, *Powers of Ten* (1968-1977)

A partir de um simples piquenique protagonizado por um casal num parque de Chicago, a imagem, em perspectiva picada, irá começar a afastar-se (*zoom out*) até uma distância de 100 milhões de anos-luz do espaço extraterrestre, para depois fazer o percurso inverso (*zoom in*), aproximando-se do ponto de partida, para depois continuar o movimento descendente em direcção às partículas atómicas que estão na origem da matéria (a uma escala de $0,000001$ ångström¹⁵). Em cada 10 segundos é marcado um novo limite, numa proporção de escala na ordem de 10 vezes mais em relação à imagem anterior, dando-nos tanto uma perspectiva macro como micro-cósmica do universo. Nesta viagem, e de forma quase fractal, numa espécie de *mise en abîme*, vemos o mundo em diferentes escalas. Porém, o infinitamente grande e o infinitamente pequeno cabem todos dentro dos limites do ecrã, partilham o mesmo espaço. A câmara ilude-nos sobre a realidade. Neste filme, constatamos que toda a imagem enquadrada no plano era suportada por um espaço escondido que, inicialmente, estava fora do campo de visão, para depois passar para o plano da imagem.

Wavelength (1967), de Michael Snow, é formalmente muito similar a *Powers of Ten*. Este marco do cinema estruturalista mostra-nos um longo e lento *travelling* óptico (*zoom in*), com cerca de 45 minutos, realizado dentro do que parece ser um estúdio num apartamento. O filme começa com um plano geral, onde podemos ver uma presença humana (que vai deambulando pelo espaço, de forma pontual, durante o decorrer do filme), para terminar num plano de pormenor de uma fotografia, pendurada na parede oposta à câmara, que nos mostra uma imagem do mar. Ao mesmo tempo, ouve-se, não apenas o que se passa dentro do espaço, mas também tudo aquilo que está à volta desse espaço. Das ondas lumínicas e sonoras até às ondas oceânicas, somos levados num longo movimento óptico, onde o espaço vai ficando cada vez mais restrito. Por conseguinte, o fora-de-campo vai, proporcionalmente, aumentando. Quando a câmara apenas enquadra a fotografia, o fora-de-campo é ainda maior, pois deixa de estar confinado ao espaço interior do apartamento, para se prolongar e expandir na imensidão do oceano. Passamos de um fora-de-campo concreto para um fora-de-campo imaginário. Em *Wavelength*, Snow explora os limites da visão e da audição. Sem sairmos do espaço físico, viajamos de dentro do estúdio para um espaço transitório, exterior, um espaço imaginário que, embora não seja visível e presente, suporta a imagem fotografada, escondendo-se para além dos limites do enquadramento.

¹⁵ O ångström é uma unidade de comprimento igual a 10 elevado a menos 10 metros ($1 \text{ \AA} = 10^{-10} \text{ m}$).

Fig. 5 - Michael Snow, *Wavelength* (1967)

Através destes exemplos nota-se que muita da magia do cinema está, não naquilo que vemos enquadrado no ecrã, mas naquilo que não nos é objectivamente mostrado e que apenas nos é sugerido. Tanto como uma arte do tempo, o cinema é uma arte do espaço. No cinema temos sempre um espaço visível (o campo filmico dado pelo enquadramento da câmara e pelo ecrã), e um espaço invisível (o que está fora do enquadramento e do ecrã, o prolongamento para o infinito do campo filmico, ou seja, o fora-de-campo). Este espaço invisível é tão importante como o espaço visível. O fora-de-campo só existe em relação ao campo, sendo aquilo que lhe dá continuidade. Trata-se de um prolongamento invisível do espaço, essencial no apoio e no suporte ao campo. Recordemos que foi o cinema a primeira arte a fazer uso do espaço fora-de-campo. A partir do visível, o cinema sugere um espaço imaginário que se movimenta, de forma centrífuga, para além dos limites do enquadramento, em direcção ao infinito. Enquanto, que o quadro pictórico está limitado pela moldura, o quadro filmico apela à ideia de esconderijo. Da mesma forma que não existe campo sem fora-de-campo, também não existe ecrã sem esconderijo. Como suporte temporário das imagens, o ecrã, ao mesmo tempo que revela a matéria filmica, vai esconder o visível, fazendo-o desaparecer para fora dos limites do enquadramento da imagem projectada. O esconderijo é esse espaço imaginário onde o visível se esconde, sendo, igualmente o espaço invisível que dá corpo ao visível, que o sustenta e o suporta.

Bibliografia de referência

- Alberti, L. B. (1999). *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Aumont, J. (2004). *O Olho Interminável - Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bazin, A. (1992). *O Que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Belting, H. (200). *Theaters - Hiroshi Sugimoto*. New York: Sonnabend Sundell Editions.
- Burch, N. (1973). *Praxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Burke, E. (1993) [1729-1797]. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papyrus - Editora da Universidade de Campinas.
- Deleuze, G. (2009). *Cinema 1. A Imagem-Movimento*. Lisboa, Assírio & Alvim. Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega.
- Hall, E. T. (1986). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Kant, I. (1985). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lousã: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Mah, S. (2003). *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa, Edições

Colibri.

Merleau-Ponty, M. (2004). *O Olho e o Espírito*. Sacavém: Edições Vega.

Nead, L. (1992): *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.