



Significação: revista de cultura

audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Borges, Cristian

Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: fundamentos da imagem fotossensível

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 38, núm. 35, enero-junio, 2011, pp. 153-

167

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766003009>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: *fundamentos da imagem fotossensível*



Cristian Borges¹

ECA/USP

1. Professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



Resumo

Em suas reflexões sobre a fotografia, Roland Barthes define a “pose” como sendo o fundamento da imagem fotográfica, apenas indicando sua distinção em relação ao cinema. Desenvolvendo esse raciocínio e relacionando-o a outros autores e obras, chegamos à *passagem* como fundamento da imagem cinematográfica: um fluxo de poses desfazendo-se e refazendo-se, não se colocando mais em questão um “isso foi”, mas um “isso passou”. Porém, ao aprofundarmos essa noção, fatalmente esbarrarmos em questões ligadas à representação do movimento na pintura e na fotografia. Assim, a fim de compreendermos algumas de suas singularidades, acompanharemos uma breve evolução dessa representação — do movimento simulado (pela pintura) ao restituído (pelo cinema), passando pelo condensado (na fotografia) ou decomposto (na cronofotografia).

Palavras-chave

pose, passagem, movimento, fotografia, cinema

Abstract

Movement has been employed by visual arts at least since Classical Antiquity. However, while painting expresses movement through its details, in film movement, itself is detailed, recomposed and recomposed, as a direct result of Marey's and Muybridge's chronophotographies. In his essay on photography, Roland Barthes defines the 'pose' as the foundation of the photographic image. However, while photography produces a sort of time concentration through its spatial immobility, especially since the development of the instantaneous photography, film elaborates a time dilution, thanks to 'passage', the very essence of the cinematographic image. As opposed to painting and photography, film would exceed, from the very beginning, the simple 'imitation of appearances' to attain a sort of 'restitution of presence'.

Key-words

pose, passage, movement, photography, film



A vida e a ação de uma figura são duas coisas diferentes. A vida encontra-se na figura em repouso. Os artistas associaram à palavra movimento um sentido particular. Eles dizem que uma figura em repouso possui movimento, ou seja, que é levada a mover-se.

(Denis Diderot, *Pensamentos sobre a pintura*)

Em seu ensaio sobre questões ligadas à fotografia, *A câmara clara*, Roland Barthes define o que considera ser o *fundamento* da imagem fotográfica: “o que funda a natureza da Fotografia é a pose”. Porém, a pose é entendida ali não como “uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas [como] o termo de uma ‘intenção’ de leitura”. Isso estabeleceria, por assim dizer, em suspensão, uma ligação íntima, uma espécie de cumplicidade entre a pessoa fotografada, o fotógrafo e o observador, a despeito das distâncias físicas e temporais que pudessem separá-los. Por outro lado, Barthes suporia ainda que, se, “na foto, alguma coisa *posou* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre”, no cinema, ao contrário, “alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens” (Barthes, 1984, p. 117-118).

Seguindo esta lógica, podemos deduzir a seguinte ideia: da mesma forma que a *pose* marca o fundamento do retrato fotográfico, no caso do cinema, trata-se sobretudo de uma *passagem*: um fluxo de “poses” desfazendo-se e refazendo-se, uma “suspensão” em cascata,



não se colocando mais em questão um “isso foi”, nem um “isso é”, mas um “isso passou” ou um “isso passa”. E poderíamos decliná-la ainda mais, em direção a um “isso se passou” ou um “isso se passa” — deslocando, assim, a ênfase do objeto para o evento ou a experiência. Por outro lado, poderíamos pensar a “pose”, da qual fala Barthes, como o fundamento não apenas do retrato, mas, como ele o deseja, da própria imagem fotográfica — já que mesmo um objeto ou uma paisagem poderia participar da “pose”. Por exemplo, no caso do *rayograma* de Man Ray ou do fotograma de Moholy-Nagy, por meio da colocação de objetos sobre um suporte fotossensível, cuja forma se imprime diretamente, pela luz, as impressões funcionam como vestígios da pose.

A pose funcionaria, portanto, como uma espécie de disparador explosivo de relações de natureza fenomenológica: do objeto (fotografado) à imagem e da imagem ao sujeito (observador), passando necessariamente pelo fotógrafo (e pela máquina) como intermediadores dessa relação, com suas escolhas formais (de ângulo, de lente, de enquadramento, de sensibilidade do negativo, de abertura do obturador etc.). Pois, como afirma André Rouillé, “a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. (...) A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo e o efeito (estético) do processo fotográfico” (Rouillé, 2009, p. 79).

Porém, longe de pretender participar de um debate “essencialista” sobre o que seria “o fotográfico” ou o “cinematográfico” — dentro de uma tradição da chamada “teoria do índice” (Bazin, 1991; Barthes, 1984; Rosalind Kraus, 1986; Philippe Dubois, 1990), já suficientemente criticada (entre outros, pelo próprio André Rouillé e por Antonio Fatorelli, 2003) —, o que nos interessa aqui é, antes, investigar uma possível “teoria do evento”: a abertura do *ato* fotográfico (e, por extensão, cinematográfico) a diferentes tipos de contingência e fuga, aproximando-se, assim, mais da prática que da abstração teórica. Isso transformaria esse ato num verdadeiro *evento* fotográfico/cinematográfico. Trata-se da convergência entre o passado do operador de câmera, o presente do ocorrido e o futuro da imagem e de sua leitura. Não por acaso, Walter Benjamin, em seu ensaio de 1931, “Pequena história da fotografia”, faz menção justamente a essa confluência de tempos heterogêneos, atitudes e contingências que compõem o evento:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (Benjamin, 1994, p. 94).

A fotografia, sendo o produto estético de um evento — a conjunção da *impressão de um objeto com a escritura de um sujeito* —, decorreria não apenas de um “isso foi” barthesiano, mas igualmente de um “isso se passou” bergsoniano (*Matéria e memória*). Ou, melhor, de um “o que se passou?” deleuziano (*Mil platôs*, na distinção entre novela e conto). A imagem fotográfica, segundo Rouillé, seria assim atravessada necessariamente por dois modos:

1. Modo afirmativo: relacionado-se ao “isso foi” barthesiano, no que se refere à presença física das coisas e dos estados de coisas, à matéria e à impressão;
 2. Modo interrogativo: relacionando-se ao “o que se passou?” deleuziano, no que diz respeito aos eventos fotográficos e extrafotográficos, aos incorporais, à escritura e à memória.

Logo, enquanto a matéria seria a fundação (a base) da fotografia — a *impressão* sendo a base espacial e a material, e o “*isso foi*” sua base temporal —, a memória seria seu fundamento — restando saber de que forma os *incorporais* são de fato incorporados na imagem (Rouillé, 2009, p. 221).²

2. Os *incorporais* são, para Rouillé,
tudo aquilo que escapa “às
capacidades figurativas da óptica
e da química e, logo, não podem
ser representados diretamente, mas
nem por isso deixam de se inserir na
imensa — segundo outras vias que
não a da impressão material”
(p. 206, com certas imprecisões da
tradução brasileira aqui corrigidas).

Porém, se considerarmos a pose da qual fala Barthes tal como ela é empregada, desde os daguerreótipos dos primórdios da fotografia, ou seja, como uma suspensão do movimento, perceberemos diferenças claras de natureza entre a pose, que, assim como a imagem pregnante em pintura (que ela reitera, de certa forma), funcionaria como uma *síntese* privilegiada do movimento (sua *suspensão*); e o recorte espacotemporal, proporcionado pelo advento do instantâneo (a partir de cerca de 1880) e da cronomotografia e ocorrendo por instantes quaisquer e equidistantes, que funcionaria por sua vez como uma *análise* do movimento (sua *suspensão em cascata*).



Figura 1. Sem título, Atelier Duras, Slany (Rep. Tcheca), s.d.
(Acervo do autor)

Enquanto a pose implica inclusão, imobilidade e pausa — tudo deve estar dentro do quadro, à disposição da câmera —, o recorte implica exclusão, mobilidade e sequência de imagens — as coisas passam, a câmera passa, o filme passa dentro da câmera. Assim, é provavelmente o recorte espaço-temporal instantâneo que proporciona o advento da *passagem* como fundamento da imagem cinematográfica: um fluxo de instantes desfazendo-se e refazendo-se. Pois se trata, no cinema, de imagens em movimento (ainda que aparente), e não apenas do movimento decomposto em clichês estáticos.

Daí, talvez, a confusão que encontramos em diversas definições da imagem cinematográfica: por vezes, reconhecida como uma imagem estática (um fotograma); por outras, como uma sequência completa de fotogramas entre dois cortes (um plano). Mas se, por um lado, o fotograma pertence, antes, à ordem da fotografia — ainda que se trate de uma fotografia “estranya”, “diferenciada” —, por outro lado, o plano não corresponde necessariamente a uma imagem cinematográfica, pois sua delimitação implica completude entre dois cortes; enquanto o trecho a ser analisado pode se iniciar depois do começo de um plano ou ser interrompido antes do final dele. Assim, para não incorrermos nesse tipo de imprecisão, chamarímos aqui de “imagem cinematográfica” todo trecho de imagens em movimento que se encontre entre um fotograma e um plano — e que nunca poderá ser confundido com o primeiro (o fotograma) e somente às vezes corresponderá ao último (o plano).

A imagem cinematográfica consiste, portanto, num eterno

presente revivido e fugidio, sempre no presente e sempre escapando. Assim, ao contrário do que afirma Barthes em seu artigo “O terceiro sentido” — publicado na revista *Cahiers du cinéma* nº 222 (1970) e retomado no livro *O óbvio e o obtuso* (1990), no qual defende a ideia de que a essência do cinema, o “filmico”, estaria ligada não ao filme “em situação, em movimento”, mas ao fotograma estático —, acreditamos que a imagem cinematográfica só existe e pode ser considerada enquanto tal *em movimento*, e é também nesse sentido que ela se encontra além do fotograma e aquém do plano. Não à toa, Serguei Eisenstein, ao tratar das novas possibilidades da montagem audiovisual, afirmou que: “o centro de gravidade fundamental (...) transfere-se *para dentro* do fragmento, dos elementos incluídos na própria imagem. E o centro de gravidade já não é o elemento ‘entre os planos’ — o choque —, mas o elemento ‘dentro do plano’ — a ênfase no interior do fragmento (*apud* Barthes, 1990, p. 59).³ Trata-se, assim, de algo que se passa *dentro* das imagens e não no choque entre elas — logo, algo que seria, antes, da ordem do evento.

3. Utilizo aqui, propositalmente, a mesma citação de Eisenstein empregada por Barthes em seu artigo, porém para explicitar a contradição (e a fragilidade) de sua argumentação, pois quando o grande cineasta e teórico soviético fala de “fragmento” e de seu interior, ele não se refere nem ao fotograma nem a uma imagem estática, mas ao plano, enquanto imagem dinâmica, constituída de vários fotogramas e que se move; ou seja, à *imagem cinematográfica* tal como definida aqui, anteriormente.

4. O que podemos conferir na apresentação de Arlindo Machado à coletânea de ensaios de Dubois publicada no Brasil (*Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 15).

Do mesmo modo, a noção de passagem, como fundamento da imagem cinematográfica, estaria ligada não à relação ou à transição entre duas ou mais imagens, mas à movimentação no interior de uma mesma imagem. Não se trata, portanto, das “passagens da imagem” — abordadas por Raymond Bellour a propósito dos diferentes tipos de imagem e do que ele define como o “entreimagens” (Bellour, 1993, 1997 e 1999) —, mas das passagens *na* imagem: do “caminho” percorrido por cada elemento no interior de uma mesma imagem em movimento ou pela câmera sobre os elementos filmados. Tampouco se trata do “plano” como fundamento de um cinema, tendo por corolário a montagem de diferentes planos — como relembra Philippe Dubois em suas reflexões a respeito da estética do vídeo⁴ —, mas de algo que (se) *passa* em seu interior, ecoando de certa forma em nós, espectadores.

Entretanto, o próprio Bellour nos indica quais poderiam ser, respectivamente, a *fundação* e o *fundamento* da imagem cinematográfica, por meio do que ele define como sendo as duas grandes modalidades analógicas ou a “dupla hélice” da imagem cinematográfica:

1. A *analogia fotográfica*: ligada ao modo como o mundo, os objetos e os corpos são representados em relação à visão natural, o que implica semelhança e conhecimento;



2. A *analogia do movimento*: ligada justamente ao que denominamos aqui “passagem”, ou seja, às diferentes formas pelas quais o movimento se manifesta na imagem, podendo levá-la à sua deformação, deturpação ou interrupção (Bellour, 1993).

* * *

O movimento vem sendo representado pelas artes visuais, de maneira mais ou menos complexa e problemática, desde pelo menos a Antiguidade greco-romana. Já na introdução de sua tese de doutorado, intitulada *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: Estudo das representações da Antiguidade na alta Renascença italiana*, realizada na Itália e publicada em 1893, o historiador de arte alemão Aby Warburg chama a atenção — em oposição ao senso comum, que via na arte renascentista italiana um suposto repouso proporcionado pela harmonia das formas clássicas — para o fato de o movimento não estar simplesmente presente nos quadros, sendo amplificado com base, justamente, nos modelos clássicos:

Pois podemos retraçar passo a passo a maneira pela qual os artistas e seus conselheiros enxergaram na Antiguidade uma referência que exigia a amplificação do movimento aparente; e podemos constatar que eles recorriam aos modelos antigos quando lhes parecia necessário representar acessórios animados do exterior: vestimentas e cabeleiras (Warburg, 2007, p. 7).

Ao debruçar-se sobre a obra de Botticelli, Warburg defende a supremacia do movimento, ou melhor dizendo, a de um “movimento aparente” — expressão que logicamente nos remete ao cinema —, que provinha de uma suposta agitação dos personagens e, sobretudo, de seus “acessórios externos”. O mais curioso, aponta ele em seguida, é que essa “forte tendência, presente tanto na poesia quanto na pintura, a fixar os movimentos efêmeros dos cabelos e da vestimenta”, está ligada a uma corrente que domina o meio artístico italiano, após o primeiro terço do século XV, e já se encontra, por exemplo, no tratado *Da pintura*, de Leon Battista Alberti. Nesse livro, publicado em 1435, Alberti aconselha ao pintor, cuja visão deve se deixar encantar pela intensa agitação dos detalhes, que sua imaginação “atribua vida orgânica a acessórios desprovidos de vontade”; mas adverte que deve “exprimir seus motivos com ponderação suficiente, não se deixando levar por exageros contra a natureza,

5. O que vem contradizer várias teorias (como a de Heinrich Wölfflin) que se consagrariam justamente ao definir de maneira taxativa as artes antiga e renascentista (ditas “clássicas”) como sendo harmoniosas, desprovidas de conflitos e de tensões e, logo, estáticas.

a fim de imprimir neles tão somente o movimento real do vento” (Alberti, 1989, p. 15-16). Ainda segundo Warburg, no século XV, a Antiguidade “nada mais faz do que atrair [a atenção dos artistas] para o problema mais complexo das artes plásticas: como capturar numa imagem o movimento da vida” (Warburg, 2007, p. 72)⁵.

Jean Louis Schefer, em seu livro *Du monde et du mouvement des images* (ainda inédito em português), arrisca uma solução audaciosa a esse enigma, a partir dos escritos de Diderot sobre a pintura: caberia ao próprio espectador conferir movimento às imagens estáticas; seria ele, e não os detalhes na imagem, que poria as imagens em movimento com seu olhar — que funcionaria como uma verdadeira “máquina de ver” (com direito a enquadrar, selecionar, detalhar e efetuar *travellings*). O movimento ou a “vida” das imagens, nos quadros, corresponderia à “possibilidade, não de uma expressão dos movimentos ou de uma representação das paixões, mas de uma mobilidade da imagem”, ou seja, “a imagem está viva e nós somos a prova móvel disso”. Desse modo, para Schefer, o cinema viria apenas materializar uma espécie de “aparelho óptico invisível” que já existia no espectador: “não foi, portanto, a variedade dispersa de espetáculos (pintura, teatro...) que tornou o cinema possível, mas o espectador: porque nele o tempo já rodava como a perpetuação das imagens ou o encadeamento dos instantes no instante subsistente” (Schefer, 1997, p. 34-39).⁶

6. E Schefer dirá ainda que “esse dispositivo virtual de movimentos em que o corpo se transforma tem, para Diderot, uma consequência: o amador observa os quadros passeando, ou seja, variando as distâncias e os pontos de vista” (p. 33).

Porém, se, na pintura, esse movimento é simulado ou sugerido por uma certa “agitação” dos detalhes (de roupas, cabelos, gestos), não chegando a prejudicar uma percepção clara das figuras, na fotografia, ao contrário, o movimento incorporado à imagem encontra-se condensado, comprimido, o que sacrifica uma definição nítida das figuras registradas, pois “todos os instantes são representados, mas juntos: o desaparecimento das figuras é a consequência direta do não desaparecimento dos estados transitórios” (Michaud, 1998, p. 41). Com o gesto ou o movimento escapando à fixidez da imagem, a fotografia só pode gerar um recorte congelado da curva de seu deslocamento — daí que “os objetos em movimento não podem ser circunscritos de maneira adequada sem o auxílio da memória”.⁷

7. De acordo com o periódico norte-americano *Foreign quarterly review*, vol. 23, abril de 1839, p. 213-218 (*apud* Michaud, 1998, p. 40).

Tanto duas fotografias de Eugène Atget, *Au lion d'or e Rue Mouffetard* (ambas de cerca de 1902), quanto uma fotografia recente de Gui Mohallem, intitulada *Ensaio para a loucura* (2009), captada com a técnica do *pin-hole*, ilustram bem essa espécie de esmagamen-



to temporal provocado pela condensação do movimento numa única imagem estática, que distorce as figuras, guardando delas apenas traços, vestígios de formas algo fantasmagóricas, fluidas, esfumaçantes, que insistem em escapar — da imagem e de seus observadores. Esse borrão que marca na fotografia a manifestação do movimento — extrapolando seu caráter essencialmente estático — parece clamar por mais espaço, por mais tempo para se distender. Mas seria preciso esperar que a velocidade de captação do aparelho acompanhasse minimamente a rapidez do movimento que transcorre diante dele, o que só ocorreria por volta de 1880, com o advento das cronofotografias de Marey e Muybridge. Como destacou André Rouillé, em sua distinção entre a pose e o instantâneo na expressão fotográfica:

Enquanto as poses são figuras transcendentalis, às quais o movimento é convencionalmente relacionado, formas prévias a serem encarnadas, transmitidas pela tradição e protegidas pela Academia, os cortes espacotemporais seccionam a própria materialidade do movimento. A pose retém do movimento apenas seu ponto culminante, que ela erige em movimento essencial, privilegiado, capaz de exprimir a totalidade, enquanto o corte decompõe o movimento em uma sucessão mecânica de alguns instantes, por assim dizer, equidistantes. A pose procede de uma síntese; o corte, de uma análise (Rouillé, 2009, p. 227-228).



Figura 2. Gui Mohallem,
Ensaio para a loucura (2009)

Isso se pode verificar por meio de uma outra foto de Atget (*Passage du grand cerf, 145 Boulevard de Saint Denis, 1909*), na qual instantes (e personagens) distintos habitam o mesmo espaço e a mesma imagem; enquanto numa cronofotografia de Marey (por exemplo, *Cavalier arabe, 1887*) acompanhamos a evolução, o desenrolar do movimento do cavaleiro e de seu cavalo em instantes sucessivos e equidistantes, ocupando diferentes posições numa série de imagens — ou seja, síntese temporal na primeira; análise espaço-temporal na segunda, numa espécie de varredura.⁸

8. E lembremos ainda da influência que as cronofotografias exerceiram sobre a pintura modernista: por exemplo, o *Dinamismo de um cão na coleira*, do futurista Giacomo Balla, ou o *Nu descendo uma escada nº 2*, de Marcel Duchamp, ambos de 1912.

Porém, essa análise do movimento, que atinge o auge de seu radicalismo com as cronomotografias (uma verdadeira ruptura da representação do movimento), fatalmente desemboca no cinema. Pois, se a fotografia produzia uma espécie de concentração temporal em seu recorte espacial, sobretudo a partir do instantâneo, o cinema processava, por sua vez, uma diluição temporal, justamente por meio da *passagem*, já que nele é o próprio movimento que passa a ser simultaneamente detalhado, decomposto e recomposto. É como se no cinema, território paradoxal, a síntese do instantâneo fotográfico e a análise da cronomotografia enfim coabitassem, mesclando-se: pois as figuras vão compondo-se e decompondo-se sem cessar. Como se, numa espécie de mágica técnica (e conceitual), esse estranho meio de captação e expressão de imagens conseguisse a façanha de destruir e reconstruir as figuras simultaneamente. Ainda não totalmente deformadas e desfeitas, elas já se encontram refeitas — o que ilustra, metaforicamente, mas à perfeição, algumas obras do cineasta experimental Bill Morrison — em especial, o curta *Light is calling* (2003), feito a partir de imagens em vias de deterioração de um filme de James Young, *The bells* (1926), com música de Michael Gordon.

No entanto, esse encontro (ou confronto) da síntese com a análise, no cinema, nunca se resolve, mantendo-se vivas as tensões entre a constituição do movimento na imagem e sua imediata decomposição — já que o filme não chega a fazer nem síntese nem análise, como ressalta, em 1913, um dos mestres italianos do chamado fotodinamismo, Anton Giulio Bragaglia:

O cinema nunca analisa o movimento; ele o desloca nos fotogramas do filme, contrariamente ao fotodinamismo, que analisa precisamente o movimento em seus detalhes. E o cinema tamboucou sin-



tetiza o movimento; ele tão somente reconstrói fragmentos dispersos da realidade, do mesmo modo que a agulha do cronômetro divide o tempo, enquanto ele escapa num fluxo contínuo e constante (apud Michaud, 1998, p. 27).

Assim, é como se no cinema os corpos perdessem sua importância — em relação à pintura figurativa, por exemplo —, uma vez que tudo, o mundo, torna-se fluido, fugidio, como bem observa Jean Louis Schefer:

A superfície do mundo pode, enfim, descascar-se, afrouxar-se, dobrar-se; sua percepção, ralentar ou acelerar: o movimento dos corpos é, na verdade, secundário; ele consiste em naturalizar o evento principal que está em jogo com a substância das coisas, uma distorção das superfícies, um amolecimento das aparências, uma pulverização de objetos (Schefer, 1997, p. 47-48).

Esse movimento dos fluidos (movimento do mundo) que já se insinua na fotografia e, mais ainda, nas cronomotografias de fumaça de Marey (Didi-Huberman & Mannoni, 2004) — aproximando-se de outros elementos em fuga, tais como a água, o gás e a corrente elétrica, segundo Paul Valéry (2003) — atinge o ápice de sua manifestação com o ralentar e o acelerar proporcionados pelo cinema, como já destacara Jean Epstein em seus escritos (1974-75), e que se verifica, por exemplo, em filmes tão díspares quanto *O vento* (de Victor Sjöström, 1928), *A mulher da areia* (de Hiroshi Teshigahara, 1964) ou *Entre duas guerras* (de Harun Farocki, 1978).

Assim, poderíamos concluir, num primeiro momento, que a *passagem*, enquanto fundamento da imagem cinematográfica, encontra-se a meio caminho entre o espectral do *Pathosformel* de Aby Warburg — o “movimento” ou o “saber-movimento” das imagens pictóricas, segundo Georges Didi-Huberman: “o *Pathosformel*, a ‘fórmula do patético’, pela qual o erudito alemão (...) havia repensado inteiramente, a partir de Botticelli, das ninfas e do dionisíaco, a questão do gesto e do movimento na arte do Renascimento” (Didi-Huberman, 1998, p. 8) — e o *figural* segundo Philippe Dubois, como “materia de pensamento visual”:

a Figura opera ao mesmo tempo no campo do legível (no qual ela define um regime de significação que eu chamo de “figurado”), do

visível (no qual ela define o que denominarei “figurativo”) e do visu-al (no qual ela abre para o que designarei como “figural”). A Figura emana, portanto, simultaneamente de um Saber (que se escreve fora da obra, em tudo o que se refere a um conhecimento iconográfico), de um Ver (que se inscreve na superfície da obra, em sua figuração explícita, podendo ser analisada por si só, ou seja, em seu sentido e sua forma) e de algo mais complexo, que derivaria simultaneamente do Sensível e do Inteligível, do conceito como virtualidade ativa do significante, da sensação como não-saber e não ver, mas como experiência passando pela matéria imagética da obra: o visual como “sintoma” (no sentido freudiano), ou seja, como “inconsciente do visível” (Dubois, 1998, p. 269-270).

Diferentemente da pintura e da fotografia, o cinema ultrapassaria, desde o início, a simples “imitação das aparências” para atingir aquilo que Philippe-Alain Michaud denomina, em seu livro sobre Warburg e a imagem em movimento, “restituição da presença” (Michaud, 1998, p. 46). Percebe-se, desse modo, a manifestação numa imagem cinematográfica do duplo evento relativo à passagem: o surgimento e o desaparecimento quase simultâneos das figuras, num vai e vem fantasmagórico, parente próximo da “dança serpentina”, criada por Loie Fuller e registrada nos primeiros anos de vida do cinematógrafo Lumière.⁹

9. *Danse serpentine*, filme dos irmãos Lumière n° 765, de cerca de 1896.



Bibliografia

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 1989.
- BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: O Cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELLOUR, R. “A dupla hélice”. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagen-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____. *L'Entre-images 2: mots, images*. Paris: P.O.L, 1999.
- _____. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, R.; DAVID, C.; VAN ASCHE, C. (Org.). *Passages de l'image*. Paris: Centro Georges Pompidou, 1990.
- BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas*, vol. 1 – magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRAGAGLIA, A. G. *Fotodinamismo futurista*. Turim: Einaudi, 1970.
- DELEUZE, G.; GUATTARI F. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, G. “Savoir-mouvement (L’homme qui parlait aux papillons)”. Prefácio. In: MICHAUD, P.A. *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G.; MANNONI, L. *Mouvements de l’air*: Etienne-Jules Marey, photographe des fluides. Paris: Gallimard, 2004.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l’œuvre de Jean Epstein”. In: AUMONT, J. (dir). *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 1998.

EPSTEIN, J. *Ecrits sur le cinéma* - tomes I, II. Paris: Seghers, 1974-75.

FATORELLI, A. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*.

Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

KRAUSS, R. “Notes on the index: parts 1, 2”. In: *The originality of*

the avant-garde and other modernist myths,

Cambridge: MIT Press, 1986.

MAREY, É.-J. *Le mouvement*. Nimes: Jacqueline Chambon, 2002.

MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg et l'image en mouvement*.

Paris: Macula, 1998.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte*

contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SCHEFER, J. L. *Du monde et du mouvement des images*.

Paris: *Cahiers du Cinéma*, 1997.

VALÉRY, P. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WARBURG, A. *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro*

Botticelli: Étude des représentations de l'Antiquité dans la

Première Renaissance Italienne. Paris: Allia, 2007.