

# Imagens entre a pausa e a espera

SUZANA KILPP

Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS  
Coordenadora do grupo de pesquisa TCAv/UNISINOS

CYBELI MORAES

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS  
Integrante do grupo de pesquisa TCAv/UNISINOS

**Resumo:** Atentamos para um tipo de rastro fotográfico no audiovisual e procuramos entendê-lo como inscrição memorial e conotadamente fotográfica que produziria efeito similar via câmera lenta e plano sequência. O que seria essa fotografia que dura no audiovisual? Assumindo-a como audiovisualidade, identificamos uma ethicidade que chamamos de pausa, um constructo de dupla potência que estende e corta o audiovisual. Dissecando molduras praticadas no filme *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1978), a ethicidade foi reconhecida como uma espera de natureza imagética.

**Palavras-Chave:** Inscrição fotográfica. Audiovisualidades. Câmera lenta.

**Abstract:** We attempt to a kind of photographic trail in audiovisual and try to understand it as a memorial inscription and connotative photographic, which produce similar effects by way of slow motion and long take. What would be this lasting photography at audiovisual? Assuming it as audiovisuality, we identified an ethicity that we will call pause – a construct of dual power that extends and cuts the audiovisual. Dissecting the film frames practiced in *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1978), the ethicity has been recognized as a wait of imagery nature.

**Keywords:** Photographic inscription. Audiovisualities. Slow motion.

**Résumé:** Notre attention a été attirée par le vestiges photographiques qu'on peut trouver dans l'audiovisuel; nous les comprenons comme s'ils étaient une sorte de inscription de mémoire, notamment photographique, semblable aux effets produits par des mouvements ralentis ou par les plans séquentiels. Qu'est-ce qu'elle serait cette photographie qui est permanent dans l'audiovisuel? En la voyant comme audiovisuélité, on peut identifier une ethicité que nous pouvons appeler de pause; une construction de double puissance parce que au même temps qu'elle étend, elle coupe l'audiovisuel. En disséquant les cadres du film *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1978), la ethicité se rend reconnue par les retards qui ont une caractérisés comme des images.

**Mots-clés:** Inscription photographique. Audiovisuélités. Ralenti

### **O fotográfico no audiovisual: primeiras impressões**

A imagem audiovisual ocupa lugar decisivo no mundo contemporâneo, assim como a fotografia em época anterior, da qual às vezes se diz que, animada, deu origem ao cinema. Ainda que se possa problematizar historicamente a questão das origens, não há dúvida que existe uma imbricação de uma na outra, um atravessamento de parte a parte que nos faz reflexionar sobre o fotográfico durante o audiovisual.

As fotografias instauradoras de *Juvenília* (Paulo Sacramento, 1994) foram o nosso primeiro embate com a problemática que estamos nos colocando na pesquisa: são fotos fixas, imagens estáticas em movimento e uma edição de som diferenciada – as principais características de fotofilmes realizados a partir de imagens *still* em set, sem o sistema tradicional de registro fílmico contínuo. Souza e Silva (2005) chamou as imagens de *Juvenília* de fotografias audiovisuais. Mas “restaria” ainda fotografia, propriamente dita, após os processos de montagem e animação do filme? E, especialmente, em processos que nos habituamos a chamar de convergentes (JENKINS, 2008), ou de hibridizantes (CANCLINI, 2000)? Se não, diante do que estaríamos? Se sim, a que “restos” nos referimos? Não seria mais adequado, então, falar em rastros fotográficos no audiovisual?

Esses foram nossos primeiros questionamentos, dos quais intuímos a necessidade de fazer avançar os conceitos para que dessem conta dos fenômenos observados.

### **Os embates metodológicos e o reconhecimento do fotográfico na câmera lenta e no plano sequência**

Tendo em vista que não é possível responder a estas questões levando-se em conta somente os modos de agir (BERGSON, 2006) das superfícies que nos cercam, é preciso atentar para os modos de ser daquilo que chamamos fotografia, audiovisual, fotofilme ou fotografias audiovisuais. É preciso procurar elementos comuns, porém, diferenciantes; não apenas atentar para o teor contedístico (narrativa, sentidos, suportes), mas também para o que a coisa diz de si - até mesmo onde ela aparentemente não está.

Para acompanhar algo que não se curva facilmente à representação, tendo em vista esta zona fronteira de imagens que estão entre os suportes e as linguagens do vídeo, do

cinema, da TV e da fotografia – só para citar aquelas imagens produzidas por aparelhos (FLUSSER, 2002) –, Deleuze e Guattari (2000) propõem um caminho: a cartografia, um procedimento que possibilita inventar o objeto com uma liberdade criativa viabilizada e mediada pelo encontro entre pesquisador e campo. O corpus de uma pesquisa cartográfica acaba resultando num conjunto aparentemente desfocado. No entanto, há nele uma liga, aquilo que Deleuze (2006) chamaria transversalidade: um caminho para o estabelecimento de relações que não carecem de conjuntos para se unificarem. Em lugar disso, se comunicam por singularidades, por uma espécie de não-comunicação que instaura distâncias entre coisas contíguas que, no entanto, fazem parte do mesmo rizoma.

Cartografar implica a realização de um mapa aberto, conectável, desmontável, reversível e suscetível de receber modificações. A cartografia nos faz atentar para a heterogeneidade e as conexões possíveis: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro, motivando o “apagamento” dos objetos foto, vídeo, cinema e mesmo audiovisual, para que as linhas e agenciamentos fiquem visíveis.

De acordo com Kastrup (2007), o rizoma é instaurado em ao menos três momentos – a suspensão, a redireção e o deixar vir – ao longo do rastreo do campo, da seleção do *corpus* e da análise dos materiais. O rastreo coleciona, varre o campo, dessensibiliza repertórios e (pré) conceitos. A redireção exige que se faça um recorte.

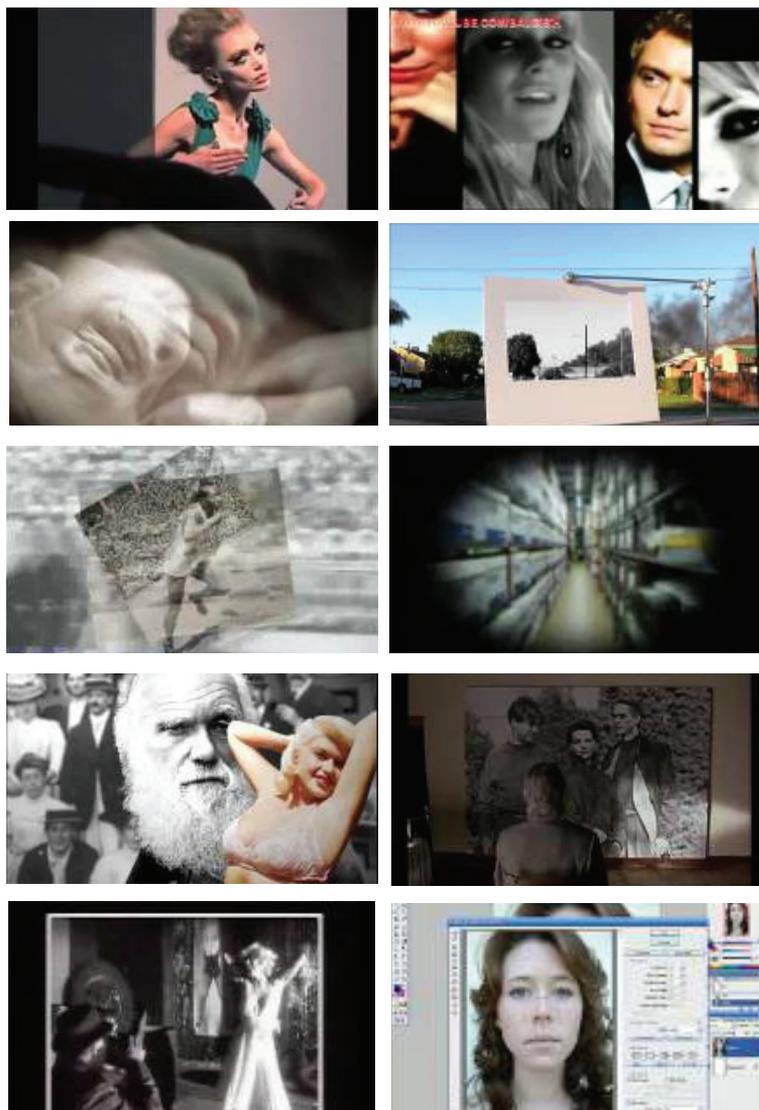
Em função disso nosso rastreo e recorte<sup>1</sup> se deu livremente em filmes, na web, nos livros de foto, em portais como o *Image bank*, o *YouTube* e o *Itaú Cultural*, em sites de núcleos de pesquisa da USP, UFRJ e UFBA e em núcleos experimentais como *Studium*, da Unicamp. Estivemos inicialmente concentradas no reconhecimento de fotos, mas logo percebemos, por exemplo, que em programas de TV sobre a alta sociedade as personagens agiam como se estivessem sendo fotografadas pelas câmeras de televisão. Ao final, constatamos que entre os modos de agir da fotografia no audiovisual – de inscrever-se como resto ou rastro – há um conjunto variado de figuras do instantâneo fotográfico: além das fotomontagens, cliques e *flashes* que lembram o aparelho fotográfico, tutoriais e álbuns de compartilhamento, fotos em videoclipes, poses em matérias telejornalísticas, em *webportfólios*

1. Esta pesquisa encontra-se em fase de desenvolvimento e ajustamento do *corpus*, que até o presente momento possui cerca de 20 arquivos coletados nos portais de compartilhamento Vimeo (<http://www.vimeo.com>) e YouTube (<http://www.youtube.com>).

e em *power points*. Abandonamos, assim, as expressões fotografia, audiovisual, fotofilme e fotografia audiovisual, e avançamos na direção da inscrição ela mesma, memorial e conotadamente fotográfica. Um recorte do platô a que chegamos naquele momento pode ser visto nos quadros abaixo (FIG. 1):

Figura 1: Frames do exploratório cartográfico, 2008.

Fonte: Youtube; Vimeo, 2009.



2. Os quadros fazem parte dos seguintes arquivos: ZING X LANE CRAWFORD BEAUTY REVEALED PART 2 TATIANA (Lane Crawford, 2006); SIENA MILLER & JUDE LAW ALFIE BEST SCENE. ALFIE (Charles Shyer, 2004); PAUSE (Aaron Sjogren, 2007); GENEVIEVE (Saam Gabbay, 2009); LONG JUMP (Ian Mackinnon, Dominic Parker in association with the Getty Images Short & Sweet Film Challenge, 2008); PHOTOGRAPH OF JESUS (Laurie Hill in association with the Getty Images Short & Sweet Film Challenge, 2008); DEF LEPPARD – PHOTOGRAPH (David Mallet, 1983); DAMAGE (Louis Malle, 1992); THE PERFECT LIE - A PHOTOSHOP TRANSFORMATION (Youssef, 2007).

Ou seja, observamos que nos diferentes materiais<sup>2</sup> há a mesma sensação de “parada” que em geral atribuímos à fotografia

(imagem do instante). Mas logo nos demos conta que ela ocorre também quando entram em cena montagens que fazem uso da câmera lenta e de planos sequência, tensionando a perspectiva que ensaiávamos de explicar a parada pela inscrição fotográfica. Por exemplo, vejamos alguns quadros selecionados do final de *Damage* (Louis Malle, 1992) (FIG. 2), que associa inscrições fotográficas a movimento lento e plano sequência (a cena tem um total de 1.672 *frames*):

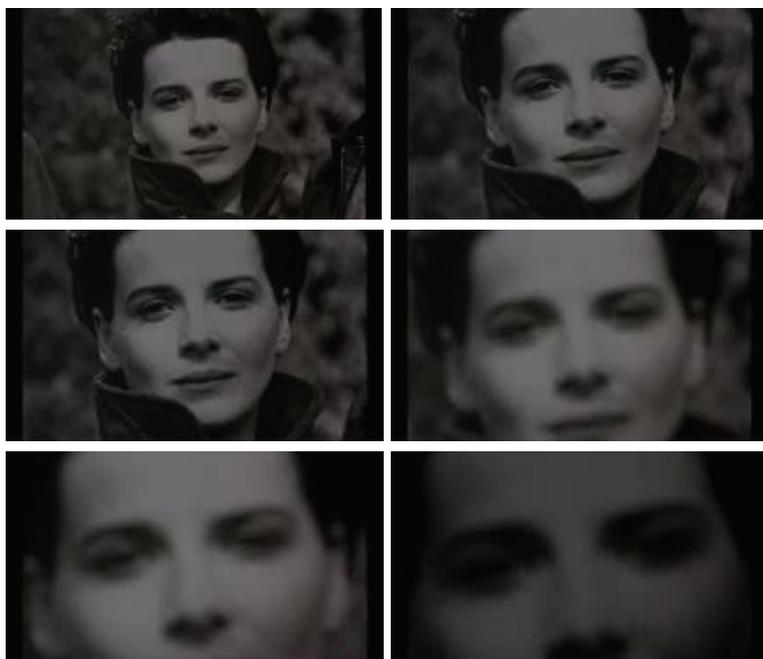


Figura 2: *Frames* de *Damage* (Louis Malle, 1992).  
Fonte: Youtube, 2010.

Ou seja, chegáramos ao reconhecimento da inscrição fotográfica nos materiais atualizados, mas também percebemos que se produzia efeito similar via câmera lenta e via plano sequência. O que é, então, essa fotografia durante (que dura, virtual) no audiovisual? Cartograficamente tratava-se de “deixar vir” o fotográfico intuído.

### **A ethicidade pausa**

Em primeiro de maio do ano de 2009 o portal de notícias do provedor Terra<sup>3</sup> anunciou a invenção da câmera mais rápida do

3. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/ciencia/interna/0,,013738360-E1238,00.html>. Acesso em 2 set. 2010.

mundo: um aparelho capaz de capturar mais de seis milhões de imagens por segundo. Já em novembro do mesmo ano, a empresa belga I-MOVIX lançou a poderosa SprintCam V3 HD<sup>4</sup> capaz de produzir imagens em “super” câmera lenta, com até dois mil *frames* por segundo e *replays* instantâneos.

As duas notícias referem-se a investimentos em tecnologias relacionadas à produção de um fenômeno aparentemente paradoxal: sequências aceleradas de imagens em movimentos cada vez mais lentos. Esclarecemos: para produzir um efeito de câmera lenta (do inglês, *slow motion*, movimento lento) é preciso o suporte de uma câmera rápida (*high speed*, velocidade rápida). Tendo em vista que o olho humano consegue perceber até 220 *frames* por segundo (fps)<sup>5</sup>, as duas invenções revelam não só uma crescente captação de mais e mais imagens, mas, inclusive, a captação daquelas que não poderíamos fisiologicamente enxergar. Ou seja, ainda que não planejado, elas incitam, demandam e treinam nossa capacidade cerebral e ótica, pois conforme alguns cientistas afirmam nossa visão se adapta aos dispositivos de ver.<sup>6</sup>

Voltando então à questão dos restos (e rastros) de um instante fotográfico que se atualiza em inscrições fotográficas, mas também em movimentos lentos ou sequenciais de câmera, é preciso tentar renomear o que os atuais (o *corpus* observado) mostram de si, tendo presente que agora não falamos mais de audiovisuais, mas de virtualidades audiovisuais: falamos de audiovisualidades que se atualizam no cinema, no vídeo, na televisão e na Internet, mas que permanecem ainda e sempre em devir.

A princípio, pensamos ser pose a palavra que buscávamos para tentar explicar esta ethicidade – a já mencionada qualidade do instante. No entanto, ao pesquisar a etimologia do termo percebemos que pausa (que inclui derivações da palavra *pousa*) era mais adequado para designar o que víamos. Então, tendo em vista que conservar e destruir estão na própria origem da fotografia, é possível pensar a pausa no audiovisual em dois âmbitos: o dos instantes que param (e parecem fazer regredir) o fluxo e o dos instantes que animam (e parecem fazer avançar) o fluxo, ambos implicados na produção de ritmo. Ou seja, o audiovisual é, assim, ainda que dito abruptamente por limites deste texto, essencialmente pausa, desde que o consideremos como montagem de cortes, ou de linhas, ou de *pixels*, o que, sabemos, precisaria ser mais bem explicitado para justificar-se.

4. Imediatamente comprada por gigantes do mercado midiático como a Rede Globo, a SprintCam V3 HD produziu imagens que fizeram sucesso nas transmissões esportivas do canal, especialmente durante a Copa do Mundo de 2010. Mais informações nos sites: <http://www.i-movix.com/en/news-feeds/146-tv-globo-chooses-i-movix-sprintcam-v3-hd> e <http://veja.abril.com.br/blog/copa-2010/africa-do-sul/o-problema-da-ultra-camera-lenta/>. Acesso em 2 set. 2010.

5. Disponível em: <http://amo.net/NT/02-21-01FPS.html>. Acesso em 2 set. 2010.

6. Basta lembrar que o cinema, em seus primórdios, era realizado com 16 fps e que o padrão da TV brasileira é de 29,97 fps, ou seja, nem os 24fps do cinema atual, nem os 60fps de alguns *games*, aos quais também já nos habituamos.

Mas, e aí vem o desafio da pesquisa, ainda que toda pausa seja um tipo de corte, nem toda pausa corta, e há diferentes formas de cortar, dentro ou fora do plano. Acompanhemos, por exemplo, dois recortes de quadros da parte final de *Matrix Revolutions* (Andy e Larry Wachowski, 2003) a sequência total entre os dois planos mostrados tem 258 *frames* (FIG. 3):

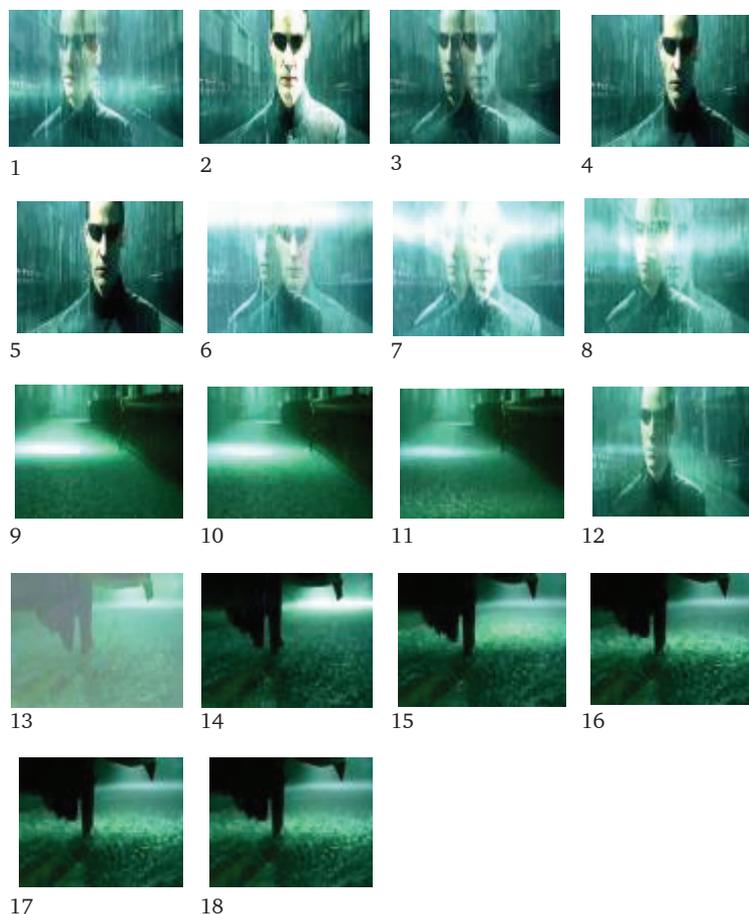


Figura 3: *Frames* de *Matrix Revolutions* (Andy e Larry Wachowski, 2003).  
Fonte: Youtube, 2009.

Entre os quadros 1 e 8 não há corte da cena de um plano a outro, mas ainda assim, os múltiplos *frames* ficam aparentes pelas imagens sobrepostas (pausas dentro de um plano que, dos

quadros 1 a 8, seria considerado um só no fluxo da cena). Notemos que entre os *frames* 9 e 11 nem podemos considerar uma troca de planos, pois eles mal aparecem a olho nu, resultando, no fluxo, numa sobreposição que sobra nos planos anterior e posterior. Então, dentro do filme, que é sobretudo montagem de pausas (cortes de plano), temos as pausas aparentes dos cortes de câmera de um plano a outro (dos quadros 12 para 13), e pausas dentro das pausas dentro das pausas - planos de um filme formado por falsos planos únicos de câmera lenta (entre os quadros 1-12 e 13-18), que em *Matrix* ficam aparentes pela sobreposição borrada da montagem.

Essa pausa a que nos referimos é, então, necessariamente, uma ethicidade, nos termos de Kilpp (2003); ou seja, é uma imagem que dá a ver pessoas, objetos e acontecimentos que são, na verdade construtos midiáticos. Como ethicidade, a pausa engendra novas formas de percepção, participa da instauração de mundos e promove emolduramentos (agenciamentos de sentido) que são ofertados por molduras e moldurações. Assim, para reconhecer os sentidos ofertados ao audiovisual pela pausa é preciso dissecar<sup>7</sup> as molduras em que comparece, sendo que nesse texto serão destacadas a seguir as molduras praticadas no filme *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1978).

### Entre a pausa e a espera

Finalmente, dissequemos então um dos materiais observados – *Sauve qui peut (la vie)*. Trata-se de uma obra atípica tanto em seu formato (que mistura filme e vídeo já nos anos 70) quanto em sua narrativa (coisas de Godard!). Como comenta Anita Leandro (2003), Godard era possuído por um desejo de ver seu roteiro antes mesmo de escrevê-lo ou filmá-lo, por isso alguns elementos em seus filmes sublinham um lento escoamento do tempo, necessário à maturação de uma ideia. Quanto aos formatos, diz Rita Lima (2005) que, neste filme, Godard faz interferências diretas da imagem-vídeo na imagem-celulóide, na própria trama narrativa do filme. O uso do vídeo dentro do filme produz como que inserções de “estados” diferenciais da experiência de determinado personagem na trama, que vai definindo o seu papel, o “clima” do personagem, sua relação com a história narrada. É como se Godard estivesse, com essa mistura de imagens vídeo/

7. A dissecação de molduras vem ao encontro de uma análise que objetiva a des-discretização (DERRIDA; STIEGLER, 1998) da imagem audiovisual, que é de grande opacidade justamente em função do compósito de molduras que escondem e disfarçam seus modos de produção.

cinema, inscrevendo diferentes sistemas de sensações na imagem, que podem ser decodificados e lidos diferentemente a partir do suporte ao qual se associam.

8. Disponível em: <http://members.optusnet.com.au/~robert2600/godard.html>. Acesso em: 13 set. 2010.

O escritor australiano Robert Lort<sup>8</sup> comenta a dificuldade de se dissecar um filme de Godard ao apontar como uma das características da obra do cineasta a produção de trabalhos rizomáticos (DELEUZE e GUATTARI, 2000). Godard ramifica, desconecta as coordenadas espaciais e temporais, promove mudanças repentinas em graus de velocidade variados – ora lentos, ora quase à deriva. Em função disso, para Lort, a obra de Godard está sempre “entre dois; entre texto e imagem, cinema e televisão, som e visão, paixão e política”. Esse tipo de montagem – que também ocorre entre duas imagens e a fissura criada pela justaposição destas – é caracterizado por Lort, a partir de Deleuze, como uma “gagueira visual”<sup>9</sup>. Como diz o próprio Godard: “admitindo que você está gaguejando, que você é meio cego, que pode ler mas não escrever, a questão é sempre o que há para ver? O que é imperceptível?”<sup>10</sup>.

9. Podemos pensar tal “gagueira” como a produção do que chamou Bellour (1999) de “entreimagem”: passagens espaçotemporais, ou instauração de voltas, incrustações e sobreposições – que acabam por existir em mundos próprios somente reconhecidos em nosso olho (ou em função da enganação de nosso olho) – que resultam em imagens provocadoras de um movimento de dupla hélice: que conecta as simulações em torno do móvel e do imóvel, ambas formas de trabalhar a analogia.

10. *Idem* op. cit. 24.

11. Disponível em: <http://members.optusnet.com.au/~robert2600/godard.html>. Acesso em: 13 set. 2010.

Em determinado diálogo de *Sauve qui peut (la vie)*, uma personagem diz a outra: “é descrevendo os eventos secundários que você coloca luz sobre as questões centrais”. A própria estrutura criada pelo cineasta, aliada a técnicas como a câmera lenta, promoveria uma dissolução das narrativas e das convenções do cinema. “As sequências de movimento lento, avanço rápido, repetição, distorções e desfocados lutam para desconstruir os sentidos dos telespectadores, para desestabilizar o plano perceptivo”, diz Lort<sup>11</sup>. Ao retardar o movimento e tornar a acelerá-lo, Godard parece tentar nos mostrar o que resta nas cenas, o que perdemos a cada *frame* e que pode ser ainda revelado. Como o próprio cineasta diz sobre seu inusitado uso da câmera lenta em *Sauve qui peut (la vie)* em entrevista citada num blog de admiradores da obra de Godard, ela serviria “apenas para termos o tempo de olhar. Para levar você a olhar o que está fazendo. Esse movimento pode ser um golpe ou uma carícia. O tiro é muito longo, talvez uma mudança de ângulos ou *timing*. Mas eu os mantive das duas formas... ora demasiado sentimental, ora violento.”<sup>12</sup>

12. Disponível em: [http://truth24framespersecond.blogspot.com/2009/04/jlgjlg\\_16.html](http://truth24framespersecond.blogspot.com/2009/04/jlgjlg_16.html). Acesso em: 13 set. 2010.

*Sauve qui peut (la vie)* ganhou vários títulos ao longo de seu lançamento na Europa e nos Estados Unidos. Na Ucrânia virou *Slow Motion* devido às varias cenas presentes no filme que

utilizam esta técnica. Mas o que levaria Godard a utilizar o *slow motion* em seus filmes se o próprio cineasta aponta que o efeito é clichê? Em *Jean-Luc Godard: interviews*<sup>13</sup> o cineasta diz:

Méliès não achou interessante criar uma ilusão de movimento. O que era importante, disse ele, era ver diferentes tipos de movimentos. Para nossa pesquisa, analisamos diferentes tipos de velocidades, a fim de escolher a velocidade certa para o roteiro certo. Talvez você precise de uma velocidade mais lenta para um beijo. Eu acho que se você analisar a forma como os atores estão beijando nos filmes de hoje, você vai descobrir que é sempre a mesma velocidade. Como contraste, pense na forma como Greta Garbo beijava Ramon Novarro. No cinema mudo, havia grandes diferenças na velocidade, que foram determinadas pelo ator, não pela câmera. Hoje, nós perdemos isso e estamos sempre no mesmo ritmo. Os ritmos do cinema mudo foram desacelerados e imobilizados pelas linhas faladas nos filmes sonoros, o que às vezes é uma coisa boa. Mas o movimento lento das cenas de morte de Sam Peckinpah, ou de Rocky II se tornaram clichês – agora explorados pela publicidade – e é por isso que eu acho melhor usar diferentes tipos de velocidades... mas é apenas um começo.

De fato, o *slow motion* de Godard não é a mesma câmera lenta que vemos em *Matrix*: ela é quase uma *freeze-frame motion*, um congelamento, uma inscrição fotográfica (em câmera lenta) reforçada pelo áudio que, juntos, enunciam contraditos. Na dissecação das molduras de *Sauve qui peut (la vie)* recortamos cenas e aproximamos os recortes uns dos outros, e, nessa primeira incursão, constatamos o seguinte.

No filme, a pausa atualiza-se como plano sequência já na abertura, com a amplidão de um céu azul que denota começo. O término da abertura é marcado pela retirada abrupta da música, uma trilha suave de piano. Com a câmera parada, Godard deixa por vezes um resto de cena (alguns *frames* do cenário) depois de já concretizada a ação do filme, como se quisesse nos forçar a ver o espaço sem a presença dos atores e da ação diegética: diante do que não se move – como a paisagem – a câmera percorre, lenta, o inanimado, num plano contínuo (FIG. 4).

Depois de observar várias vezes uma das câmeras lentas de Godard passamos a não atentar mais para o que se passa no plano, mas sim para uma vassoura que repousa estática no canto do cenário. O *slow motion*, aqui, nos permite atentar para coisas que poderiam passar despercebidas, mas que estão ali com certeza para sugerir algo. Nas diversas vezes em que se atualiza, a câmera lenta anuncia por vezes uma ação confusa,

13. STERRITT, David. *Jean-Luc Godard: interviews*. Jackson, Mississippi: University of Mississippi Press, 1998, p. 95. Trecho da obra disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 13 set. 2010.



Figura 4: Frames de *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1978).  
Fonte: Youtube, 2010.

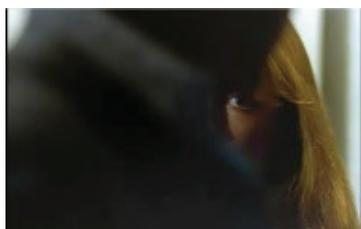


Figura 5: Frames de *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1978).

Fonte: Youtube, 2010.

14. Disponível em: [http://truth24framespersecond.blogspot.com/2009/04/jlgjlg\\_16.html](http://truth24framespersecond.blogspot.com/2009/04/jlgjlg_16.html). Acesso em: 13 set. 2010.

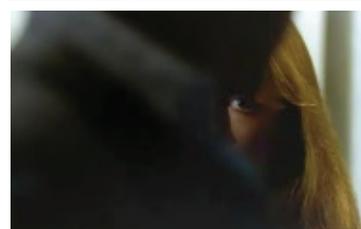
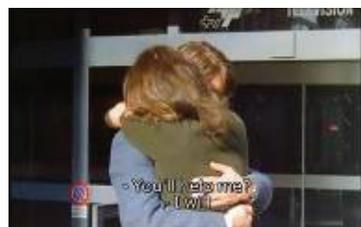


Figura 6: Frames de *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1978).

Fonte: Youtube, 2010.

15. Disponível em: [http://truth24framespersecond.blogspot.com/2009/04/jlgjlg\\_16.html](http://truth24framespersecond.blogspot.com/2009/04/jlgjlg_16.html). Acesso em: 13 set. 2010.

contraditória: sexo amoroso ou violento, violência consentida ou involuntária, acidente fatal ou burlesco? Mas enuncia também que um personagem observa outro, com lascívia ou nostalgia – de resto permitindo que os observemos também (FIG. 5).

Num outro momento, também com uso da câmera lenta, os atores são transformados em uma espécie de bonecos de caixinha de música, girando ao som de uma trilha suave. Essa associação de suavidade à câmera lenta se dá quase sempre quando aparecem em quadro as personagens femininas ou seu olhar sobre as coisas.

Aliás, a câmera lenta é pouco utilizada para expressar emoções das personagens masculinas. Como o próprio Godard diz, “uma das mulheres está indo rápido demais, a outra vai mais devagar, e o homem não se move. E talvez aí esteja o desespero”<sup>14</sup>. O mesmo áudio é compartilhado nas cenas a seguir (FIG. 6).

Para encerrar esta breve incursão em *Sauve qui peut (la vie)* resta enfatizar a moldura áudio, já referida. Ao atentar para a trilha e para os sons do filme recordemos uma frase do cineasta Sacha Guitry: “quando se acaba de ouvir um trecho de Mozart, o silêncio que se lhe segue ainda é dele”. Pensando a pausa em Godard como uma espécie de silêncio que se instaura para que possamos ver detalhes, na pausa o áudio passa a ser enunciativo, uma vez que a trilha sonora sofre cortes secos entre uma cena e outra, aparece remixada com sons capturados no ambiente ou oscila sobre a voz *off* das personagens de cenas vizinhas. Por exemplo, o áudio de uma das cenas (congelada vagorosamente em câmera lenta) é o *off* da cena anterior (na qual personagens falam no interior de um quarto, fora do qual se escutam carros passando e barulhos da cidade). Então, assim como o silêncio de Mozart que se faz ouvir mesmo após o término da música, o áudio de *Sauve qui peut (la vie)* costura as cenas umas nas outras.

Em alguns momentos de violência e tensão sexual a trilha sonora que acompanha as imagens em câmera lenta é ritmada e pulsante, o que não quer dizer que a trilha esteja de acordo com a ação retratada, uma vez que outras cenas, também violentas, são ambientadas com uma música suave. Tais montagens são assim explicadas por Godard: “para mim não há real diferença entre a imagem e o som, eles são apenas ferramentas... Você tem que ouvir a imagem e olhar o som”<sup>15</sup>. Tais observações sobre o filme de Godard nos levam à questão: se, como já dissemos, todo corte é pausa, mas nem toda a pausa corta, o que não cortaria a pausa?

## Considerações ou interrogações finais

A câmera é paciente, ao passo que o ser humano não parece mais o ser. Tanto que cria mecanismos que se propõem a mostrar, de forma ágil, detalhes ínfimos para que não precisemos contemplá-los horas e horas a fim de percebê-los. Mas há sempre um virtual no rastro dos atuais, que dura para além de suas atualizações (ou realizações).

Por enquanto em nossa pesquisa intuímos que o que dura na pausa atualizada é um tipo de espera (sua virtualidade), aquela que é anterior ao instante. A experiência do tempo fotográfico (instantâneo) atualizado no audiovisual comporta um paradoxo: uma aceleração crescente e um encurtamento. Como refere Lissovsky (2003a), o ícone supremo deste tempo acelerado é o instante instantâneo, herdado de Descartes e Newton, que fia toda uma sincronicidade – que Bergson combate via sua metafísica da duração, dando como exemplo o já citado mecanismo do cinema. Tal aceleração rumo ao instantâneo também faria com que o presente moderno passasse a ser percebido como que tendo uma inclinação para o futuro. “O surgimento da ficção científica, como gênero literário popular, demonstra quão difundida tornara-se esta sensação” na qual “presente e futuro pretendem convergir para uma mesma atualidade”, refere Lissovsky. Mas, como ele mesmo diz,

As condições técnicas da emergência da fotografia moderna já existem desde o último quartel do século XIX, isto é, desde quando o tempo de uma exposição fotográfica – o tempo da pose – tornou-se uma duração inapreensível para os sentidos humanos. Mas é somente a partir das décadas de 1920 e 1930 do século passado, quando uma nova geração de fotógrafos viu o instantâneo como naturalmente intrínseco ao seu meio, que o ato fotográfico transformou-se em um modo peculiar de instalação no ambiente técnico. Daí em diante, a espera, mais que a interrupção, tornou-se o cinzel dos fotógrafos modernos (...). (LISSOVSKY, 2003a: 3).

Nas palavras de Bergson (2006: 9) eis o que ocorre durante a espera: “Passo em revista minhas diversas afecções – parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com autorização de esperar ou mesmo nada a fazer.”

Tal “espera pura” Deleuze (apud PELBART, 1998: 22) descreveu como “desdobramento em dois fluxos simultâneos, um que representa o que se espera, e que tarda por essência, sempre

atrasado e sempre repostado, e o outro que representa algo de que se espera, o único a poder precipitar a vinda do esperado”.

É baseado nestes pensamentos que Lissovsky (2003b: 7) afirma: “a fotografia moderna adquire uma duração que lhe é própria, que toma corpo neste lugar [a espera] onde o refluir do tempo tem curso, onde o instante ainda não está dado e onde ele se realiza”. É aí então que o instante deixa de ser a interrupção artificial da duração, comenta o autor, e passa a ser produzido por ela. O instantâneo fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) para constituir uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo seu modo de refluir.

Ou seja, baseando-se na observação da fotografia moderna, Lissovsky firma uma concepção que procura reconhecer o dever do instante como uma modulação no âmbito da duração – o que conferiria certo poder de mudança à pausa: quando situada no instante não instantâneo, ela retira-se do tempo (se ausenta dele) para instaurar uma linha de fuga que dura – não congela, enfim, a continuidade, mas realiza um recorte da mesma e instaura outras continuações – como pode ser percebido nos emolduramentos (KILPP, 2003) apresentados em *Sauve qui peut (la vie)*.

Perguntamos, então, ao invés de parar, como antes cogitamos, se tais esperas (atualizadas nas diferentes pausas) conduziriam o audiovisual (como os quadros-janelas de Aumont, 2006) para fora dele mesmo, ou se elas estabeleceriam outro tipo de parada, já no fluxo diacrônico do audiovisual, numa outra direção ou duração?

Até o momento da pesquisa em curso sabemos que a pausa realça, silencia e confere ritmo ao audiovisual – ainda que “gago”, como realiza Godard. Subordina, pergunta, exclama, explica e muda o tom. E é certo jeito de se usar o som, a imagem, a montagem, a narrativa que estabelece na contemporaneidade uma capacidade de fazer cada coisa esperar sua vez – ou, ainda, de esperarmos a vez das coisas, dos cenários, do tempo das personagens como visto em *Sauve qui peut (la vie)*. Como tal, a pausa possui uma dupla potência: a de estender e prolongar, mas também a de cortar, por vezes destilada e progressivamente.

Isso nos faz atentar para o dúctil, viscoso, pegajoso e duradouro. Como uma *slow emotion* que atualiza audiovisualidades para além de audiovisuais, e virtualizações de diversas esperas de qualquer natureza imagética. Mas esperas de quê?

## Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2006.
- BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Revista Psicologia e Sociedade*, UFRJ, jan/abr. 2007.
- KILPP, Suzana. *Ethícidades televisivas*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. *Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 24, n. 83, agosto 2003. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 13 set. 2010.
- LIMA, Rita. Algumas questões sobre cinema e novos meios. Artigo apresentado no *Seminário Jogos Eletrônicos, Educação e Comunicação* - construindo novas trilhas, mesa redonda Narrativas e intertextualidade dos jogos eletrônicos. UNEB, Salvador - Bahia, outubro 2005. Disponível em: [www.comunidadesvirtuais.pro.br](http://www.comunidadesvirtuais.pro.br). Acesso em: 13 set. 2010.
- LISSOVSKY, Maurício. A máquina de esperar. In: GONDAR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel (Org.). *Memória e espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2003a.
- \_\_\_\_\_. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Márcio (Org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro, 2003b.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SOUZA E SILVA, Wagner. Fotografias Audiovisuais em Juvenília. *Revista Studium*, Unicamp, v. 19, 2005. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/03.html?studium=index.html>. Acesso em 02 fev. 2010.

Data do recebimento:  
14 de julho de 2011

Data da aceitação:  
23 de dezembro de 2011