

TEMPO INTENSIVO, PRESENÇA E A NARRATIVA SENSORIAL DE “BEGINNING”, DE DEA KULUMBEGASHVILI

INTENSIVE TIME, PRESENCE AND THE SENSORY NARRATIVE ON “BEGINNING”, BY DEA KULUMBEGASHVILI

**Henrique Nogueira Neme
PPGCOS/PUC-SP**

Resumo

Os conceitos de “tempo intensivo”, de Paul Virilio, “efeitos de presença”, de Hans Ulrich Gumbrecht, e “narrativas sensoriais”, de Osmar Gonçalves, problematizam os tensionamentos trazidos pelo plano narrativo de filmes que enfatizam aspectos plásticos visuais e sonoros pela relação entre corpo, planos e seus respectivos enquadramentos. Tal caminho adotado por filmes do século XXI compõe um cinema outro que se apresenta por uma soma de intensidades conforme sua articulação em imagens e sonoridades. Desse modo, analisamos o longa-metragem *Beginning* (2020), de Dea Kulumbegashvili, que expõe tais tensionamentos no cinema contemporâneo do século XXI.

Palavras-chave:

Cinema; corpo; presença.

INTRODUÇÃO

Com este artigo apresento meu trajeto entre os resultados de minha pesquisa anterior de mestrado e os passos iniciais da pesquisa atual em direção à tese de doutorado. Apresento, portanto, um processo que envolve reflexões críticas ainda sem respostas muito concretas, mas capazes de contribuir com os questionamentos que tais problematizações podem provocar. Por esse motivo, ao invés de terminar o texto com uma “conclusão”, finalizarei com uma seção intitulada “problematizações finais”.

Abstract

*The concepts of “intensive time,” by Paul Virilio, “presence effects,” by Hans Ulrich Gumbrecht, and “sensory narratives,” by Osmar Gonçalves, problematize the tensions created by the narrative plane of films that emphasize visual and sound plastic aspects through the relationship between body, the shots and their respective framing. This path taken by 21st-century films results in a different cinema, which presents itself through a sum of intensities that depend on their articulation in images and sounds. In this sense, we analyze the feature film *Beginning* (2020), by Dea Kulumbegashvili, which addresses such tensions in 21st century’s contemporary cinema.*

Keywords:

Cinema; body, presence.

O foco do estudo é o cinema contemporâneo do século XXI, mais especificamente obras cinematográficas dos últimos vinte anos. São obras que exploram radicalmente as potências intensivas da arte cinematográfica, trazendo consigo elementos relativos ao corpo no cinema e à produção de presença. Além disso, são obras capazes de nos levar a repensar delimitações, por vezes postuladas sobre as fronteiras do cinema, com outras artes.

Embora o campo dessas obras seja muito amplo em suas propostas estéticas e caminhos de construção, no recorte do presente artigo

coube a análise de apenas um filme, que se mostra capaz de ilustrar muitos dos pontos desenvolvidos ao longo deste texto: o longa-metragem *Beginning* (Desatskisi, 2020, Geórgia/França), de Dea Kulumbegashvili (Geórgia, 1986).¹

Em alguns momentos desse texto, escreverei na primeira pessoa do singular, por trazer, nesta escrita, meu corpo de cinéfilo, profissional e artista do cinema. Pois acredito nas contribuições possíveis que surgem quando refletimos acerca das nossas próprias obras, ou das produções de outros cineastas que admiramos, por tais reflexões alavancarem “posições teóricas espontâneas que refletem as concepções dominantes em seu meio” (Aumont, 2004, p. 13). Consequentemente, estamos pensando a arte com a qual trabalhamos e nos relacionamos (ao assistir a um filme), no intuito de contribuir para que outros artistas de cinema compreendam os pensamentos e as escolhas possíveis de envolver, tanto as operações construtoras de seus filmes, quanto o projeto estético que guia futuras obras.

É importante especificar também o uso empregado por minha escrita, neste artigo, da palavra “observador”, fundamentada na concepção de “observador” utilizada por Jonathan Crary (2012). Segundo Crary, espectador sugere um indivíduo passivo a experiência estética da obra. Já observador sugere um indivíduo que observa, conforma suas ações. Observador no sentido de: “Obedecer a’, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas. Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas, o mais importante, é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades” (Crary, 2012, p. 15). O observador, portanto, não se encontra passivo à obra, mas está relacionando-se com a proposta estética dessa obra e trazendo, no seu corpo, conjuntamente, outros contextos (relativos à presente vivência desse observador) que interferem na sua relação com a obra observada.

Antes de adentrar na análise da sequência inserida no longa-metragem de Dea Kulumbegashvili, será necessário, primeiro, atravessar conceitos norteadores das reflexões

aqui expostas, começando pelo de “tempo intensivo” desenvolvido nos estudos de Paul Virilio (2002).

“TEMPO INTENSIVO” E INTENSIFICAÇÃO DA VISÃO

Virilio, em *A máquina de visão* (2002), aponta que as imagens produzidas pelo cinema e pela fotografia têm como característica registrar porções abarcadas pelo raio visual pertencente à objetiva da câmera. O autor, em outras palavras, refere-se a produções de imagens que, na sua composição, não englobam o todo registrado, mas, sim, uma parte selecionada pela câmera. Vemos “porções” de um campo em imagens produzidas pelos limites de uma “mira”.

A imagem fática - imagem-alvo que força o olhar e prende a atenção - é não somente um puro produto de focalizações cinematográfica e fotográfica mas também o resultado de uma iluminação cada vez mais intensa e da intensidade de sua definição que só restituem zonas específicas, com o contexto desaparecendo na maior parte do tempo em meio à onda (Virilio, 2002, p. 31-32).

Resumidamente, segundo o autor, o cinema e a fotografia, em suas imagens que apresentam apenas “porções” (ou detalhes) através dos recortes de seus enquadramentos, refletem outro estágio de um processo gradual de intensificação da visão iniciado há séculos. Em relação à contemporaneidade, Virilio discute sobre a manifestação de um “tempo intensivo”, um tempo de energia cinemática resultante de efeitos do movimento e sua velocidade. Trazendo, nas palavras de Virilio, a energia cinemática presente neste “tempo intensivo” pode ser compreendida como: “a energia-em-imagem, fusão da óptica ondulatória e da cinemática relativista, que ocupou o espaço ao lado de duas formas oficialmente reconhecidas, a energia potencial (em potência) e a energia cinética (em ato)” (Virilio, 2002, p. 103). Isso será destrinchado ao longo dos próximos parágrafos, especialmente a manifestação deste “tempo intensivo” nas imagens audiovisuais através do filme *Beginning* (Geórgia, 2020). Por ora, pensemos que “energia potencial” e “energia cinética” podem se manifestar, por exemplo, na linguagem do cinema e sua articulação de diversos planos e seus respectivos enquadramentos (que são nada mais, nada menos que imagens apresentando-se em “porções” ou detalhes).

Virilio (2002) olha para o “tempo intensivo” presente nas propagandas publicitárias, nas transmissões ao vivo, nas diversas utilizações de anúncios audiovisuais espalhados pelo espaço urbano, nas máquinas voltadas a previsões - a exemplo dos radares militares que sinalizam constantemente a presença de qualquer ameaça detectada. Hoje, poderíamos também localizar o “tempo intensivo” em plataformas como o YouTube, principalmente pela interface deste disponibilizar anúncios e outros vídeos relacionados a nossas preferências, enquanto ainda assistimos a um determinado vídeo. Ou, ainda, nas redes sociais, tanto nos *stories* do Instagram e suas *lives*, quanto na estrutura do TikTok (ao passar, sucessivamente, vídeos curtíssimos de seus usuários).

O “tempo intensivo”, correlacionado às imagens audiovisuais, estaria na sucessão de variadas imagens, que se apresentam diante de seu observador enquanto uma soma de diferentes detalhes, que também é uma soma de intensidades. Isso provoca, conseqüentemente, a experiência intensiva no corpo do observador de estar diante de uma constante apresentação de detalhes, desenvolvendo um tempo presente em suspensão, como se construído a partir da aparente sucessão infinita de vários instantes.

Em suma, apontamos para a experiência no corpo de um observador que não se dá pela fruição da “extensão” de um campo imagético representado em seu todo, nos quais os observadores se atêm apenas aos “detalhes sugestivos” (Virilio, 2002, p. 94) necessários à sua composição total, mas pela fruição de uma série de “porções” de um campo visual, detalhes de um campo que não vemos em sua totalidade. Por sua vez, esses detalhes são apresentados enquanto uma soma de intensidades.

Ao tempo “extensivo”, que tentava aprofundar toda uma característica do infinitamente grande do tempo, sucede-se hoje um tempo “intensivo” que aprofunda, desta vez, o infinitamente pequeno da duração, de um tempo microscópico, última figura de uma eternidade reencontrada além do imaginário da eternidade extensiva dos séculos passados (*Ibid.*, p. 103).

Neste artigo, entretanto, minha intenção é concentrar a discussão no “tempo intensivo”, na sua exploração dentro de construções estéticas no cinema contemporâneo do século XXI e na

experiência provocada no observador pelas obras desse cinema. É oposto ao discurso de Virilio, que pode ressoar, muitas vezes, uma perspectiva maléfica e negativa acerca das imagens. Vejo no fenômeno estudado por ele, quando inserido nas artes cinematográficas, o direcionamento não anestésico do observador, e sim revitalizador de suas sensibilidades através de experiências estéticas diversas. Para isso, antes de chegarmos ao cinema do século XXI, conduziremos as discussões expostas por Virilio aos próprios procedimentos de construção do cinema.

“TEMPO INTENSIVO” E LINGUAGEM DO CINEMA

O plano cinematográfico compreendido enquanto uma unidade de duração - passível de variar de durações muito curtas a outras muito longas conforme sua relação sequencial com outros planos antecessores e sucessores - assume-se como fragmento de imagem posicionado antes de uma imagem vindoura, ou entre uma imagem anterior e uma posterior (Aumont, 2012). Olhar o plano sob tal perspectiva expõe sua condição de recorte, detalhe ou “porção” que enfatiza certos elementos de um todo, no entanto, atrelado a um agenciamento cinematográfico, à articulação sequencial entre uma imagem e outra. Então, a articulação de detalhes trabalhada pelo cinema, ao colocar imagens em relação, não deixa de apresentar uma exploração de intensidades.

Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) utiliza fundamentações em estudos de Jacques Aumont e Jean-Luc Godard, para discutir, através da corrente estética do “cinema de fluxo” situado entre o final dos anos 1990 e início do século XXI, a função do plano cinematográfico enquanto “agenciador de intensidades”. Em razão das qualidades intensivas do plano revelarem uma “porosidade” capaz de absorver intensidades relativas à cor, movimento, tempo e luz. O plano cinematográfico - e seu aspecto intensivo - imbricam-se aos modos como o plano se correlaciona com o enquadramento e com as delimitações deste, jogando com o campo e o fora de campo da imagem.

Oliveira Júnior, ainda a partir de Aumont e Godard, sintetiza que o plano cinematográfico pode varrer ou passear com sua visão livremente pelo campo que observa - perdendo-se nas manifestações de inúmeros elementos que atraem sua atenção

-, como também pode focalizar e selecionar minuciosamente detalhes dentro de um ponto do campo observado - buscando controlar sua atenção em função de determinados elementos inseridos nesse ponto específico. De um modo ou de outro, no plano cinematográfico:

[...] está o embrião de duas escolas bastante distintas, duas vertentes que não cessariam de se opor ao longo da história do cinema: de um lado, o plano como um exercício do olhar, uma ferramenta da percepção sensível, o registro "solto" de uma determinada experiência do homem em sua relação com o mundo; do outro lado, o plano como material de condução de uma vontade de espírito, veículo privilegiado para a expressão de um pensamento. Em ambos, uma ideia de plano como um agenciamento de intensidades (Oliveira Júnior, 2014, p. 287).

Compreender o plano cinematográfico, em sua capacidade de agenciar intensidades, contribui para refletir sobre aspectos em destaque nas obras cinematográficas do século XXI, condutores de tensionamentos e ressignificações dentro do território do cinema aqui discutido.

TEMPO INTENSIVO NO CINEMA DO SÉCULO XXI: "NARRATIVAS SENSORIAIS"

Nas obras cinematográficas contemporâneas, podemos analisar construções estéticas que relacionam um plano e outro responsáveis por conduzir, nós observadores, a uma fruição do plano (e logo da imagem) em sua potência autônoma. Em outras palavras, fruímos imagens que se apresentam nas suas qualidades em si, levando-nos a experienciar a relação sequencial de imagens no cinema de outra maneira.

De fato, se tudo o que aparece na luz aparece na velocidade, constante universal, se a velocidade não serve somente, como se acreditava até então, ao deslocamento, ao transporte, se a velocidade serve principalmente para ver, para conceber a realidade dos fatos, é absolutamente necessário 'por na luz' tanto a duração quanto o espaço; todas as durações, das mais ínfimas às mais desmedidas, contribuindo então para revelar a intimidade da imagem e de seu objeto, do espaço e das representações do tempo [...] (Virilio, 2002, p. 102).

Os filmes que trabalham o "tempo intensivo" na sua experiência estética exploram uma somatória de intensidades nas imagens ao longo da obra. São intensidades postas à luz, manifestando suas presenças. Por manifestar presenças, diz-se que produzem "efeitos de presença" (Gumbrecht,

2010) através de algo colocado em visibilidade pelo plano cinematográfico e seu enquadramento, materialmente - porque percebido pelos nossos sentidos. Essas obras causam, desse modo, uma experiência que toca os corpos de nós, observadores. Há uma presentificação concretizada pela construção estética desses filmes, que provocam uma dobra na narratividade, na qual o tempo específico do filme e do observador encontram-se, dando materialidade às plasticidades (Calhado, 2016). São plasticidades consequentes de um movimento, gesto, expressão facial de um corpo; são ruídos, cadências, musicalidades de elementos sonoros, iluminação, cores e texturas de elementos pictóricos.

Isso se alia ao que Denilson Lopes Silva (2014) enxerga nas obras contemporâneas como "afetos pictóricos" decorrentes de uma relação entre cinema e pintura, "que emergem não só da relação entre personagens, mas entre personagens e espaços, do encontro entre corpos, entre corpo e câmera, entre corpo e objeto, entre corpo e espectador" (Silva, 2014, p. 69-70). Esses elementos estão presentes nas qualidades plásticas das imagens, responsáveis por conduzir o observador a fruir elementos que manifestam presenças nessas imagens: as cores, as durações, os movimentos, os gestos, as expressões, conjuntamente a uma série de outras características que estão nas operações estéticas executadas nas imagens.

Tais discussões me ajudaram a encontrar intertextualidades que contribuíram para tatear como se dá a experiência estética do "tempo intensivo" no corpo do observador. Segundo Virilio (2002), o "tempo intensivo" seria uma espécie de "parada-sobre-a-imagem" provocada por uma escultura de Rodin. Tempo aparentemente ininterrupto, ao desfilar o infinitamente pequeno de cada duração, aprofundando-se no "átomo temporal situado em cada instante presente" (p. 102).

De fato, se toda imagem (visual, sonora) é a manifestação de uma energia, de uma potência desconhecida, a descoberta da persistência retiniana seria bem mais do que a percepção de um atraso (a impressão da imagem na retina), é a descoberta de uma parada-sobre-a-imagem que nos remete ao desfilamento, deste "tempo que não se interrompe" de Rodin, ou seja, ao tempo intensivo da clarividência humana. Na verdade,

se em um momento dado do olhar ocorre uma fixação, é porque existe uma energética da óptica, esta “energética cinemática” sendo finalmente nada mais do que a manifestação de uma terceira forma de potência, sem a qual a distância e o relevo aparentemente não existiriam, já que esta mesma “distância” não existiria sem “espera”, o distanciamento só aparecendo graças à iluminação da percepção, assim como estimavam, a seu modo, os antigos (*Ibid.*, p. 105).

Até aqui, ao expor as discussões alavancadas a partir de Virilio (2002) nas estéticas contemporâneas do século XXI, posso dar a entender que todas as obras desse período se apresentam ao observador nas durações curtas exploradas, por exemplo, nos videoclipes musicais. Embora entre as estéticas cinematográficas contemporâneas haja, sim, obras próximas dos videoclipes, existe uma variedade maior de procedimentos utilizados por essas obras ao colocarem suas imagens em relação. Elas demonstram um panorama vasto de construções estéticas, por meio de:

[...] formas mais complexas e abertas, não raro múltiplas e labirínticas, mas também mais sutis e delicadas, ligadas a pequenos gestos, a microacontecimentos, formas que parecem suspender a história, nos colocando diante de eventos mínimos, banais, quase imperceptíveis (Gonçalves, 2014, p. 21).

Os filmes, no século XXI, compartilham uma “atenção especial aos aspectos plásticos e sensíveis das imagens, a afirmação da vocação sensorial múltipla do cinema” (Gonçalves, 2014, p. 21). Ou seja, filmes são direcionados por uma “lógica plástica” (*Ibid.*) que guia suas articulações de imagens através de planos e seus respectivos enquadramentos, colocando em campo “gestos e formas estéticas mais ligadas a um jogo de forças, de intermitências e fulgurações - ao contrário das escrituras baseadas na concatenação de ações, dramas e personagens” (*Ibid.*, p. 22).

Sugiro, desse modo, que a exploração de intensidades na imagem pelas obras cinematográficas contemporâneas esteja correlacionada à construção de “narrativas sensoriais” (Gonçalves, 2014). Narrativas concentradas no fragmento, na “valorização do instante e do detalhe” e que apostam “na força singular da imagem, na imagem como presença, como força expressiva fora das cadeias narrativas” (*Ibid.*, p. 22-23). Daí

o aspecto comentado por mim, no primeiro parágrafo desta seção, sobre a fruição do plano cinematográfico em sua potência autônoma. Uma “potência cinemática”, que é observada e discutida por Paul Virilio (2002).

Consequentemente, a relação sequencial entre imagens não visa estabilizar um sentido, e sim tornar o sentido transitório, ou seja, a movimentação não finita de sentidos, pois os planos e seus enquadramentos, nas suas potências autônomas de “energia-em-imagem” (Virilio, 2002), produzem em cada plano imagens que não se encadeiam num todo, nem estão concatenadas “a um encadeamento cronológico e/ou actancial” (Gonçalves, 2014, p. 23). Não há determinação de uma significação, nem a busca por uma significação fechada entre uma imagem e outra. Assim, conforme o filme transcorre, zonas de intermináveis curtos-circuitos de sentidos, incertezas, ambiguidades ou opacidades inserem-se ao longo da relação sequencial cinematográfica. Nesse contexto de indeterminações, “a história e suas significações tendem a ficar em suspenso, tendem a ser substituídas por outra(s) “narrativa(s)” feita(s), agora, por blocos de afetos e sensações” (*Ibid.*).

As filmografias contemporâneas ligadas às “narrativas sensoriais”, ao explorarem intensidades na imagem, distanciam-se do desenvolvimento de enredos, de desenhar mais ou menos complexa e definidamente a psicologia de personagens por seus objetivos e intenções, de curvas dramáticas pontuadas por conflitos. Colocamo-nos diante da construção cinematográfica aberta a contaminar-se pelas imprecisões e ambiguidades de procedimentos em devir. Ao invés de “uma imagem depois da outra, há aqui uma imagem mais a outra” (Deleuze, 2006 *apud* Gonçalves, 2014, p. 23). A narratividade predominantemente voltada a contar histórias dá lugar à manifestação das presenças de elementos mais tênues “como a passagem do vento, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio”. Através de “um conjunto de imagens que aparecem como descrições puras, que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um finalismo ou de um esquema sensório-motor” (Gonçalves, 2014, p. 17). Ou seja, o filme apresenta uma “lógica plástica” (*Ibid.*), que possui seu combustível nas materialidades

de elementos plásticos visuais e sonoros (suas presenças) para articular as imagens do filme que se somam.

A fim de exemplificar o conjunto de discussões abordadas até o momento, a próxima seção será dedicada a uma breve análise de uma sequência inserida no longa-metragem *Beginning*, de Dea Kulumbegashvili.

BEGINNING (DESATSKISI, GEÓRGIA, 2020), DE DEA KULUMBEGASHVILI

Em *Beginning*, de Dea Kulumbegashvili (Geórgia, 1986), acompanhamos a personagem Yana. Ela é uma testemunha de Jeová, mãe e casada com um homem da mesma religião. Yana sofreu dois atos de violência. O primeiro vivenciando um atentado cometido por um grupo extremista contra sua igreja, que foi incendiada durante um culto. O segundo durante um abuso sexual cometido por um homem que não sabemos se pertence ao grupo que ateou fogo à igreja.

No longa-metragem, a ressonância do ato de violência torna-se uma presença em constante manifestação, contaminando plano a plano. A personagem Yana é mostrada em sua vulnerabilidade por possíveis traumas, principalmente em relação aos comportamentos patriarcais na sociedade em que vive, mas também por aparentemente não possuir um território. Ao longo do filme, sabe-se que Yana e o marido trazem um passado de migrações em razão de violências contra testemunhas de Jeová. Contudo, a desterritorialidade de Yana parece ir muito além da questão religiosa. Yana, ademais, não parece encontrar um território enquanto mulher, por seu corpo estar em desencontro com uma sociedade conservadora e patriarcal.

A proposta estética do filme não deseja diagnosticar ou desenhar uma complexidade psicológica de Yana, mas atravessar o nosso corpo como observadores pelas sensações e afetos experienciados pela mesma. Dentro dessa proposta, somos conduzidos por planos cinematográficos nos quais experienciamos diferentes intensidades da vulnerabilidade de Yana diante do mundo.

Escolhi cinco planos cinematográficos pertencentes à sequência analisada do filme. A ordem dos planos escolhidos remete à mesma

ordem de como são articulados na sequência do filme. Portanto, com a finalidade de complementar as discussões aqui apresentadas, descreverei e comentarei, nas subseções a seguir, aspectos de cada um dos cinco planos.

PLANO 01

Plano geral. Nele, vemos um corredor com três portas para outros cômodos, que, aparentemente, está num andar superior da residência de Yana. Contudo, a ausência de luz e as sombras de cor escura acentuada complementam a ausência de profundidade de campo, deixando a imagem mais chapada. A impressão causada é de um corredor desenhado sem perspectiva numa folha de papel. Há um certo ranger intermitente e um ruído estranho, que, ora e outra, causam a sensação da presença de algum corpo. Escutam-se sons de fechadura, o ranger de uma porta, passos. Não se sabe, ao certo, se tais sonoridades são oriundas do campo ou do fora de campo da imagem. Lentamente, a figura de Yana transparece no breu da porta central. Primeiro alguns pedaços de seu ombro, seu quadril e depois começamos a perceber sua silhueta, seu cabelo, seu rosto. Ela acende a luz do banheiro, que desenha um magro feixe de luz laranja no chão. Entra no banheiro, saindo de quadro. Depois volta a entrar em quadro. Vemos Yana caminhar com passos cuidadosos pelo corredor. A colisão de seus passos no chão de madeira, assim como outras sonoridades, contudo, são mais realçadas, apesar de percebermos que ela dá seus passos tentando não fazer barulho. Ela se aproxima da câmera e entra em outro cômodo, saindo novamente de quadro. Quando retorna, segue até a extremidade do corredor e olha para baixo, depois sai de quadro, descendo os degraus. Somente agora temos sinais de que há uma escada no fora de campo.

PLANO 02

Plano geral. Nele, também vemos uma imagem bastante escura, com sombras puxando um pouco mais para o azul, que já se inicia mostrando parte do corpo de Yana. Por ela estar próxima à câmera, seu corpo é recortado (a parte abaixo de sua cintura fica fora de campo). Ela expira e ergue seu braço, cuja mão também sai para fora de campo, e escutamos o som de um interruptor. O ambiente é iluminado e nos vemos em uma cozinha. Semelhante ao plano

anterior, a imagem é bem chapada. Os móveis apresentam-se amontoados como livros em estantes de uma biblioteca. O corpo de Yana, contudo, conforme se movimenta para o fundo do ambiente, aparenta ser maior que os móveis da cozinha, opostamente ao plano anterior, no qual o corpo de Yana se mostrava menor que a arquitetura do corredor. Ela pega um copo e o enche com água. Toma a água. Depois expira novamente. A expiração de Yana também é um som realçado, que parece ressoar até no fora de campo da imagem.

PLANO 03

Primeiro plano. É um veículo em movimento, no qual Yana está sentada numa das cadeiras. Talvez um ônibus. O rosto de Yana está quase tocando a câmera; parte dele está fora de campo. Vemos seu rosto recortado. Visualizamos apenas sua gola da camisa, pescoço, orelha com um brinco azul, parte de seu cabelo preso num coque. Não vemos seus olhos. Ao lado de Yana, há um banco (talvez vazio). Atrás de Yana provavelmente haja outros bancos, pois vemos uma mão desfocada que se apoia no banco a seu lado. A imagem, como as anteriores, também é chapada devido a um uso de objetiva voltado a explorar pouquíssima profundidade de campo. Isso faz com que as cadeiras pareçam quase amontoadas no rosto de Yana. Ao fundo, vemos um verde borrado em movimento. Os ruídos relativos à movimentação do veículo são realçados. A iluminação muda ao longo do plano, de acordo com a movimentação do veículo, colorindo e escurecendo as sombras - que alteram a maneira de vermos as cores dos assentos, do corpo de Yana e da própria mão ao fundo. Em determinados momentos, há o fulgar de uma luz que atravessa a janela do ônibus.

Entretanto, o mais interessante ao longo da duração deste plano é o momento no qual uma mão de aspecto masculino surge no campo visível da imagem. Essa mão se apoia bem próxima do banco de Yana, perto da cabeça dela. Nesse momento, a luz invade o ônibus. E Yana começa a olhar para trás - como se percebesse algo. Quando Yana repete essa ação, por ela estar bem próxima à câmera, apenas um dos seus olhos preenche praticamente o campo da imagem. O único olho visível de Yana, conseqüentemente, é colocado em destaque.

PLANO 04

Plano detalhe. Vemos um solo terroso, coberto por folhagens verdes e amareladas. Yana, de repente, entra no campo da imagem, e o plano transforma-se num plano médio (ou de meia figura) dela deitada no solo e nas folhagens. Este plano tem aproximadamente seis minutos, porém a sensação é de uma duração bem maior - entre 8 e 12 minutos.

A partir do momento em que Yana entra no campo visível, sua imagem assemelha-se a um retrato pelo efeito da posição da câmera (olhando para Yana, frontalmente, de cima para baixo) e pela lente utilizada, que, juntos, produzem uma verticalização do espaço. É como se Yana estivesse em pé, diante de um papel de parede. Yana, num primeiro momento, está de olhos abertos, o que realça o aspecto de retrato.

Simultaneamente, há sons dos cantos dos pássaros. Cantos, inclusive, que se diferenciam em cadência e registro. Há o zumbido dos insetos. Há os contornos da vegetação, provavelmente acima de Yana, que se refletem sobre tudo. Yana fecha os olhos. Ouvimos a voz de seu filho, que soa do espaço fora de campo, chamando pela mãe. Vários elementos, então, começam a entrar no campo visível da imagem. Os insetos que pousam e caminham sobre o corpo de Yana; a mão e o corpo do filho que verificam se ela está viva ou dormindo. A imagem de Yana, semelhante a um retrato, confere a aparência de uma falecida exposta em um caixão aberto (principalmente pela personagem apoiar as duas mãos cruzadas sobre o abdômen). A iluminação, mais lentamente do que no plano anterior (ambientado no veículo em movimento), movimenta-se no sentido de alterar as cores, as texturas, o brilho da imagem. As cores da imagem aparentam ficar mais escuras e mais saturadas. Num dado momento, resta apenas o canto de um único pássaro, que alterna entre duas notas, num ritmo repetitivo.

Mais para a metade do plano, as sonoridades passam por um gradativo *fade out* - que diminuem seu volume e acrescentam um efeito que abafa os sons (como se escutássemos do lado de fora de uma sala de vidro). Não sabemos exatamente quais emoções afetam Yana, apesar de, vez ou outra, um sorriso se desenhar em seu rosto.

PLANO 05

Panorama que se inicia no *close-up* do rosto do filho de Yana; ele varre o seu entorno com os olhos. Estaria ele preocupado? O panorama passa a percorrer a vegetação densa da floresta até alcançar Yana deitada no chão. Enquanto a câmera percorre a vegetação densa, o plano é tomado por um bloco de diferentes tons esverdeados, amarelados e terrosos que se assemelham a técnicas de pintura que não utilizam o contorno, mas apenas as sombras. Qualidade pictórica, aliás, que é explorada em outros momentos do filme - também estando presente na fase final desse panorama. Quando o panorama alcança Yana, o plano transforma-se num plano geral, com muita profundidade de campo.

Ao deixar o filho de Yana no espaço fora de campo e trazer Yana para o campo visível da imagem, vemos o corpo dela iluminado por um foco de luz proveniente dos espaços entre as árvores e outras vegetações. Pontinhos luminosos a sobrevoam; provavelmente são os insetos que pousavam e caminhavam sobre seu corpo. Após alguns minutos, Yana ri e depois pergunta ao filho se o assustou.

BEGINNING (2020): REFLEXÕES SOBRE A SEQUÊNCIA

Após descrever os cinco planos que compõem a sequência analisada, sigo, nesta seção, com a análise da sequência e, conseqüentemente, do modo como tais planos são articulados. A diretora Dea Kulumbegashvili trabalha os planos nas suas potências individuais e os insufla com as presenças de elementos sonoros, visuais, dos corpos dos personagens e suas relações com os planos e seus respectivos enquadramentos. O tipo de janela utilizada pelo filme retoma as dimensões de 1:33, a "tela quadrada" e alta do início do período clássico no cinema. A janela de 1:33 potencializa a interferência das bordas do quadro, que parecem concentrar ainda mais as intensidades exploradas nas imagens. Dentro dessa composição, o tempo dos planos, no filme, configura-se como um tempo do real degenerado, logo trazendo um tempo do real dissimulado bastante característico do "tempo intensivo" discutido por Paul Virilio (2002):

Centro do tempo, átomo temporal situado em cada instante presente, ponto de percepção infinitesimal em que a extensão e a duração

se concebem diferentemente, esta diferença relativista reconstituindo uma nova geração de real, uma realidade degenerada onde a velocidade a superpõe ao tempo, ao espaço, da mesma forma com que a luz já predomina sobre a matéria ou a energia sobre o inanimado (Ibid., p. 102).

Cada plano, por sua vez, realça diferentes intensidades. No plano 01, há elementos plásticos visuais e sonoros que trabalham intensidades na imagem de um estado em alerta de Yana. Há a suspeita de algo estranho acontecendo no ambiente doméstico. Barulhos dos móveis ou de outros aparatos da casa talvez indiquem a presença de um intruso (um animal selvagem, os extremistas, o homem que estuprou Yana?). Depois, no plano 02, experienciamos um outro estado de alerta: a apreensão ou a ansiedade de Yana reagindo aos ruídos. Suas expirações oscilam entre a finitude de um processo de ansiedade e o próprio desenvolvimento desse processo, numa provável expectativa manifestada nos gestos de seu corpo. Enquanto no plano 03, o estado de alerta retorna conforme Yana demonstra sentir algo à espreita. Ela estaria se sentindo a presa de um predador dentro do veículo em movimento? Há alguma pessoa sentada atrás dela, que não visualizamos no campo visível da imagem? Entretanto, os planos 04 e 05 invertem o caminho de exploração das intensidades desse estado de alerta, pois eles coexistem com intensidades na imagem que exploram diferentes estados de serenidade. O estado de alerta, nesses planos, ressurgiu com as manifestações de presença do filho, preocupado com a mãe e com seu entorno. Por exemplo, no plano 04, a serenidade oscila entre um aspecto mórbido, relacionado a um efeito de presença que aparenta uma possível morte de Yana, e um aspecto pacífico, relacionado a um efeito de presença que demonstra Yana entrando em paz com sua condição, como se ela rapidamente encontrasse um território somente seu. E no plano 05: a serenidade caminha do aspecto mórbido para um paródico, quando Yana (da sua posição fúnebre) ri da preocupação do filho.

Isto é, nesses cinco planos, há elementos plásticos visuais e sonoros tanto nos pequenos detalhes quanto nos aspectos mais evidenciados e destacados, que se explicitam no campo visível da imagem ou estão fora do campo da imagem (invisíveis aos olhos do observador, porém

presentes na sua sugestão, indeterminação ou sonoridades). Ao manifestarem seus “efeitos de presença” (Gumbrecht, 2010), estes elementos plásticos visuais e sonoros trabalham diferentes intensidades na imagem de um estado em alerta relativo a Yana.² Se lembrarmos a descrição dos planos 04 e 05, observa-se que o estado de alerta volta a contaminar o plano através de sua ressonância, quando o filme se abre a explorar intensidades na imagem correlatas a outro estado oposto de Yana. Todas essas intensidades, conjuntamente, percorrem a condição vulnerável de Yana e tornam presentes tal condição da personagem na experiência estética provocada pelo filme no corpo do observador. A produção desses “efeitos de presença” (Gumbrecht, 2010) também se deve aos modos como os planos são articulados, à relação das imagens antecessoras e sucessoras.

Os planos são articulados como uma soma de diferentes intensidades, que, por sua vez, atravessam nós, observadores, com diferentes afetos e sensações consequentes a essas intensidades. É interessante reparar que a própria continuidade espaço-temporal é radicalmente deixada de lado nos procedimentos do filme ao relacionar planos. Mais ainda, uma preocupação de relação entre campo e contracampo é praticamente deixada de lado.

Através dessa articulação são produzidas as elipses entre um plano e outro, que permite ao filme não fixar sentidos nas imagens. Em decorrência disso, é interessante reparar, nas minhas leituras sobre os planos, desde as descrições até as análises realizadas nesta seção, o número de perguntas e de palavras como “talvez”, “aparente”, “aparentemente”, “provável”, entre outras que indicam zonas de indeterminação. Ou seja, apontam para uma não determinação acerca da psicologia dos personagens ou dos tipos de sensações e afetos que nos atravessam. A cada vez que assistimos a *Beginning* (2020), vemos outras intensidades na imagem, outras sensações e afetos que não haviam sido experienciados antes. Com certeza, experienciaremos vários outros tipos de estados de alerta no decurso da obra.

O corpo de Yana, conforme a duração de um plano e a mudança para outro, é atravessado por outras significações que não se estabilizam,

não se definem. A condição vulnerável de Yana encontra paralelo nas maneiras como o próprio estado vivo do corpo da personagem (em seus gestos, expressões faciais, movimentações e idiosincrasias outras) joga, entrando em relação com a articulação cinematográfica entre imagens sequenciadas.

O corpo, nas “narrativas sensoriais” (Gonçalves, 2014) do cinema contemporâneo, é agenciado num jogo com os planos e joga com estes por estar sempre vivo, sempre em relação. A meu ver, é interessante compreender o corpo no cinema “como ‘agenciamentos’ que metamorfoseiam ou mudam suas propriedades à medida que expandem suas conexões: eles não são nada mais e nada menos que as cambiantes conexões com as quais são associados” (Santaella, 2018, p. 22). O corpo de Yana, em sua condição de vulnerabilidade, joga com as “cambiantes conexões” associadas a ela através da relação entre imagens, entre planos. Yana transforma-se ao longo do filme, já que os sentidos nunca se estabilizam.

O estado sempre mutável do corpo de Yana é concretizado por “efeitos de presença” (Gumbrecht, 2010) consequentes, ademais, das próprias durações dos planos, do corte que muda de um plano a outro e nos apresenta os mesmos elementos de uma maneira outra. Na sequência que analisamos, do plano 01 para o 02 o corpo de Yana cresce diante de nossos olhos, como se de repente sua figura fosse maior que os móveis da casa; como se a escala da casa aparentasse diminuir em relação ao corpo de Yana.

Um segundo exemplo está nos cortes entre os planos 02 e 03, os planos 03 e 04 e os planos 04 e 05. Do plano 02 para o 03, experienciamos uma mudança brusca de tempo e espaço: o ambiente doméstico noturno é tomado pelo ruído alto de um veículo em movimento durante o dia. O que é intensificado na mudança do plano 03 para o 04: do veículo em movimento somos transportados bruscamente para um ambiente natural, que, pelo enquadramento, sugere-nos algo de artificial (como se o fundo no qual Yana deita seu corpo fosse um papel de parede ou seu próprio caixão). Do plano 04 para o 05, esse ambiente natural revela-se uma floresta. Contudo, até a panorâmica concretizar seu movimento, não sabemos se o filho de Yana está perdido em outro local, fugindo, preocupado

com a mãe ou em busca de ajuda. Somente quando a panorâmica termina em lana, localizamos numa floresta, que, novamente, parece reconfigurar a própria dimensão dos corpos em sua relação com o espaço. A própria materialidade dos corpos, dos objetos e dos ambientes ao longo desse filme de Dea Kulumbegashvili é maleável. Aumenta e diminui. Expande-se e se comprime. As transições entre os planos 02, 03, 04 e 05 operam descontinuidades que nos levam a pensar estar habitando um estado de devaneio relativo ao que é experienciado por lana.

Foram os diversos tópicos discutidos e exemplificados nesta seção que me permitiram compreender o contraste entre a soma de intensidades existentes nas “narrativas sensoriais” (Gonçalves, 2014) e a concatenação causal e em função de uma estrutura dramática aristotélica das obras cinematográficas que contam histórias. Também me permitiram visualizar o aprofundamento em detalhes, em intensidades, existente no “tempo intensivo” discutido por Paul Virilio (2002), trazendo conjuntamente a intersecção entre esse “tempo intensivo”, suas intensidades, a produção de presença (Gumbrecht, 2010) e as “narrativas sensoriais” (Gonçalves, 2014).

PROBLEMATIZAÇÕES FINAIS

O que percebo na obra de Dea Kulumbegashvili, e que traduz diversas das discussões abordadas neste artigo, são riquezas referentes a uma construção estética que expõe “fendas” ou “falhas” na arte do cinema. Christine Mello (2008) busca o termo “falha” proveniente da geologia: o deslocamento existente entre uma rocha e outra. A “falha” empregada pela autora visava discutir zonas fronteiriças exploradas pela arte do vídeo. Mello analisava o vídeo em sua relação com a performance, a instalação, entre outras formas de arte, iluminando um cinema existente para além das salas de exibição. Expôs, desse modo, o vídeo “como um desvio ou estranhamento, como um processo descentralizado de linguagem, como um meio que expande suas próprias especificidades” (*Ibid.*, p. 25). Portanto, a exploração da “falha” na sua potência de reinventar linguagens.

A “abordagem das extremidades”, desenvolvida por Christine Mello (2017), indica a extremidade enquanto lugar limítrofe, fronteiro,

indeterminado. A extremidade de determinada arte possibilita sua expansão ao expor pontos de interconexão com outras artes ou outros campos do conhecimento. Tece analogia, portanto, com o pensamento da medicina chinesa, na qual “as extremidades do corpo possuem a habilidade de nos colocar em contato e nos fazer apreender simultaneamente os órgãos do corpo de forma descentralizada e interligada. Acionam, portanto, uma rede de relações na análise de diversos elementos de um mesmo organismo” (*Ibid.*, p. 14).

Da “abordagem das extremidades” (*Ibid.*), utilizei neste artigo o vetor da “desconstrução” para as reflexões sobre a obra de Dea Kulumbegashvili e sua maneira de relacionar planos e seus respectivos enquadramentos, que encontra intersecções com os conceitos de “tempo intensivo”, “narrativas sensoriais” e “produção de presença”. Na mudança entre um plano e outro, as potências plásticas de ordem visual e sonora atravessam o corpo do observador.

Afinal, é na relação entre fragmentos de imagem articulados sequencialmente que os filmes produzem a desmontagem de um significado para dar lugar a um outro. Os procedimentos desconstrutivos “evocam, em um primeiro momento, a negação de um estado e, em um segundo momento, a reversão, a resignificação e expansão de seus limites criativos” (*Ibid.*, p. 14).

A soma de intensidades na imagem exploradas pelas “narrativas sensoriais” (Gonçalves, 2014) demonstra um caminho semelhante ao “cinema de fluxo” discutido por Oliveira Júnior (2014), onde a costura entre “narrador fílmico e o espectador já não depende da coerência do processo de narrativização” (*Ibid.*, p. 207). Nisso, o cinema, na linguagem de seus procedimentos comunicacionais, resignifica-se com as “narrativas sensoriais” quando reencontra uma zona não dependente das organizações narrativas e contadoras de histórias. E que não concatenam imagens “umas às outras, que não se prolongam formando linhas ou cadeias de sentido, mas que valem por si, por sua qualidade plástica e força contemplativa” (Gonçalves, 2014, p. 16). Cria-se, desse modo, um cinema cuja estética explora um “transbordamento do narrativo” que “percuta no corpo” (Oliveira Júnior, 2014, p. 207). São, portanto,

filmes cujas experiências estéticas imergem o observador numa soma de sensações e afecções semelhantes às experiências estéticas dos cinemas das instalações, por se assumirem “como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão somente isolá-lo num espaço onde se possa experienciá-lo de forma intensificada” (*Ibid.*, p. 206). Baseado nessa reflexão, podemos sugerir uma intertextualidade com as experiências dos cinemas das instalações - pertencentes ao campo descentralizado das salas de exibição.

NOTAS

01. Dea Kulumbegashvili (Geórgia, 1986) é diretora de cinema, nascida e criada na Geórgia. Seu primeiro longa-metragem *Beginning* (*Desatskisi*, Geórgia, 2020) integrava a mostra competitiva do Festival de Cinema de Cannes de 2020, que foi cancelado devido ao ápice da pandemia do vírus COVID-19. O longa-metragem, contudo, foi premiado nos festivais de cinema de Toronto, San Sebastián, Trieste e Singapura (no mesmo ano de 2020). Ela também dirigiu os curtas-metragens *Invisible Spaces* (*Ukhilavi sivrtseebi*, Geórgia, 2014) e *Léthé* (Geórgia, 2016).

02. Em razão disso que decidi, neste artigo, descrever e comentar respectivamente os cinco planos cinematográficos que compõem a sequência. Acredito que na descrição do plano é possível ressaltar esses elementos, ora sutis, ora de grande destaque, mas de extrema importância para discutir a experiência estética provocada pelo filme de Dea Kulumbegashvili.

03. Agradeço imensamente ao apoio e fomento do CNPq, que possibilita os estudos aqui apresentados, através da bolsa de estudos vinculada ao projeto coletivo do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica (PPGCOS) da PUC-SP: “Novas perspectivas de reflexão sobre a hipermedialidade e a produção de conhecimento nos processos comunicacionais: inovação e convergência tecnológica - fase 2”, aprovado no CNPq na chamada “Apoio a projetos de Pesquisa Científica, Tecnológica e de Informação”. A pesquisa apresentada neste artigo integra o eixo temático 1, “Diversidade sócio-econômica-étnico-cultural,

de gênero, empresarial e organizacional”, sub-eixo 1.3 “Produções culturais independentes: diversidade e micropolítica nas redes sociais, no audiovisual e na escrita performática”.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques. “O filme como representação visual e sonora”. In: AUMONT, Jacques et al (Org.). **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2012.

BEGINNING [longa-metragem, digital]. Dir. Dea Kulumbegashvili. First Picture; Office of Film Architecture, Geórgia/França, 2020. 125min.

CALHADO, Cynthia Gomes. **Intensidades da imagem**: experiência estética no cinema - análises críticas a partir de Walter Salles. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GONÇALVES, Osmar. “Introdução”. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MELLO, Christine. “Extremidades: experimentos críticos”. In: MELLO, Christine (Org.). **Extremidades**: experimentos críticos - redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **Mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2014 [e-book].

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2018.

SILVA, Denilson Lopes. "Sensações, afetos e gestos". In: In: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

SOBRE O AUTOR

Henrique Nogueira Neme é doutorando no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica (PPGCOS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sob orientação da Profa. Dra. Christine Pires Nelson de Mello. Bolsista CNPq vinculado ao projeto do PPGCOS "Novas perspectivas de reflexão sobre a hipermídia e a produção de conhecimento nos processos comunicacionais: inovação e convergência tecnológica - fase 2", aprovado no CNPq na chamada "Apoio a projetos de Pesquisa Científica, Tecnológica e de Informação". É mestre pelo PPGCOS/PUC-SP e graduado em Cinema pela FAAP. Atua como diretor, assistente de direção, editor e roteirista. Dirigiu, escreveu e editou três curtas-metragens: "Hermético" (2017), "Como numa Quarta-feira de Cinzas" (2016) e "Entre os Dois" (2015). Integra o "Grupo de Pesquisa eXTremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea". E-mail: henriquenneme@hotmail.com