

O cinema como dispositivo: matéria da imagem, ontologia e reconfigurações contemporâneas¹

Thiago Ferreira Pinto²
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

RESUMO

A pesquisa investiga o dispositivo cinematográfico como uma forma de moldar a imagem por meio da luz e do tempo. A partir do pensamento de Jacques Aumont, da ontologia de André Bazin e da crítica modernista de Peter Wollen, o estudo questiona a ideia do cinema como técnica passiva de registro, propondo-o como aparato de gestão material e simbólica. Identificam-se, no cinema contemporâneo, indícios de uma sensibilidade formal que modula luz e tempo como estratégia de gerar efeitos imersivos de presença. A presença do real, que antes operava como mediação poética, torna-se finalidade estética, diluindo a transcendência proposta por Bazin.

PALAVRAS-CHAVE

Ontologia do cinema; Matéria da imagem; Dispositivo cinematográfico.

CORPO DO TEXTO

Esta pesquisa propõe investigar como o dispositivo cinematográfico, frequentemente associado a uma técnica de registro e de objetividade mecânica, pode ser interpretado como um aparato de gestão da luz e do tempo que se institui como condição poética e campo de invenção plástica. O estudo mobiliza o pensamento de Jacques Aumont sobre a matéria da imagem (2009) para pensar a teoria ontológica de André Bazin (2011), fortemente imbuída por um imaginário iconográfico religioso, questionando também o contraponto que lhe foi feito a partir de uma abordagem formal e política de viés materialista. A partir da análise de alguns textos canônicos da teoria do cinema,

¹Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), email: thiagofpbr@hotmail.com.

visamos testar a validade de suas premissas, apontando limites e exemplos de alguns desdobramentos contemporâneos vinculados às suas ideias centrais.

Muito se discutiu, ao longo da história do cinema, sobre quais seriam as especificidades expressivas, poéticas e materiais que forneceria sentido à singularidade do cinema enquanto arte e aparato. O advento do cinematógrafo se insere numa longa e sinuosa linhagem de invenções técnicas e científicas, cuja impulsão se encontrava, entre outros, na busca da reprodução mecânica de uma cópia de fragmento visual da realidade. Esse desejo irrefreável de mimetismo que mobilizava a fabricação e evolução dos aparatos esteve sempre tensionado com uma larga tradição de especulação filosófica, encontrando, tanto no Ocidente, como no mundo ortodoxo, um aspecto de legitimidade cultural no imaginário sagrado das imagens milagrosas não pintadas (*acheiropoeita*), como o Sudário de Turim, o Mandylion de Edessa e o Véu de Verônica. Uma das teorias mais influentes desse campo reflexivo reside na ideia de ontologia fotográfica, defendida por André Bazin. O crítico francês dá corpo e legitimidade teórica a uma crença pré-existente da reprodução de um real sem mediação, primeiramente religiosa e mais amplamente cultural, vinculada à ausência da mão humana na fabricação de uma imagem. Apontando uma mecânica impassível, que traz uma impressão luminosa com traços do real numa superfície sensível, Bazin reforça uma força de sacralidade em torno dessa técnica, atribuindo-lhe uma aura já perdida nas imagens sacras do Ocidente. A especificidade do cinema estaria contida, segundo ele, nessa capacidade reveladora e redentora, já que ele dispõe de uma “transferência da realidade da coisa sobre a sua reprodução” (BAZIN, 2011, p.14).

Uma das contestações mais complexas e argumentadas à ontologia do cinema foi realizada pelo teórico Peter Wollen (1975). A transformação do conceito e do uso do signo eram vistos por ele como a grande revolução decisiva da arte do século XX. A partir de uma abordagem modernista e política que evita a redução do cinema a qualquer essencialismo, Wollen defende uma série de práticas e pensamentos cinematográficos diversos e heterogêneos, afastados do ilusionismo mimético. Eles se condensam, principalmente em duas vias. Uma seria voltada à expressão cinematográfica “pura”, centralizada no uso dos códigos cinemáticos, e outra orientada à “natureza” de seu próprio substrato material, que desempenharia também o papel de significante. O que nos interessa principalmente no texto de Wollen é que, ao fazer uma defesa de um cinema

modernista e material, ele enxerga na teoria baziniana um idealismo mimético conservador que limitaria as possibilidades expressivas do cinema, já que, supostamente, a dimensão material serviria, para Bazin, apenas como elemento mediador - o sentido do filme residindo apenas no evento pró-filmico, aquilo que estaria fora do que constituiria, de fato, o cinema.

Em meio a essas posições, o pensamento de Jacques Aumont nos apareceu como um caminho fundamental para pensar a definição material do cinema. Sem assumir abertamente a via ontológica, Aumont aponta para o cinema enquanto arte singular da imagem, que possui características próprias, transcendendo a narração e a representação (2009). Se essa arte visual carrega, para ele, uma herança da pintura, ela também inventou novas maneiras de produzir e apresentar as imagens. Luz e tempo constituem fundamentalmente a imagem de cinema, elementos que são apreendidos e mobilizados em uma forma específica: “O que eu tento identificar é o efeito de matéria da imagem (a ficção ‘matéria da imagem’ fílmica) que resulta de uma relação entre uma luz e sua alteração durante sua travessia de uma superfície material e impressa³” [tradução nossa] (AUMONT, 2009, p. 22). Logo, a matéria da imagem, constituída de luz e de tempo, torna-se para Aumont premissa de toda poética do filme, definindo o seu campo de invenção plástica. A partir disso, podemos assumir a ideia de que o cinema, a partir de seu dispositivo clássico de produção e projeção de imagens, que pressupõe uma determinada conformação de parâmetros óticos, mecânicos e fotoquímicos, estabelece necessariamente padrões normativos em torno da matéria da imagem. Ou seja, o aparato que se tornou condição para a regularização de uma experiência estética, de uma prática social e de uma indústria que perdura até hoje, pressupõe uma gestão relativamente rígida da luz e do tempo.

Adotamos aqui a noção de dispositivo formulada por Agamben, que define dispositivo como “tudo o que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, orientar, determinar e interceptar, modelar, controlar e garantir os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”⁴ [tradução nossa] (2014, p. 31). No entanto,

³ No original: “*Ce que je cherche à cerner, c’est l’effet de matière d’image (la fiction ‘matière d’image’ fílmique) qui résulte d’un rapport entre une lumière et son altération durant sa traversée d’une surface matérielle et imprimée.*”

⁴ No original: “*j’appelle dispositif tout ce qui a, d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de contrôler et d’assurer les gestes, les conduites, les opinions, les opinions et les discours des êtres vivants.*”

embora a utilizemos como base para pensar o aparato cinematográfico, estamos cientes de seu caráter determinista e procuramos ir além dessa perspectiva. Consideramos que o conceito de dispositivo, tal como apresentado por esse filósofo italiano, pode reduzir as imagens a uma passividade excessiva, ignorando a possibilidade de modulação e a ambiguidade intrínseca das práticas e dos significados que delas emergem. Assim, em vez de aceitar uma visão demasiadamente restritiva do dispositivo, buscamos explorá-lo como um campo de tensões, que envolve tanto a regulação quanto a potência de agência dos seres humanos, permitindo uma pluralidade de interpretações e apropriações.

Embora a crítica que Peter Wollen faz à teoria de Bazin não se focalize na luz e no tempo, podemos considerar que ele considera seus pressupostos teóricos e culturais como limitadores da expressão material e formal do cinema. Dito de outro modo, a crença no cinema como uma mecânica impassível, como técnica reveladora, que encontra seu fundamento em relíquias sacras, é passível de ser apreendida como um pecado original que legitima a rigidez do aparato técnico e do qual decorre um modelo expressivo normatizado. Pode-se, portanto, interpretar a transparência mimética e ilusionista como um molde formal que exclui uma poética da luz e do tempo fora dos parâmetros estabelecidos pela condição do dispositivo.

Há aqui duas observações a se fazer. De fato, tanto a regulação do aparato clássico cinematográfico, quanto a teoria baziniana que parece fornecer-lhe legitimidade, delimitam o campo formal e material do cinema, deixando muitas vezes de fora as práticas experimentais que resultaram mais tarde naquilo que foi cunhado como “cinemas expandidos”: obras de arte e instalações visuais que trabalham propriedades cinematográficas em museus e galerias. No entanto, pode-se considerar também que esses mesmos limites constituem as condições poéticas e uma fonte sensorial e simbólica riquíssima, que alimentou diferentes formas de mobilizar a luz e o tempo ao longo da história do cinema, ainda que dentro de certos parâmetros. O trabalho de cineastas como Michelangelo Frammartino, Pedro Costa, Wang Bing, Alice Rohrwacher e Jia Zhangke mostram que o aparato cinematográfico ainda não teve suas possibilidades de gestão expressiva do tempo e da luz exauridas. Ademais, há uma simplificação em restringir a teoria de Bazin à defesa da representação mimética. O que é singular no processo material inédito de reprodução mecânica, para esse crítico de cinema, é que a fotografia e o cinema não possuem como o real apenas uma relação de representação, mas de participação. O

que interessa Bazin é principalmente a revelação da presença produzida por esses aparatos técnicos - uma presença que não se define pela clareza ou fidelidade representacional, mas pela continuidade ontológica entre imagem e modelo:

A imagem pode ser turva, desbotada, sem valor documental, mas ela provém, por sua gênese, da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já não são mais os tradicionais retratos de família, mas a presença inquietante de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelos prestígios da arte, mas pela virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção⁵ [tradução nossa] (BAZIN, 2011, p.14).

Os limites da teoria de Bazin estão menos na fundamentação de sua ontologia do que em alguns de seus desdobramentos. Em alguns outros textos, ele irá, de fato, prescrever certos parâmetros formais que favoreceriam uma transparência mimética fundada na crença no real enquanto presença. Cabe perguntar: o que ainda subsiste hoje dessa via revelacionista do cinema, da técnica como mediação redentora da pura presença? Ao olharmos para o heterogêneo cinema contemporâneo, é possível perceber a persistência de uma forte tendência estética voltada à produção de efeitos de presença do real – uma sobrevivência, ainda que reconfigurada, do legado baziniano e de um desejo de autenticidade fundada no imaginário das relíquias sacras. Filmes como *Boyhood* (2014), *Aftersun* (2022), *1917* (2020), *Roma* (2018), *O acontecimento* (2021), entre outros, ainda que não profundamente analisados, apresentam indícios de uma sensibilidade formal que prioriza a modulação estética da luz e do tempo como estratégia imersiva. Em que pese as distinções estilísticas, esses filmes compartilham o impulso de reorganizar a matéria da imagem em torno de um efeito sensorial de imanência. A fidelidade entre imagem e modelo, que antes funcionava como meio, torna-se, nesse contexto, uma finalidade poética, aproximando-se de uma tautologia do real que tensiona — e, ao mesmo tempo dilui — a transcendência presente na ontologia de Bazin.

⁵ No original: “L’image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l’ontologie du modèle ; elle est le modèle. D’où le charme des photographies d’albums. Ces ombres grises ou sépias, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c’est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l’art, mais par la vertu d’une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas, comme l’art, de l’éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption”.

Ao revisitar a teoria ontológica de Bazin em diálogo com a crítica materialista de Wollen e a abordagem material de Aumont, esta pesquisa procurou destacar como o dispositivo cinematográfico pode ser entendido como uma forma técnica, poética e simbólica de gestão da luz e do tempo. Mais do que uma simples técnica de registro passivo, o cinema se configura como um aparato de organização plástica e material, regulando modos de visibilidade e experiências de presença. Ainda que o dispositivo cinematográfico histórico possa ser apreendido como configuração que delimita necessariamente o plano de imanência filmica, ele se institui também como condição de uma poética plástica de luz e de tempo que continua a apresentar novas formas de manifestação. No entanto, o legado baziniano, onde essa operação de regulação da luz e do tempo é marcada por um imaginário de revelação e de sacralidade, sofre uma reconfiguração no cinema contemporâneo. O que era percebido como a “transferência da realidade da coisa sobre a sua reprodução”, uma mecânica impassível que embalsama o tempo e liberta de seu destino vidas paralisadas em sua duração, assume hoje, em muitos filmes, a forma de uma teleologia estética. Sob essa tendência, a própria mediação poética torna-se um fim, numa exibição que se satisfaz, muitas vezes, de sua própria fenomenologia, limitando o cinema à reiteração contínua de seus próprios efeitos imersivos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Paris: Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2014.

AUMONT, Jacques. *Matière d'images, redux*. Paris: La Différence, 2009.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2011.

BELTING, Hans. *La vraie image: croire aux images*. Paris: Gallimard, 2007. (Collection Le temps des images).

WOLLEN, Peter. 'Ontology' and 'Materialism' in Film. in **Screen**, v. 17, n. 1, mar. 1976, p. 7–25. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO89/wollenmaterialismodveng.htm>>. Acesso em: 4 maio. 2025.