

**CONSTELAÇÕES, MONTAGENS E SUPERNOVAS: EM BUSCA DE UM
MÉTODO COMPARATIVO ENTRE IMAGENS DO CINEMA E DE OUTRAS
ARTES VISUAIS**

Iury Peres Malucelli¹

Resumo: Partindo do pressuposto de que toda imagem faz parte de uma cultura visual que a precede, o artigo busca debater a possibilidade de elaboração de um método analítico para o cinema que pense suas imagens como participantes de um universo imagético mais amplo, em contiguidade com o das artes visuais. Tal possibilidade se torna possível a partir de elaborações teóricas como a de "montagem" (Didi-Huberman 2012) e de dispositivos analíticos como as "constelações filmicas" (Souto, 2020) e o "cruzamento de imagens" (Samain, 2012). O artigo reflete, ainda, sobre as potencialidades da investida comparatista, bem como suas possíveis fragilidades, concentradas nos problemas da ilusão de movimento da imagem, da sua duração, e do enquadramento.

Palavras-chave: Análise filmica; Cinema Comparado; Constelações Fílmicas; Cinema e Artes Visuais.

**CONSTELLATIONS, MONTAGES, AND SUPERNOVAE: IN SEARCH OF A
COMPARATIVE METHOD BETWEEN IMAGES OF FILM AND OTHER VISUAL
ARTS**

Abstract: Assuming that every image is part of a preceding visual culture, this article seeks to discuss the possibility of developing an analytical method for cinema that considers its images as participants in a broader imagistic universe, contiguous with that of the visual arts. This possibility becomes feasible through theoretical elaborations such as "montage" (Didi-Huberman 2012) and analytical devices such as "film constellations" (Souto, 2020) and "image crossing" (Samain, 2012). The article also reflects on the potential of the comparative approach, as well as its possible weaknesses, concentrated in the problems of the illusion of movement in the image, its duration, and framing.

Keywords: Film Analysis, Comparative Cinema, Filmic Constellation, Film and Visual Arts.

¹ Curador, cineclubista e pesquisador de cinema. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), na Universidade Estadual do Paraná. Graduado em Cinema e Audiovisual, pela mesma instituição. Curador do Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro desde 2022, do Cineclube São Bernardo (2024-) e do 1º FECICO - Festival de Cinema de Colombo (2024). Realizador do curta-metragem Tudo Que o Céu Permite (2021) e correalizador dos curtas Na Impermanência dos Equinócios (2019) e styrofoam01.cos (2019).

Introdução

Dois objetivos centrais norteiam o desenvolvimento deste artigo: em primeiro lugar, estabelecer os alicerces para um método comparativo de análise filmica que leve em conta a relação de imagens filmicas com imagens de outras artes. Em segundo, deslindar algumas fragilidades e pontos cegos em potencial na prática comparatista entre cinema e outras artes visuais, garantindo um trajeto de análise filmica mais preciso. O que guia a investida propositiva deste artigo é a compreensão de que a análise filmica não se configura por um método único e particular. O ato de analisar uma obra cinematográfica é flexível, ajustável às pretensões do/a analista e às características gerais do objeto analisado. Apostamos no posicionamento de Aumont e Marie, em seu *A Análise do Filme*, quando escrevem que

o problema, como é evidente, é que a análise do filme não deveria ser considerada uma verdadeira disciplina, mas antes, conforme os casos, como aplicação, desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas. Ou seja, tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme (2004, p. 6-7).

Mas se não há método universal, isso não significa que não deva haver rigor, ou que não precisemos, com isso em vista, desenvolver métodos determinados para tratar de determinados objetos. Pretendemos refletir, portanto, sobre a possibilidade de tratar, analiticamente, as imagens do cinema – de filmes no geral – em conjunto com imagens de outras artes visuais – como pintura, gravura, ilustração etc. Tal intenção sugere o pressuposto de que as imagens pertencem a um mesmo fluxo mnemônico de resgates culturais, a um “jardim de arquivos declaradamente vivos” (Samain, 2012, p. 23), que estariam em constante troca entre si.

Dessa forma, pensando no cinema, imagens distintas poderiam formar conjuntos significativos para a análise de traços estilísticos, ao carregarem em si formas e gestos de representação que as precedem. Não se trata somente de apontar certa imagem ou filme como pertencente a uma genealogia estilística específica, nem de inseri-lo em uma linhagem mais ampla, mas sim de transgredir a linearidade da história e mergulhar nas particularidades visuais de cada imagem, fazendo reverberar,

através da construção de conjuntos visuais em *painéis* multifacetados, possíveis recorrências que, pressupomos neste estudo, existem também em abundância na arte cinematográfica.

Algumas questões metodológicas surgem dessa proposição: como operar uma análise comparativa entre uma imagem do cinema e uma imagem, digamos, da pintura? De que forma tecer essa aproximação sem ignorar elementos que são impreteráveis aos próprios fundamentos estruturais de cada forma? O que fazer da ilusão do movimento e da duração, por exemplo, que são fundamentais ao cinema, mas que só podem ser pensados na pintura através da alusão representativa ou da metáfora? E quanto à instabilidade movente do quadro cinematográfico, em relação ao enquadramento congelado de uma tela, ou de uma fotografia? Ao mesmo tempo em que se dá dois passos à frente para estabelecer o método, é importante, também, dar um passo para trás para que se identifiquem alguns pontos de tensão de sua aplicabilidade prática.

O artigo, enfim, é dividido em três seções: a primeira consiste em uma breve revisão bibliográfica em que serão estabelecidos alguns conceitos e pressupostos básicos para conceber um método de análise filmica que leve em conta conjuntos de imagens díspares em sua composição. A segunda traz o estudo de um caso de análise filmica acadêmica publicada em artigo, com o intuito de ilustrar a possibilidade metodológica comparatista. A terceira, enfim, discorre sobre três problemas com o qual um/a analista poderá se defrontar na execução de uma análise comparativa entre cinema e outra arte visual: o do movimento, o da duração, e o do quadro.

Vale ainda ressaltar que as breves ponderações ao fim do artigo não visam contestar a validade do trabalho comparativo do cinema com outras artes, e sim fortalecer a investida constelacional, com o objetivo de que não caiamos em simplificações no exercício analítico ao suprimir aspectos incontornáveis de determinada forma imagética, visto a diversidade de telas, suportes e formas existentes, com suas intrincadas formulações estilísticas, veredas teóricas e valores ontológicos.

Pensar com as imagens, pensar por montagem

A pesquisadora Mariana Souto, em artigo de sua autoria intitulado *Constelações filmicas: um método comparatista no cinema* (2020), elabora uma proposta de método analítico que permite o agrupamento de filmes em “constelações”, desenhadas a partir de eixos temáticos ou estilísticos que tornem visíveis relações entre as obras. As constelações, para Souto, “oferecem algumas balizas e auxiliam o pesquisador a organizar e situar alguns pontos de destaque em meio a um panorama maior” (2020, p. 158), e são um “meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela [a constelação] cristaliza” (*ibid.*, p. 156).

A autora também sublinha o caráter transgressor das constelações no que tange à construção de uma linearidade ou evolucionismo histórico. “A constelação faz rede, não linha” (*ibid.*, p. 161), afirma. Para ela, as constelações devem

furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade (*ibid.*, p. 160).

O dispositivo da constelação prioriza a conjunção de obras pertencentes a contextos espaço-temporais distintos, quando identificadas as relações que as atravessam. A proposta prevê uma lógica de continuidade das imagens em imagens de outras obras na construção de um pensamento analítico, mais do que da junção a partir de informações já dadas em enunciados externos (como filmes de um mesmo cineasta, de uma mesma escola estilística etc.). As constelações poderiam, portanto, “historicizar um fato ou objeto do presente à luz de seus diálogos com possíveis antepassados” (*ibid.*, p. 155).

Souto propõe uma ferramenta para a análise fílmica que transcende a lógica interna de cada obra, sugerindo um projeto de interpretação que olha para as fagulhas de fricção entre elas, a partir da identificação de elementos que recorrem em conjuntos. A pesquisadora oferece um exemplo de constelação em seu artigo (*ibid.*, p.

161), com 5 filmes espalhados por mais de 80 anos de história do cinema² que são pensados em conjunto a partir da noção do “musical trabalhista” – filmes que de alguma forma abordam relações de trabalho e que, em determinado momento, o fazem a partir do uso do número musical.

Nesta rápida introdução ao dispositivo analítico das *constelações filmicas*, destacamos a riqueza que pode advir de um pensamento comparatista no cinema – do choque, da atração, da relação entre filmes. A partir dessa constatação, o texto de Mariana Souto também pode servir de disparador para a questão a ser esmiuçada neste artigo. Se a autora leva em conta somente a relação de filmes com outros filmes, a partir de quais pressupostos poderíamos construir um espaço metodológico que nos permita formular contiguidades de filmes com obras de outras formas visuais, como a pintura, a escultura, a gravura etc.? Nossa reflexão, portanto, vai ao encontro dessa possibilidade.

Começamos abordando um questionamento sugerido pelo antropólogo e estudioso das imagens Etienne Samain. Ele afirma que as imagens, “por natureza, são poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (2012, p. 22). Se a imagem se relaciona de forma tão intensa com uma ideia de humanidade, seria ela capaz de pensar? Essa é a questão central de seu texto, intitulado *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*. O pensamento das imagens, para Samain, está estreitamente ligado ao conceito de *sistema* por ele exposto. Para ele

não é possível pensar a imagem se não a situarmos no *sistema* no qual ela está conectada: nosso cérebro, o contexto, a própria imagem, aquele que a fez, aquele que a contempla, num tempo e num espaço históricos e a-históricos (*ibid.*, p. 34).

O conceito de *sistema* ou *círculo*³ é elaborado por Samain sublinhando a necessidade de não conceber o pensamento das imagens de forma independente e

² Os filmes citados pela autora são: *Tempos Modernos* (dir. de Charlie Chaplin, 1936), *Dançando no Escuro* (dir. de Lars Von Trier, 2000), *Fábrica de nada* (dir. de Pedro Pinho, 2017), *Billy Elliot* (dir. de Stephen Daldry, 2000), *Bom Trabalho* (dir. de Claire Denis, 1999)

³ Ao usar esse conceito, Samain dialoga com o texto de Gregory Bateson intitulado *Pathologies of Epistemology*, no qual o autor se questiona se um computador poderia pensar. Sua conclusão é que não, o que pensa é o circuito homem + computador + ambiente (Bateson, 1972, p. 488).

absoluta, pois elas não existem no vácuo. As imagens estão em constante processo de interação com seus entornos e seus observadores. Portanto, o autor conclui que “o que pensa é o circuito total, [...] é um cérebro no interior de um homem, que é parte de um sistema que inclui um ambiente” (*ibid.*, p. 26).

Samain se recusa a isolar a imagem ou a tê-la como objeto imaculado, livre das afetações causadas por sua presença no mundo. Ele ainda afirma que “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (*ibid.*, p. 31). A imagem é pensante, já que se movimenta em um circuito vivo que produz pensamento.

Georges Didi-Huberman, no artigo intitulado *Quando as imagens tocam o real*, afirma que “a imagem arde em seu contato com o real” (2012, p. 208). A partir desta afirmação ele identifica um problema na construção do pensamento das imagens da história e, também, sugere uma solução. O problema estaria nas lacunas deixadas pelas imagens. Ao contemplarmos uma imagem de tempos longínquos, não nos deparamos com nada mais do que ruínas, com vestígios de antiguidades que chegam até nós através de suas sobrevivências, incapazes de constituírem um cenário totalizante e plenamente racional do outrora. Isso implica uma quebra de linearidade: de repente, no tempo presente, nos deparamos com fragmentos de um passado. Para Didi-Huberman, “o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e ardeu” (*ibid.*, p. 211). O autor continua, ao afirmar que

frequentemente, nos encontramos diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, [...] porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis (*ibidem*).

A imagem presente traria consigo vestígios de um passado múltiplo e fragmentado, não determinista. Ao invés de estudarmos uma ‘evolução’ das imagens, que iria de A a B de forma causal e narrativamente coesa, conceberíamos as imagens como soluções, como sinais insistentes que não param de surgir nas mais variadas formas da arte, cicatrizes e rasgos que desvelariam os gestos do pensamento humano. De acordo com Didi-Huberman,

saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou (2012, p. 215).

O autor propõe o estatuto de uma imagem definida como cristal de tempo, como objeto passível de ser aberto, não como ilustração do passado, mas como objeto de crise – de recuperação, desconstrução ou deslizamento de sentidos predeterminados. Didi-Huberman ainda afirma, em outro de seus escritos, que

a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face: o que Warburg havia apreendido em termos de ‘polaridade’ observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de ‘dialética’ e de ‘imagem dialética’ (2015, p. 106).

Essa dialética, pensada, conforme descreve Benjamin, como o “encontro do ocorrido com o agora num lampejo que forma uma constelação” (*apud* Souto, 2020, p. 155), implica o aparecimento de sintomas visuais que, se percebidos e confrontados, possibilitam uma leitura das imagens na qual se enxergam os soluções da representação, suas crises e seus pontos mal resolvidos. Didi-Huberman escreve, ainda:

o que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos? (2015, p. 240).

Se a imagem deixa vestígios de seu ser no mundo, *cinzas e ruínas* de outro tempo e de outras cognoscibilidades dos fenômenos humanos, há também a possibilidade de que ainda emane calor, de que seu efeito no mundo ainda não tenha se esgotado, fazendo com que retorne e nos impacte. Assim conclui-se a analogia das cinzas e da ardência das imagens que Didi-Huberman propõe: a imagem como cinza daquilo que havia de outrora e se queimou, mas que ainda esconde em seu âmago o calor de um fogo apaziguado.

O processo “arqueológico” proposto por Georges Didi-Huberman é também um processo de *montagem*. Ele declara que

tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem (2012, p. 211-212).

É a partir da heterogeneidade das imagens de tempos díspares e de nosso contato anacrônico com as mesmas que se torna possível pensar em um processo de *montagem* como mecanismo para que se perceba o fluxo particular das imagens na história.

Ao pensarmos no termo “montagem” no âmbito do cinema, imediatamente somos remetidos ao conceito e técnicas de montagem da realização fílmica. Didi-Huberman não se refere necessariamente ao cinema. Ao invés disso, Cita o projeto *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e a *montagem literária* de Walter Benjamin⁴ como processos de constituição de uma historicidade para as imagens, mas curiosamente também menciona Serguei Eisenstein (*ibid.*, p. 209), ainda que não se aprofunde em um raciocínio sobre a montagem eisensteiniana.

Atos metodológicos como os de *montagem*, *constelação* ou *cruzamento* são apostas para que lidemos com a cisão implícita entre o nosso olhar e as imagens do mundo. De acordo com a pesquisadora Paola Berenstein Jacques, o pensamento a partir de agrupamentos seria

uma proposta de considerarmos a complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem ou ganham uma sobrevida em outros tempos, ou seja, que vivem além de seu próprio tempo, ou ainda através daquilo que se mantém vivo na memória e emerge quando menos se espera (Jacques, 2018, p. 221).

⁴ Vale mencionar que, como afirma a pesquisadora Paola Berenstein Jacques, há um avizinhamento entre os dois projetos, quando ela conclui que “Benjamin e Warburg pensavam por montagens, por diferenças, por deslocações, por decomposições e outras disposições, para buscar apreender, de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade – uma certa ‘desordem’ ou ‘desencantamento’ do mundo, decorrente tanto da experiência da guerra, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna em impetuosa transformação, sobretudo a partir dos violentos processos de modernizações urbanas, como as reformas do Barão Haussman em Paris” (Jacques, 2018, p. 218).

O desafio, para a autora, seria o de

incorporar os diferentes tempos – como os das memórias que emergem sem serem solicitadas – nas narrativas históricas para quebrar, fissurar e, assim, ir além das linearidades ou outras simplificações temporais (*ibidem*).

Retomemos Etienne Samain e sua pergunta central: as imagens podem pensar? Com as noções até aqui elaboradas, poderemos compreender melhor sua proposta de *imagens cruzadas*. A ideia central que Samain defende em seu texto é a de que “a imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (Samain, 2012, p. 23). O autor propõe a associação de imagens – de forma análoga à montagem promovida por Didi-Huberman – como método que faz circular as imagens em um *sistema*, por meio do qual a pensatividade das imagens torna-se suscetível à análise. Como vimos, a imagem é participante do mundo, atravessa processos históricos, nos atravessa e se transforma dependendo daquilo a que a aproximarmos. Portanto, pode-se dizer que a imagem tremula diante do mundo, não por ser frágil, mas justamente por sua condição de portadora de *humanidade*, conforme nos ensinou Samain.

É assim que o autor remete às “imagens cruzadas, que por pertencerem a um sistema, participam não apenas de um tempo e de um contexto singulares, mas sobremaneira de um circuito de pensamentos” (*ibid.*, p. 32), trazendo até nós “ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia” (*ibid.*, p. 33). As imagens cruzadas parecem conjurar um pensamento que, para além de uma noção comparatista estrita, vê nas imagens uma contiguidade, um potencial de coexistência, de que possam figurar na mesma constelação de uma (ou mais) cultura(s) visual(is). A partir da constatação de recorrência que se dá com a comparação, constroem-se estruturas de pensamento visuais que revelam gestos ocultos nas imagens, que podem dar luz a rastros de tradições invisíveis, recorrências sintomáticas, sobrevivências de outros tempos ou recuperações de formas já dadas como superadas.

Seriam as *imagens cruzadas* a chave para um método analítico que possibilite a conjunção de imagens do cinema com imagens de outras artes visuais? Como veremos adiante, tal potencial não vem sem seus deslizamentos, pois a natureza das imagens em movimento traz implicações analíticas particulares, distintas daquelas da pintura ou da fotografia, por exemplo. Antes de explorarmos essas problematizações, nos debruçaremos sobre a ideia de “supernova” como um termo que agrupa movimento e mutação às imagens em conjunto, e também sobre um estudo de caso: um trabalho analítico de cruzamento entre imagens cinematográficas e outras formas, realizado pela pesquisadora Beatriz Avila Vasconcelos.

Supernovas: possibilidades do método aplicadas

Ao pesquisarmos em cinema estamos lidando também com nosso arcabouço interno de imagens. Nos debatemos com as imagens que nos habitam e com o conhecimento e a sensibilidade que desenvolvemos no decorrer das nossas vidas (e que nossos antepassados também o fizeram, em suas existências) para construir um olhar às imagens e dar-lhes um sentido.

Mariana Souto, a partir de um ato de pesquisa que também é um ato imaginativo, desenvolve um método de análise de filmes que os concebe como *estrelas* que traçam o desenho de uma *constelação*. Acreditamos que pode haver algo de enriquecedor e relevante, no contexto deste artigo, na continuidade da formulação desse vocábulo astronômico para tratar das imagens. Referimo-nos à noção de *supernova* que, somada à constelação, pode servir como uma espécie de analogia às visualidades das imagens que, à deriva no espaço, eventualmente hão de encontrar outras sensibilidades, ou de atingir outras imagens, galáxias, e *constelações* visuais.

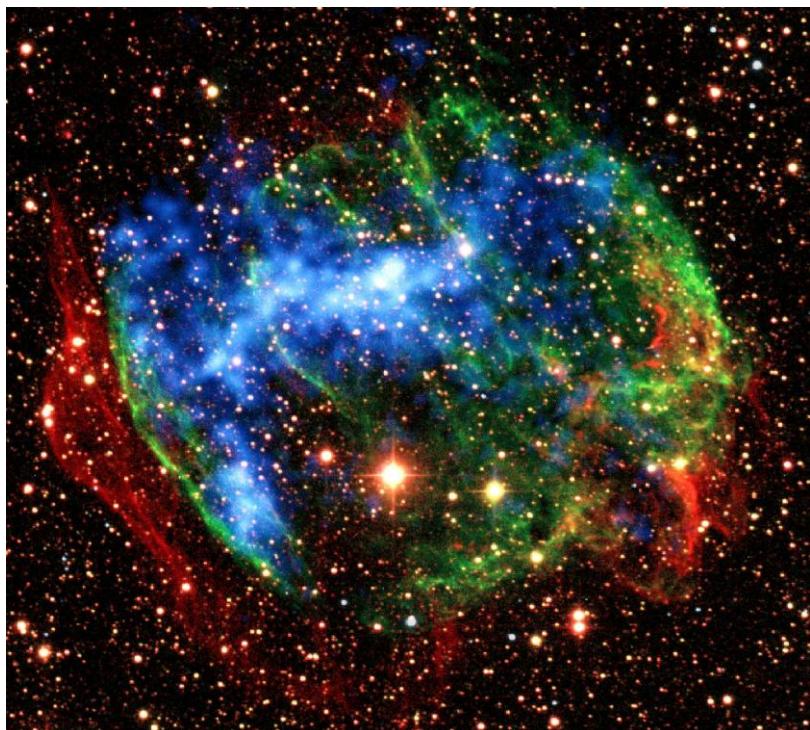
Supernova é a denominação do estágio final de vida de uma estrela. Uma estrela vive na medida em que os núcleos de sua composição geram energia a partir de um processo de fusão nuclear. Esse processo está constantemente se lançando para fora, em direção ao espaço. Ao mesmo tempo, uma estrela tem um centro gravitacional próprio, que atrai matéria para o seu núcleo. Há uma oposição de forças, portanto: a energia atômica orientada para fora, e a força gravitacional orientada para

dentro. Em determinado momento a fonte de energia da estrela começará a se esgotar e predominará a força gravitacional, que acumulará a massa da estrela em seu núcleo, causando uma explosão. Toda a transformação química e os objetos emitidos nessa explosão compõem uma onda no espaço, a qual chamamos de *supernova* (Melnik, 2013, p. 15-16). Melnik define, ainda, o objeto conhecido como *remanescente de supernova*:

a explosão de uma estrela libera uma quantidade de energia quase que instantaneamente no MIS (meio interestelar). A onda de choque gerada ioniza o gás localizado nas proximidades deste evento, enquanto que o material ejetado pela estrela mistura-se ao MIS. A estrutura resultante é denominada remanescente de supernova (ibid., p. 16)

A remanescente de supernova é uma estrutura observável, e reproduções de algumas delas podem ser encontradas em sites de astronomia (figura 1). São estruturas celestes enormes, de cores indistinguíveis e formas abstratas. As imagens de supernovas são notórias, e compõem o imaginário popular do cosmos, de seus mistérios e de sua vastidão.

Figura 1 – Imagem da Remanescente de Supernova W49B.



Fonte: NASA. Disponível em:

https://images.nasa.gov/details/GSFC_20171208_Archive_e002134. Acesso em 11/08/2025.

Esta breve definição já dá conta do que precisamos para continuar. De acordo com o raciocínio de Mariana Souto, em que as *estrelas* configurariam os *filmes* de uma constelação particular, propomos o raciocínio de que os filmes, ou as imagens no geral, não são objetos fixos no espaço, imortais e imutáveis, mas também têm seu ciclo de vida. As imagens, como as estrelas, também são passíveis de morte, de desaparecimentos, de *transformações*. Mas quando morrem, deixam vestígios e marcas e emitem a “energia” de seus gestos no meio interestelar – ou seja, incidem sobre outras imagens, abrindo-as para novos sentidos ou leituras.

Propomos um olhar às imagens como se fossem supernovas, astros passando por um processo de transformação que leva bilhões de anos, constituídos de gases e elementos que já passaram por inúmeras gerações de desenvolvimento e que continuarão, na deriva do cosmos, a viajar, *sobrevivendo* e encontrando outros olhares, outras estrelas, outras imagens, constituindo novas e ainda mais complexas constelações. A supernova atesta que, mesmo depois da morte, a estrela de alguma forma permanece, ainda que em outra configuração. À imagem, nos reportamos da mesma forma: ainda que esquecida, interdita ou perdida no fluxo do tempo, ela pode ressurgir em outras imagens, dando testemunha da persistência do pensamento humano nos gestos visuais.

A proposta agora é que percebamos as noções de montagem e *imagens cruzadas* postas em prática através de um estudo de caso. O objetivo não é nos aprofundarmos nas conclusões da análise em si, mas percebê-la enquanto recurso metodológico, para a exposição prática dos conceitos que foram elencados até aqui, evidenciando as possibilidades que conceber as imagens em conjuntos e contiguidades nos abre. Nos valeremos da análise realizada pela pesquisadora Beatriz Avila Vasconcelos, no artigo intitulado *Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo (Luiz Thomaz Reis, 1917)*. Trata-se de um bom exemplo, pois sua análise dá conta de iluminar o pensamento por montagens como possibilidade de construção de pensamento *crítico* acerca da discursividade das imagens, deslindando de que formas uma ou mais imagens podem desvelar o teor de certos gestos de representação em outras imagens.

A partir de um ruído notado em uma das imagens do filme de Luiz Thomas Reis – que, conforme a autora, representa o corpo indígena como corpo a ser *exibido* e

lido dentro de uma estrutura imagética regida por normas colonizadoras – a análise agrega todo um conjunto de imagens que joga luz aos planos do filme nos termos de sua historicidade: a imagem do corpo originário registrada por Reis dialogaria profundamente com imagens da craniometria, da fisiognomia e da fotografia antropométrica [figura 2]. A pesquisadora explica o lugar de onde parte no caminho do seu estudo e como, *a partir* da análise fílmica, chega no lugar de todo um universo de imagens que *precedem* o cinema, enquanto ao mesmo tempo *sobrevivem* nele. Ela afirma que o filme de Luiz Thomaz Reis

serve como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de retratar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, buscando evidenciar memórias e modos de ver da colonização que subjazem às imagens do filme (Vasconcelos, 2022, p. 267).

Figura 2 – quadro de *cruzamento de imagens* composto por Beatriz Avila Vasconcelos. O plano analisado do filme de Luiz Thomaz Reis está ilustrado na primeira e terceira imagens da linha de cima.



Fonte: Vasconcelos, 2022, p. 284.

Podemos observar na figura acima a disposição de fotografias antropométricas, ilustrações e fotos de estudos fisionomistas em conjunto com *frames* de *Rituais e Festas Bororo*⁵. Vasconcelos aponta, no filme, um gesto análogo em todas as imagens, que “separa o seu objeto de seu meio para mensurá-lo, escrutina-lo, classifica-lo, dando continuidade, na imagem em movimento, ao modelo etnográfico positivista já exercido anteriormente pela fotografia antropológica estática.” (*ibid.*, p. 276). O cruzamento das imagens em um mesmo quadro nos oferece um recorte de sua pensatividade na história – os discursos com as quais se entrelaçam, as novas imagens que delas se ramificam – atestando a *coexistência* como condição determinante da imagem. Nenhuma imagem vem do nada e vai para o nada, mas existe enquanto *rede imagética* (*ibid.*, p. 285), em um tecido de memória que se estica sobre nossas existências. Também é importante perceber a “liberdade criativa”, digamos assim, da pesquisadora, na escolha da ordem de disposição das imagens. Não há uma orientação linear, a ideia de uma “evolução” dos retratos, ou mesmo a sugestão de uma cronologia, de uma orientação determinista. Ao contrário: há imagens de tempos quase que indistintos e que, apesar do posicionamento, *conversam, pensam juntas*. Quase de forma intuitiva, se vê e se percebe, nas imagens, o eco da intencionalidade de um olhar aos corpos ali representados.

E, vale dizer, as imagens apresentadas no painel também agem como *supernovas*, já que não se mantêm circunscritas, apartadas de seus arredores, mas incidem seus sentidos sobre os *frames* do filme de Luiz Thomaz Reis a partir da prática da constelação, abrindo-os e os subscrevendo na posição de

uma cultura mostratória, que remete à tradição do retrato etnográfico e à fotometria, ao esquadronamento positivista, ao modo espetacularizado de olhar que foi educado culturalmente no regime imagético das Exposições Universais, dos Zoos humanos e de seus derivados, olhar pelo qual transformou-se o corpo do Outro em um objeto de uma curiosidade colonizadora. (*ibid.*, p. 271).

As imagens, enfim, mesmo depois de passado o seu tempo, ainda reviram agitadas sob o tecido visual, lançando sentidos ao mundo e fazendo-se ver enquanto

⁵ As imagens individuais estão referenciadas no artigo original, de autoria de Beatriz Avila Vasconcelos.

fragmentos de um conjunto de olhares, ou enquanto “forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23), e que atinge seu pensar em outros tempos e espaços.

Acreditamos que uma pesquisa que começa a partir de uma sequência fílmica singular pode se espalhar quando se percebe que ela remete a toda uma recorrência invisível, tornando possível constatar que “a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens” (*ibid.*, p. 34), e de que é nesse encontro que se percebe uma *virtualidade*, dando a ver

constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual (Didi-Huberman, 2013, p. 26).

O trabalho analítico a partir das imagens exige que deixemos que elas ‘falem entre si’, que nossos olhos naveguem por elas conforme tecem suas reflexões em gestos, formas e linhas de expressão que se reconstroem em cada tela. Com o vagaroso trabalho de contemplação, da união do *olhar* com a *imagem*, surge o texto, com questionamentos e possíveis caminhos de interpretação e conjunção. Ao mesmo tempo que corre o risco da arbitrariedade, o cruzamento de imagens abre espaço, se tratado com rigor, para vermos as imagens como agentes no mundo, não isoladas entre si, mas ligadas por relações culturais, humanas, e expressivas que muitas vezes estão ocultas em plena vista, no interior de uma tela ou de uma cena.

O movimento, a duração e o quadro: impossibilidades metodológicas

Alguns problemas – no geral, já notórios – advêm de uma proposta comparativa entre cinema e artes visuais. Propomos agora dar um breve sobrevoo sobre algumas dessas questões para complexificarmos nossa análise e esmiuçarmos as implicações do processo comparativo entre imagens de naturezas distintas, diminuindo com isso o risco de um olhar irrefletido, que releve as particularidades de cada imagem em prol do conjunto. Nos concentraremos, principalmente, em questões que concernem a relação entre cinema e pintura.

Em *O Olho Interminável*, o teórico Jacques Aumont reflete acerca de um estatuto da pintura no cinema a partir do curta-metragem *Van Gogh* (dir. de Alain Resnais, 1948). O filme é uma *apresentação*, em *movimento* (a câmera é que se movimenta pelos quadros), de telas de Vincent van Gogh, acompanhada de uma narração sobre a vida do pintor. Aumont descreve três processos filmicos que são lançados às pinturas: o de “diegetização”, de “narração” e de “psicologização” (Aumont, 2004, p. 110-111). Quadros do pintor são tratados como “cenas”, como mundos nos quais a câmera mergulha. Jogos de plano e contraplano nos dão a pista do olhar de um Van Gogh que, através de seus autorretratos, avista as paisagens. Os movimentos de câmera também contribuem na construção de cenas a partir das pinturas: uma câmera que transita pelo espaço, que *narra* uma sequência de acontecimentos visuais, de objetos, ações e paisagens. O filme de Resnais é um exemplo do entrelaçamento entre cinema e artes visuais, que se dá a ver na *intensificação* da especificidade de um em relação ao outro. Vê-se na pintura sua estaticidade, sua construção pictórica, e ao mesmo tempo se vê no filme a operação cinematográfica de recorte, montagem e sequência que transforma o quadro em *outra coisa*, como que um caminho do meio, não completamente pintura nem cinema.

Mas, é claro, se trata de um filme, e não de uma pintura. As telas de van Gogh nos são dadas por uma intermediação, são imagens de segunda ordem. O modo de apresentação é que nos chama atenção, e nos guia para os questionamentos presentes: como se dá esse entrelaçamento na análise filmica? O que ignoramos quando comparamos um plano cinematográfico com uma pintura? O que foge da comparação, a partir do momento em que percebemos as ausências que se fazem nesse espaço de diferença em como duas formas de imagem se estruturam materialmente? Será importante para um método comparativo a construção de um limiar em que todas as imagens possam coexistir de forma integral, sem que precisem ser mutiladas ou “silenciadas” para que possam constituir conjuntos.

Um exemplo que já é notório no campo da análise filmica: se nas artes visuais estáticas, como a pintura, só podemos tratar o tempo em termos de metáfora e representação, no cinema somos apresentados à duração em estado puro (Aumont, 2004, p. 100), pois o que vemos *decorre* frente aos nossos olhos. No painel exposto anteriormente (figura 2), observa-se o ato de junção de *frames* extraídos de imagens

que, fundamentalmente, têm uma duração determinada, com imagens que se impõem em sua totalidade, pois são estáticas: ilustrações e fotografias. Há um desnível nessa aproximação, pois enquanto uma fotografia pode ser exibida e analisada na íntegra, salvo especificidades de cópia, o filme só pode ser analisado, a princípio, a partir de fragmentos – fotogramas isolados ou sequências de fotogramas dispostos lado a lado. O primeiro dá conta de um momento instantâneo de destaque, o segundo dá conta dos extremos de um movimento de cena. Contudo, nenhum dos dois dá conta da duração, da experiência do tempo que passa, que é um elemento fundamental da experiência cinematográfica.

Essa impossibilidade é algo com que, enquanto analistas de filmes, conviveremos no decorrer de nossos estudos. O vídeo-ensaio oferece soluções para esse problema com a possibilidade da narração dos estudos acompanhada da exibição dos trechos analisados mas, de qualquer forma, nos parece interessante o posicionamento sugerido por Roland Barthes em seu texto *O Terceiro Sentido*. No momento conclusivo, o autor traz uma valorização do fotograma, da visualização do instante congelado da imagem em movimento. Barthes afirma:

o fotograma não é uma amostra [...], mas uma citação [...]: é, ao mesmo tempo, paródico e disseminador; não é uma pitada retirada quimicamente da substância do filme, antes o rastro de uma distribuição superior dos traços de que o filme vivido, passado, animado, não seria, em suma, senão um texto, entre outros (2018, p. 64).

Se, no curso de nossos estudos, recortamos, colamos, montamos e *constelamos* citações textuais, apartando *trechos* de seus todos para formular um raciocínio, Barthes sugere que a análise do fotograma (no digital, do *frame*) funcionaria de maneira aproximada à de uma citação extraída de um texto – aqui, texto fílmico, sequência de imagens animadas na mente, e não de palavras. Pois, mesmo que de alguma forma conseguíssemos exibir na análise fílmica todo um plano ou uma cena, ainda assim estaríamos recortando um trecho do todo que é o filme. Não se pode desviar do problema: analisar filmes é, invariavelmente, mutilar, lançar-se em um paradoxo.

É nesse sentido que o ato de cruzar imagens intensifica, em alguns quesitos, esse paradoxo, quase que apostando nele para tirar das imagens suas vivacidades, contradições, rimas e soluções. Mas, para além da utilização de *frames* de filmes no processo de análise fílmica, devemos nos atentar a outras cisões nesse tecido de imagens, que lhes conferem suas particularidades no mundo. Devemos tratar as imagens de cinema em seus próprios termos, antes de lhes lançarmos nesse terreno da multiplicidade. Ao comparar o plano com a pintura, algumas diferenças, entre outras, saltam à nossa percepção: o movimento, a duração e o quadro.

Pensemos, por exemplo, no conceito de “instante pregnante”, elaborado pelo filósofo Gotthold Ephraim Lessing no século XVIII. O instante pregnante, em pintura, consiste na possibilidade de “representar todo um acontecimento figurando apenas um de seus instantes, *contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*” (Aumont, 2008, p. 231). Se a pintura figurativa não pode *apresentar* o tempo em sua duração, deve *representá-lo* através dos próprios elementos pictóricos de representação. Selecionar, em um determinado evento, o momento que melhor representa sua integridade, para que se dê legibilidade ao quadro ao mesmo tempo em que lhe exprima sua essência, sua razão de ser. O instante pregnante é uma *síntese* do tempo, um achamento da ação. O instante pregnante, portanto, não existe: é uma ficção, um artefato de representação, uma construção sobre o real. Em teoria, não haveria instante pregnante no cinema, pois o cinema não se dedica ao *instante*, e sim ao *momento que decorre*.

O movimento e a duração enquanto fenômenos são, portanto, alienígenas à arte da pintura, mas fundamentais à arte cinematográfica. No ato comparativo, podemos nos perguntar: para onde olhar, na pintura, quando buscamos rastros de movimento e de duração? Seriam equiparáveis os gestos de criação de imagens, em ambas as artes, se pensarmos que estão orientadas sob mecanismos de representação distintos? Há, quem sabe, na pintura impressionista, um gesto de pinçelada que de certa forma emule, retrospectivamente, a ilusão de movimento da imagem cinematográfica? A relação entre impressionismo e cinema já é uma analogia esgarçada, mas Aumont nos traz uma proposição relevante, quando escreve que

a doutrina do instante pregnante foi abandonada há bastante tempo, quando aparece o impressionismo; ela é minimamente adequada a uma pintura que cultiva como valores o efêmero, a circunstância, a sensação (2004, p. 83).

Talvez possamos dizer que, ainda que a natureza distinta de ambas as formas lhes isole cada uma em seu mundo estrutural, ainda é possível lançarmos a elas um olhar relacional se assumirmos uma posição menos literal e mais analógica: como se investisse na tentativa de um ilusionismo, a pintura deixa o movimento *implícito* em suas formas congeladas, captando o movimento dos corpos que está em vias de se mover, congelando o instante em seu ápice representativo e, em determinados contextos, derrubando o estatuto de uma estabilidade da representação para sugerir movimento através das pinceladas, das formas sempre em devir, no caminho de se completarem ou se concretizarem. Nesse sentido, a analogia aproxima o cinema e as artes visuais, compostos que são por gestos formais e figuras de representação particulares.

Há, também, a questão do quadro. Se no cinema há impressão de movimento, o quadro sempre será instável, sempre sujeito a mudar com as modulações daquilo que dentro dele se move. Na pintura o quadro é fixo, cristalizado na posição em que foi concebido, dedicado àquele *instante*. A fórmula baziniana nos oferece um ponto de partida:

os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A *moldura é centrípeta, a tela centrífuga* (Bazin, 1991, p. 173, itálicos nossos).

Ou, para efeitos deste sobrevoo: o quadro de cinema é quase sempre um recorte ativo sobre o real, pois ao mesmo tempo que contém nele seus assuntos, deixa de fora todo o universo diegético – trabalha por *exclusão*. A tela de um quadro ou de uma ilustração (deixamos de fora, aqui, a fotografia, que torna a discussão ainda mais complexa) parece que trabalha por síntese, por *inclusão*, pela tentativa de encerrar nos limites de sua visualidade todo o *texto* de um olhar para o mundo visual. Se voltarmos ao *Van Gogh* de Resnais, perceberemos bem essa diferença: a tela pintada,

em sua integridade, é ampliada e recortada pelo olhar do cineasta, torna-se um espaço a ser visto para além do que se vê em cada instante. A câmera seleciona detalhes, movimenta-se pelas telas, corta de lá para cá, com o intuito de construir uma imagem mental sobre a realidade que é maior do que a soma de todos os seus planos. O *fora-de-quadro*, no cinema, está sempre se alimentando, sempre se expandindo aos confins de nossas possibilidades imaginativas, enquanto que na pintura, no geral, o imaginário perfura a imagem, busca em seu interior o segredo da representação.

No contexto analítico, essa diferença elementar configura ainda outro problema metodológico: Se o quadro cinematográfico se move – seja pelo movimento daquilo que é representado, seja pela alteração do próprio quadro, na montagem ou no movimento de câmera – com que critérios selecionar um instante de determinado plano ou cena para trabalhar uma análise comparativa? Não estaríamos correndo o risco de uma seletividade, de uma redução do olhar à imagem em movimento que interdita justamente esse aspecto fugido da impressão, daquilo que nos arrebata e logo se esvai? Haveria, de maneira intuitiva, uma espécie de “fotograma pregnante”, que representaria como um avatar o ápice de um movimento do ator, de um movimento de câmera ou de um ato de montagem? Poderíamos, muito bem, selecionar o fotograma que mais convém à hipótese que buscamos comprovar, deixando de fora um todo fílmico que é mais ambíguo. Parece que é sempre um risco, uma medida que devemos dosar a partir da compreensão desse todo que estará sempre fora do alcance da análise fílmica, a não ser pelo registro de segunda ordem, que seria a descrição textual minuciosa das ações e dos movimentos de câmera.

Percebe-se que todos os problemas advêm do mesmo lugar: a necessidade do fotograma, situação a que estamos condicionados no contexto da análise textual. Mantemos a proposição de Barthes: o fotograma é algo como a citação de um texto, ou reminiscência da experiência vivida. Cabe ao discernimento ético do/a analista uma utilização consciente da citação, que não deturpe seu sentido, que não disforme sua estrutura para o fim de uma hipótese. No que tange à constelação, nos parece que os fotogramas se transformam em poeira estelar, à deriva em um conjunto de imagens completas. Impressões fugidas, epifanias de sentido que de repente nos revelam todo um arcabouço de sentidos possíveis. Poem da reminiscente de supernova. Parece

inevitável que, no ato de cruzar imagens, transformemos a imagem de cinema em fragmento do todo.

Considerações finais

A partir do momento em que se introduz o cinema em amplas áreas de elaboração cultural e discursiva como a história e as artes visuais, surgem repercussões e implicações teóricas incontornáveis. É no caso a caso da prática analítica que podemos nos atentar às repercussões do trabalho “impuro” do cruzamento de imagens, para não interditarmos as especificidades formais e as contradições de cada obra. Buscamos trazer essa dimensão problemática, pois no decorrer das análises perceberemos que ela altera sua trajetória, trazendo questões, hesitações e novas maneiras de se trabalhar com a imagem. Com uma complexificação do olhar do analista, acreditamos ser possível gerar reflexões mais assertivas e com menos pontos cegos sobre a natureza das imagens analisadas – ou, ao menos, que sejam mais conscientes de tais pontos cegos.

Não pretendemos esgotar essa discussão sobre o trabalho analítico, e sim compor um panorama do que nos pareceu mais relevante no instante presente. No curso deste artigo lançamos as bases para um pensamento plural acerca das imagens e buscamos estabelecer métodos de contato entre o cinema e as artes visuais a partir das noções de constelação, montagem e cruzamento de imagens. A partir do estudo de caso exposto percebe-se a possibilidade de elaboração de um pensamento analítico acerca das imagens no ato de dispô-las em conjuntos que dão a ver suas relações visuais e seus soluções discursivos. Trata-se de um disparador para que se percebam as imagens para além de uma narração determinista, pois é através da composição de constelações que se percebem os deslizamentos, os retornos ocultos e as persistências gestuais em imagens particulares.

Esboçamos, enfim, a possibilidade de pensar o papel das imagens nas culturas visuais a partir da poeira cósmica das supernovas – uma metáfora para as imagens que navegam à deriva em nosso imaginário, buscando germinar em novos jardins, novas configurações, olhares e discursos que desestabilizam seus lugares na história.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** – Cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o Obtuso**. São Paulo: Edições 70, 2018.
- BATESON, Gregory. **Steps To An Ecology of Mind**. Nova Jersey: Jason Aronson Inc., 1972.
- BAZIN, André. **O Cinema** - Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS**, Belo Horizonte, v. 2 n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em 11/08/2025.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- JACQUES, P.B. Pensar por montagens. In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar [online]. Salvador: EDUFBA, p. 206-234, 2018.
- MELNIK, Igor Antonio Cancela. **Estudos dos Remanescentes de Supernova N49 e N63A**. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Física, Área de concentração em Astronomia, Universidade Federal de Santa Maria, 2013.
- NASA. **Supernova Remnant W49B**. Disponível em: https://images.nasa.gov/details/GSFC_20171208_Archive_e002134. Acesso em 11/08/2025.
- SAMAIN, Etienne. (org). **Como Pensam as Imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p. 153-165, set.-dez., 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em 11/08/2025.
- VASCONCELOS, Beatriz Avila. Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917). **RCL — Revista de Comunicação e Linguagens Journal of Communication and Languages**, Lisboa, n. 57, p. 265-289, 2022.

Recebido em 11/08/2025

Aceito em 26/11/2025