

O PRIMEIRO CINEMA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEMPORALIDADE DOS PRIMEIROS FILMES

Flávia Cesarino Costa*

Focalizar um período de tempo tão restrito quanto os primeiros dez anos do cinema pode parecer à primeira vista uma excentricidade de historiador detalhista. É evidente, porém, que algo justifica este recorte. Trata-se de um período crucial da história do cinema, pois é o momento que precede o estabelecimento de algo que em geral se crê como sendo inerente ao cinema: a linguagem cinematográfica.

A idéia de que o cinema serve essencialmente para contar histórias vem sendo criticada, nos últimos vinte anos, por uma série de pesquisadores. A chamada *nova historiografia* vem trabalhando sobre o período inicial do cinema com o objetivo de redefinir a forma pela qual sempre se entendeu os primeiros filmes e o seu contexto. Tal revisão tem se operado por meio de uma crítica sistemática à historiografia tradicional do cinema e sua concepção determinista do desenvolvimento da linguagem do cinema como um aperfeiçoamento progressivo. Este novo trabalho não vem se realizando apenas no âmbito teórico. É também fruto do exame direto e detalhado de filmes e outras fontes primárias de pesquisa que, por várias razões, apenas recentemente têm chegado ao alcance dos estudiosos.

Quando apareceram, os primeiros filmes encontraram um mundo bem diferente daquele que passaria a existir apenas vinte anos depois. Nascido como curiosidade científica e explorado como diversão popular em circos, quermesses e cabarés, o cinema foi abandonando o papel de atração complementar em ambientes de diversão barata e marginal para rapidamente se transformar em atividade industrial e de massa.

Nessa transmutação do cinema inserem-se traços do contexto cultural da virada do século, uma mistura de novos e velhos medos, tendências e demandas. Surgiam novas formas de percepção diante das mudanças introduzidas pela vida moderna. A intensificação

* Mestre e doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (São Paulo, Scritta, 1995).

da industrialização, a urbanização acelerada, a multiplicação dos transportes e formas de comunicação, a expansão da classe média eram fatores de transformação direta do imaginário e das subjetividades. Nesse mundo, que via nascerem outras velocidades e muitas formas de comunicação a distância, as imagens fotográficas e posteriormente cinematográficas apareciam como formas inéditas de representação do tempo.

Velha e nova historiografia

Ao nosso olhar moderno, os primeiros filmes exibem uma série de anomalias, que dificultam a fluência das narrativas. As pessoas não são filmadas de perto, a câmera fica muitas vezes imóvel enquanto uma multidão de personagens indistintos pratica ações que não percebemos direito. Muitas cenas são montadas em descontinuidade, mostradas duas vezes de pontos de vista diferentes. Os atores usam gestos exagerados e estilizados. É difícil entender o enredo, quando ele existe. Curtíssimas, as danças, acrobacias e palhaçadas são bruscamente interrompidas pelo final da película. Outras histórias se arrastam por planos compridos e monótonos. Nos filmes de perseguição, cada tomada espera passar diante das câmeras toda a multidão de perseguidores.

Estes problemas têm sido considerados pela abordagem tradicional do cinema como defeitos de uma linguagem em seu estágio infantil. Para este tipo de historiografia, o cinema só se desenvolveu quando descobriu seu destino essencialmente narrativo. Seria para tal finalidade que o cinema possui uma linguagem própria, cuja especificidade reside nesse conjunto de regras através das quais pode construir um mundo fictício perfeitamente homogêneo.

A historiografia tradicional entendeu os primeiros filmes como tentativas divertidas porém desajeitadas de expressão dessa linguagem cinematográfica. Aos poucos o cinema teria superado suas limitações iniciais e se transformado em arte genuína ao encontrar os elementos específicos de sua linguagem: a narrativa e a montagem. Assim, não se considerou importante estudar as estranhezas do primeiro cinema, mas apenas os indícios primitivos da linguagem clássica que se tornaria hegemônica.

No final dos anos 70, uma nova historiografia veio criticar essa concepção triunfalista da história do cinema, propondo que os primeiros filmes só podiam ser entendidos a partir de seu contexto específico — que explica a alteridade de suas configurações — e não em relação a um ideal de continuidade que lhe é posterior. Os historiadores mais importantes dessa tendência são Noël Burch, André Gaudreault e Tom Gunning.

O que é o primeiro cinema

O que venho traduzindo como *primeiro cinema* é o conjunto de filmes e práticas que eles envolvem, ocorridos no período entre 1894-1895 e 1906-1907 (chamado de *cinéma des premiers temps* em francês, ou de *early cinema* em inglês). Este cinema tem um modo de produção e exibição bem específicos, um público particular e formas definidas de representação, mas ao mesmo tempo sofre contínuas transformações.

Os primeiros filmes estavam pouco preocupados em apresentar um enredo ou desenvolver idéias. O objetivo era exibir a própria máquina do cinema, mostrar a novidade de suas imagens, sua inédita capacidade de reproduzir o movimento das coisas e ao mesmo tempo enganar os olhos. Surpreender o espectador, chocando-o tanto pelo realismo das imagens como pelas súbitas desapareções e transformações que só o cinema permitia.

Alguns filmes mostravam paisagens externas com caráter de documentário comportado: cenas urbanas, desfiles cívicos, banhistas, o movimento das águas do mar ou de cachoeiras, paisagens tomadas de trens, barcos, balões e automóveis que exibiam a vertigem do deslocamento rápido no espaço. Outros reproduziam cenas feitas em estúdios, com variadíssimas motivações: encenações de *gags* do teatro burlesco, números circenses, dançarinas em ação. Pequenos números teatrais recriavam piadas correntes, músicas conhecidas ou histórias de conhecidos personagens de *cartoons* ou da política. As muitas Paixões de Cristo que se filmava com estudada seriedade deixam entrever atores rindo e uma certa improvisação.

Contos de fada e números de magia também faziam parte dos assuntos filmados e eram a especialidade do mágico e cineasta Georges Méliès. Esses assuntos funcionavam como pretexto para infundáveis truques de montagem que provocavam mutilações, transformações e desapareções mágicas.

Os primeiros filmes produzidos para o cinema tinham caráter de diversão popular e não eram vistos como espetáculos sofisticados nem encarados como formas narrativas que deveriam seguir o modelo das artes nobres, como o teatro ou a literatura. Eram filmes geralmente curtos, mostrados por exibidores itinerantes ou em locais de espetáculo popular: circos, lojas, museus de cera e de aberrações, parques de diversões.

Quando apareceram em 1895 os primeiros filmes começaram a ser exibidos em todos os locais públicos onde havia espetáculos de variedades. O principal destes locais nos Estados Unidos era o vaudeville (que na Grã-Bretanha chamava-se music-hall e na França café-concerto). Ali o show compunha-se de uma série de atos curtos, encenados em seqüência e sem nenhuma conexão narrativa ou temática entre si. Esses primeiros filmes herdaram portanto

a característica de serem atrações autônomas que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações, no mesmo estilo das exhibições (então muito populares) de lanterna mágica.

Até 1906 os filmes mantiveram este caráter anárquico de espetáculo de variedades. As fronteiras entre ficção e documentário, entre o sério e o ridículo, entre o truque e a realidade eram bastante tênues. Nas revistas ilustradas, apresentações de teatro ou lanterna mágica e também no cinema proliferavam os chamados *quadros vivos*, exprimindo tanto idéias abstratas como a juventude, a justiça ou as estações do ano, como os passos da Paixão de Cristo.

Histórias mais longas, verídicas (como casos policiais) ou ficcionais (como os contos de fada ou dramas da literatura), eram mostradas no cinema apenas em cenas selecionadas. Filmavam-se lutas de boxe verídicas e também mal disfarçadas reconstituições em que atores tomavam o lugar dos verdadeiros lutadores. Encenações e tomadas reais misturavam-se nas chamadas 'atualidades'. Assim como Méliès filmou a coroação de Eduardo VII com um empregado no lugar do rei em 1902, Stuart Blackton filmou uma batalha acontecida nas Filipinas com um tanque de água e dois barquinhos de papel em 1898.

Os filmes não eram produtos acabados. Em geral eram apresentados por um comentador, que explicava para a audiência os pontos de interesse daquelas novas imagens, além de providenciar o acompanhamento musical e eventuais ruídos. Muitas vezes era o próprio exibidor quem realizava esta performance, adaptável ao tipo de público de cada lugar. Nos filmes que tinham mais de um rolo, as cenas eram comercializadas separadamente, pois cada uma delas ficava em um rolo diferente. Era o exibidor quem decidia quais pretendia comprar do produtor, pensando naquelas que seriam mais interessantes para seu público. E também decidia como devia ser feita a apresentação do filme.

Vê-se aí como o produtor não definia muito bem o modo de apresentação dos filmes, e como cada exibição era um acontecimento único no começo do cinema. Além disso, explica-se a resistência que havia para a montagem de várias cenas, uma vez que cada plano (ou rolo) dos filmes era considerado como unidade autônoma. Como explica Gaudreault (1989; p. 19), o cinema era visto como uma espécie de fotografia em movimento e visava exibir uma paisagem feita de objetos que se moviam, assim "cada tomada permitia a produção de uma vista, de um quadro; isso era um filme".

As idéias dos novos historiadores

Novos historiadores têm mostrado como o projeto do primeiro cinema era outro. Burch, Gaudreault e Gunning propuseram idéias interessantes para dar conta da dinâmica entre espetáculo e narração no primeiro cinema.

Num texto clássico, Burch criticava os discursos teóricos que tendiam a naturalizar o sistema hollywoodiano, propondo que “a linguagem do cinema não tem nada de natural nem de eterna, que ela tem uma história e é produzida pela história” (1987; p. 16). Para ele, a ambigüidade gritante do primeiro cinema era fruto de uma convivência de dois sistemas representativos: um, arcaico, ligado às formas populares de cultura (como o melodrama, o circo, a quermesse), e outro, nascente, ligado às formas burguesas de cultura (como o romance, a pintura, o teatro). Dessa convivência emergia o que se percebia como uma certa instabilidade hesitante destas primeiras imagens em movimento.

Ainda que Burch não tenha conseguido demonstrar que estes dois estilos eram dois sistemas articulados, ele propôs a idéia de que a produção de um espaço imaginário homogêneo — habitado por este sujeito ubíquo do cinema clássico — não podia ser a fonte de explicação daquele outro cinema. Para ele, o cinema narrativo é fruto de um certo aburguesamento hegemônico de primitivas formas de linguagem que eram originalmente descomprometidas com preocupações de centramento, individualização, continuidade, ocultamento dos mecanismos de enunciação, etc.

Gaudreault criou a noção de *mostração* para dar conta desse cinema que não privilegia a narração. O regime de mostração seria aquele que propõe a exibição de paisagens ou ações sem a interferência organizadora de um narrador típico. Quando fala em regime de mostração, Gaudreault está se referindo a uma forma de diegese mimética, isto é, uma forma de relato cujo organizador não é um contador de histórias, mas uma espécie de encenador. Neste regime, que rege o primeiro cinema, os eventos parecem acontecer automaticamente, apesar de terem um criador. Por esta razão, é preciso designar esta instância narrativa com um nome diferente de ‘narrador’: é o mostrador. Nas cenas regidas pela mostração, a ação simplesmente se desenrola. *Rough Sea at Dover* (Birt Acres, 1895) mostra o mar sendo simplesmente agitado pelas ondas. Em *Serpentine Dance* (Edison, 1896), a dançarina baila até o rolo de filme terminar e interromper sua dança. Sem montagem, não há narração.

A particularidade do mostrador é a de que ele não pode manipular o tempo interferindo nas durações. A mostração ocorre sempre no tempo presente. Apenas nos filmes montados, mesmo alguns do primeiro período, como as perseguições ou os filmes de trucagens, é que se esboça uma atividade narrativa. Para Gaudreault, “o mostrador está colado sobre o aqui e agora da representação, incapaz de abrir uma brecha no continuum temporal” (1989; p. 111).

Como então entender os primeiros filmes que possuem montagem, mas nem por isso contam histórias? Gunning propôs para isso uma noção mais ampla: a do cinema de

atrações. Para ele pode haver montagem e ainda assim não haver dominância da narrativa. As atrações envolvem a mostraçãõ mas não se reduzem a isso. A noção alude, aliás, um contexto estético mais amplo, que extrapolava o cinema e se espalhava pela imprensa barata, encenações populares, exibições de feira, brinquedos infantis, etc. (1990, 1993).

O cinema de atrações

O que indica, nos primeiros filmes, esta estética das atrações? Gunning aponta uma série de características. Em primeiro lugar, é um cinema que não esconde o trabalho da câmara. Para Gunning, os primeiros filmes têm como assunto “sua própria habilidade de mostrar qualquer coisa” (1990; p. 58), de preferência algo em movimento. O que interessa é o ato de apresentar visualmente situações cinemáticas. Pode ser o corpo e as roupas flutuantes da bailarina de *Anabelle butterfly dance* (Edison, 1895), o grupo de trabalhadores de *Sortie d'usine* (Lumière, 1895), ou simplesmente o deslocamento vertiginoso da câmara diante da paisagem, como aquele que se produziu filmando a partir da frente de um trem do metrô em *Interior N.Y. Subway, 14th Street to 42nd Street* (Biograph, 1905). Em *Niagara, les Chutes* (Lumière, 1896), a paisagem, captada pela câmara fixa, exibe o movimento da queda das águas.

Em segundo lugar, o cinema de atrações tem a preocupação de surpreender, até com violência se for o caso. Nele se desperta uma curiosidade, um suspense, cuja resolução final é uma surpresa ou um susto. O que se quer é chocar o espectador, mostrar novidades. Gunning escolhe o termo ‘atração’, nesse sentido, para designar o tipo de experiência vivida pelos visitantes de parques de diversões, salões de curiosidades científicas e de (seu oposto!) monstruosidades (1990).

Como muitos dos primeiros filmes, *What Happened in 23rd Street, New York City* (Edison, 1901) já traz o suspense no título. Mostra uma rua da cidade, com gente passando em todas as direções. Um casal surge de longe e, quando chega perto da câmara, o vento de um respiradouro de metrô levanta a saia da moça. Surpresa que encerra o filme e revela o proibido. Em *Demolition d'un Mur* (Lumière, 1896), pedreiros atacam uma parede com seus martelos sob o olhar do encarregado, depois puxam-no com cordas até que — surpresa — o muro desaba. Sabe-se que, como muitos outros, este filme fornecia uma atração infinita, pois os projetoristas giravam para trás a manivela, fazendo o filme avançar e recuar, levantando o muro de novo — outra surpresa.

Em *L'homme à la Tête de Caoutchouc* (Méliès, 1902), um cientista que é o próprio Méliès entra em seu gabinete de trabalho com ares de quem vai fazer algo incrível.

Executando muitas medidas para nós, espectadores, ele põe sobre a mesa uma duplicação de sua própria cabeça. Sempre agindo como quem nos prepara uma surpresa, como faziam os mágicos como ele, Méliès gesticula para a câmera enquanto vai inflando a tal cabeça sem corpo com um fole. Depois de fazer várias caretas, a cabeça explode, e o filme termina abruptamente.

Nesse filme, está presente uma terceira característica típica do cinema de atrações: a constante interpelação do espectador. Ao contrário do “regime de absorção diegética”¹ do cinema narrativo posterior, em que o espectador-voyeur sabe-se protegido pelo muro invisível da ficção, o cinema de atrações repousa numa ‘confrontação exibicionista’ em que o observador é repetidamente chamado a participar da cena, responder aos acenos e piscadelas dos atores, que dirigem-se ostensivamente à câmera e deixam claro que sabem de nossa presença (Gunning, 1990; pp. 57-59). Em *Trapeze Disrobing Act* (Edison, 1901), uma trapezista faz um strip-tease para dois espectadores, mas tanto os observadores como a moça olham divertidamente para a câmera.

O cinema de atrações celebra o prazer de olhar o surpreendente ou o proibido como uma experiência a ser multiplicada. Não como voyeurismo culpado e solitário, mas talvez como um estupor coletivo. Quando Méliès transforma uma carta de baralho numa mulher de carne e osso em *Les Cartes Vivantes* (Méliès, 1905), ele quer compartilhar conosco o prazer de assistir às transformações mágicas que o cinema permite.

A temporalidade nos primeiros filmes

A invenção da fotografia, ao mesmo tempo que atualizou o sonho de reprodução total da realidade, trouxe uma nova forma de visibilidade para a passagem do tempo: o registro do instantâneo. Congelando a duração numa fração mínima, a imagem fotográfica mostrava também a impossibilidade de pararmos o tempo — ambigüidade latente nas imagens mais realistas. Lúcia Santaella (1992; p. 40) descreve bem como esse abismo entre a coisa e sua representação fica ostensivo nos registros fotográficos:

Se o registro técnico é capaz de congelar o instante num flagrante eterno, esta eternização inevitavelmente aponta para seu avesso: a irrepetibilidade e morte irremediável do instante capturado. A vida aparece para morrer a cada instante. O que a imagem captura é o rapto da vida. Esta que é habitada pelo tempo e que se consome como morte em cada átimo de tempo.

É intrigante como os primeiros filmes nos trazem esta consciência incômoda do instante assassinado, de uma forma muito mais forte do que nos filmes mais recentes. O que nos interessa aqui é perguntar por que isso acontece. Os primeiros filmes escancaram esta petrificação do decorrido mesmo quando tentam ser narrativos. É que neles o processo diegético é bastante precário. Sua narratividade é fugidia, tem de ser retomada a todo momento, porque insiste em se desfazer a cada 'erro' na manutenção dos efeitos ilusórios da ficção: sobreposições temporais, defasagens de continuidade, etc.

Diante destes filmes temos várias e contraditórias impressões. Percebemos neles uma gritante energia, meio anárquica, meio irreverente, e muitas vezes amoral. Mas estes filmes nos dão, ao mesmo tempo, uma sensação estranha de morte: todas as coisas e pessoas que vemos ali já desapareceram, mudaram, morreram, incrustadas na finitude de uma duração que se extinguiu. O curioso é que estes sentimentos desaparecem à medida que vemos filmes mais recentes, isto é, à medida que os filmes vão se tornando cada vez mais narrativos. Um filme dos anos 30 tem certamente tantos mortos quanto um filme do início do século, mas no primeiro caso nós facilmente nos esquecemos disso.

Nossa proposição é a de que a narração no cinema atua como uma espécie de conforto psicológico, fazendo-nos esquecer aquela 'morte' do instante e criando a sensação de uma duração perpétua, sempre repetida, imortal. Daí que a criação de uma temporalidade homogênea no cinema de absorção narrativa seria, entre outras coisas, uma maneira de apaziguar os sustos que o cinema de atrações tanto reitera. Senão, vejamos as diferenças entre a temporalidade propriamente narrativa e a temporalidade das atrações, que são tematizadas de forma brilhante por Tom Gunning em seu texto *Now You See It, Now You Don't* (1993).

Gunning afirma que a temporalidade da narrativa se constrói como uma progressão linear, feita de momentos sucessivos que configuram uma trajetória. Esta trajetória é homogênea e se estrutura como um desenvolvimento temporal vetorializado. Já a temporalidade das atrações é construída como uma alternância de presença e ausência que é corporificada no ato da mostração e das surpresas que ela apresenta, sejam as transformações de Méliès, seja a saia da moça que levanta no filme de Edison, seja o susto que tomamos quando o trem de Lumière se aproxima de nós. A temporalidade da narrativa se faz como progressão de um *agora* para um *depois*, e o suspense vem de *como* isso acontecerá. Já a temporalidade das atrações se faz como uma sucessão de um *agora* para outro *agora*, e o suspense vem de *quando* acontecerá o próximo *agora*.

No cinema de atrações há seguidas explosões de tempos presentes, recheados de surpresas. Um presente retorcido, dilatado, que se dobra várias vezes sobre si mesmo. Em *Le Melômane* (Méliès, 1903), por exemplo, um mágico vai jogando sobre fios elétricos,

arrumados como uma pauta musical, várias réplicas de sua própria cabeça, que permanecem nos lugares das notas, cada uma cantando e gesticulando de forma particular. Méliès emaranha várias linhas temporais em poucos segundos de filme. Este filme mostra como a temporalidade das atrações é bem pouco homogênea.

É evidente que nessa tipificação corremos o risco de ser esquemáticos demais. Como bem afirma Gunning, mesmo estes primeiros filmes são de alguma maneira estruturados como narrativas. A questão é que o objetivo destas histórias não é o adiamento da resolução, mas, ao contrário, o suspense de sua consumação iminente. Diz Gunning:

A temporalidade da própria atração está limitada ao puro tempo presente de sua apresentação, mas o gesto que a anuncia cria uma moldura temporal de expectativa e até de suspense. É claro que ele difere do suspense diegético, pois está preocupado menos com *como* um evento vai se desenvolver e mais com *quando* ele vai acontecer (1993; p. 7).

“Agora você vê, agora não vê”: eis a estrutura básica da temporalidade das atrações.² A mostraçõ dos primeiros filmes parece escapar daquela estruturação linear e homogênea do tempo narrativo. Evidenciando uma relação de susto e suspense dos primeiros espectadores e esta temporalidade do instante, aponta para o fato de que a narrativa possui um componente pacificador de terrores.

O cinema de atrações não faz questão de encobrir o instante mumificado nem de criar uma duração de ficção. Possibilita-nos pensar no processo narrativo como uma espécie de domesticação, um direcionamento apaziguante. A maneira da ficção narrativa representar o tempo seria uma forma de relegar o terror do instantâneo — que se repõe se não for ‘temporalizado’ pelo desenrolar progressivo de um enredo.

Talvez valha a pena lembrar que os grupos reformadores de classe média, que atuavam sobre as diversões populares nos anos 10, nos Estados Unidos, condenavam justamente as formas não narrativas do cinema, cujo sucesso nos teatros de variedades repousava na falta de conexão entre os assuntos e nesse gosto pelo suspense sem causa e sem efeito. (Gunning, 1990; p. 60).

O signo é e ao mesmo tempo não é aquilo que fala. No caso da fotografia, esta zona crepuscular é ainda mais evidente e, por isso, em alguma medida, impressionante. Apesar de ter imagens em movimento, algo do primeiro cinema está mais perto da fotografia do que do cinema de absorção narrativa. Ali, mais claramente, o momento extinto

alude à sua morte, sem o devido tratamento narrativo 'antipassado'. A cena fotografada e movimentada pelo primeiro cinema ainda não está completamente 'temporalizada pela ficção'. Pode causar riso, susto, ou ambos, mas sempre e certamente grita o seu 'ter sido'.

Referências bibliográficas

- BURCH, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- GAUDREAULT, André (1989). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- GUNNING, Tom (1990). *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, in Thomas ELSAESSER (ed.), *Early Cinema: Space - Frame - Narrative*. London, British Film Institute, pp.56-62.
- _____ (1993). "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", *The Velvet Light Trap*, Number 32, Fall, Austin, University of Texas Press, pp. 3-12.
- SANTAELLA, Lúcia (1992). *O signo à luz do espelho* in *Cultura das mídias*. São Paulo, Razão Social.

Notas

1. Chamamos de diegese o mundo da história que está sendo contada, o ambiente autônomo da ficção. Diegese é o processo pelo qual o trabalho da narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador. O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso. A diegese articula-se diretamente com certas formas de narração, seja ela literária, teatral ou cinematográfica. Quanto maior é a impressão de realidade, mais diegético é o efeito da ficção. A diegese pode ser solapada, inversamente, todas as vezes que irrompem na expressão sinais de que se trata de um discurso construído: é o que acontece no teatro de Brecht, no cinema experimental, no descompasso de som e imagem dos filmes de Godard, no primeiro cinema e mesmo nos espetáculos de canto e dança dos filmes musicais clássicos. Resumindo, podemos dizer que o cinema que privilegia a enunciação é mais antidiegético, e o que privilegia o enunciado é mais diegético. O exemplo mais evidente (ainda que controverso, se olharmos de perto) de diegese fílmica é o cinema clássico dos anos 30-50.
2. Gunning pertinentemente relaciona esta estrutura ao jogo infantil do 'fort/da', interpretado por Freud como um recurso da criança para lidar com a alternância entre a presença e a ausência da mãe.