UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA
PPGAC-ECO -UFRJ

A Imagem Analógica, uma Experiência Contemporânea: Entre Desejo de Presença e de Memória

Bárbara Bergamaschi Novaes

Rio de Janeiro/RJ
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

A Imagem Analógica, uma Experiência Contemporânea: Entre Desejo de Presença e de Memória

Bárbara Bergamaschi Novaes

Dissertação de mestrado apresentada à
Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito para a obtenção do título
de Mestre em Artes da Cena.

Orientadora: Drª. Maria Teresa Ferreira Bastos

Rio de Janeiro/RJ
2017

A Imagem Analógica, uma Experiência Contemporânea: Entre Desejo de Presença e de Memória

Bárbara Bergamaschi Novaes

Trabalho apresentado à Banca de Defesa de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena - Escola de da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do grau de
Mestre em Artes.

Aprovado por:

Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos – Orientadora

Prof. Osmar Gonçalves

Profa. Elizabeth Jacob

Prof. Mauricio Lissovsky

Aprovada em: 06/03/2017

Grau: APROVADA

Rio de Janeiro/RJ
2017

NOVAES, Bárbara Bergamaschi.
A Imagem Analógica, uma Experiência Contemporânea: Entre Desejo de Presença e de Memória / Bárbara Bergamaschi Novaes – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO/PPGAC, 2017. 98 fls. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2017.
Orientação: Drª. Maria Teresa Ferreira Bastos

1. Fotografia Analógica 2. Materialidade da Comunicação, 3. Cinema expandido 4. Percepção Háptica I. BASTOS, Maria Teresa. F II. ECO/UFRJ III. PPGAC- Artes das Cenas IV. A Imagem Analógica, uma Experiência Contemporânea: Entre Desejo de Presença e de Memória

Para meu pai,
Luiz Antônio Novaes

AGRADECIMENTOS

A Teresa Bastos que desde a graduação soube acolher e canalizar a vastidão de ideias que me invadiam com leveza e delicadeza que lhe são características.

A todos os professores e colegas do PPGAC e da ECO que enriqueceram a minha percepção de mundo.

Aos amigos:

Pedro Caetano pelo garimpo em feiras de antiguidades, experimentos fotográficos, peregrinação por museus do Rio e do mundo e por um dia ter me feito aceitar o mistério.

Lucas Ferraço, por não me deixar esquecer o valor das linhas nômades e do incognoscível. Pela parceria mais que artística.

Isadora Barretto minha irmã gêmea e psicanalista particular.

Ao querido e sempre amigo André Martins, que me deu apoio no primeiro ano dessa dissertação, por quem serei sempre grata.

Clarice Saliby, por partilhar coincidências, os mesmos filmes e me ajudar a trilhar os melhores caminhos do espírito e do corpo.

A minha família que mesmo longe está sempre presente.

A meu pai, por estar sempre comigo nos livros, passos e pensamentos.

A minha mãe, nosso pilar em tempos difíceis. E por me colocar ao alcance das palavras.

A meu irmão, pela fraternidade azul e verde, às vezes vermelha.

Por fim, a Joel Pizzini que agradeço por ter (re)conhecido em tempos imemoriais.

E para que serve o universo se os homens, se a humanidade desaparecesse?
O universo seria inútil.
Ou será que ele tem em si próprio uma função sem a existência do homem?
Nós cremos imitar Deus e por isso há artistas.
Os artistas querem criar o mundo como se fossem pequenos deuses.

E fazem um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que estão se passando no mundo, que a gente crê que se passaram, mas porque acreditamos, sim. Porque afinal acreditamos na memória, porque tudo passou. Quem nos garante que tudo que imaginamos que passou se passou realmente? A quem devemos perguntar? Esse mundo, essa suposição, então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória....

No cinema a câmera pode fixar um momento, mas esse momento já passou, no fundo o que traz é um fantasma desse momento, já não temos certeza se esse momento existiu fora da película, ou a película que é uma garantia da existência desse momento?

Não sei, sei cada vez menos, vivemos afinal numa dúvida permanente. No entanto vivemos a vida.

Manoel de Oliveira
Em Céu de Lisboa (1994) de Wim Wenders

NOVAES, Bárbara Bergamaschi. A Imagem Analógica, uma Experiência Contemporânea: Entre Desejo de Presença e de Memória Orientadora: Maria Teresa Ferreira Bastos. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 98 fls.

RESUMO

Nesta pesquisa analisamos seis filmes de cineastas brasileiros contemporâneos que, na contramão da hegemonia do digital, produzem imagens precárias se utilizando de tecnologias obsoletas como Super 8, VHS, 8mm e 16mm. No contexto de cena ampliada e do cinema expandido que se configuram a partir do trânsito e diversidade de suportes, dispositivos e experiências e nas multiplicidades temporais fragmentárias, vislumbramos os filmes em questão como potências sensoriais e afetivas, nos concentrando em suas forças poéticas e plásticas, mais do que na narrativa ou em seus aspectos linguístico-semióticos. De que modo a escolha pelo uso de uma imagem anacrônica transparece problemáticas do contemporâneo? Como o analógico pode ser vislumbrado como experiência do campo do afeto, de um desejo de memória e de presença, de outra ordem que não somente a do documental, histórico e factível? Propomos uma análise desses filmes dentro do campo de estudos pós-hermenêutico da materialidade da comunicação nos valendo de um aporte teórico de Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Walter Benjamin, Andreas Huyssen e Hans U. Gumbrecht, entre outros.

ABSTRACT

Considering the emergence of a contemporary visual production based on the autonomy of the image, focusing on its plastic and fragmentary force, and on its sensory and affective powers more than on a narrative or linguistic approach, this research focus on th analysis of six brazilian contemporary films that uses analogic technology and precarious images on their production such as Super 8, VHS, and 16mm. Our analyses operates under a post- hermeneutic current of thought that turns itself to the materiality of communication. We will resort on the theoretical remarks and approach of writers such as Gilles Deleuze, Laura Marks, Jacques Aumont, Walter Benjamin, Andreas Huyssen and Hans. U. Gumbrecht, among others.

Palavras Chave: 1. Fotografia Analógica 2. Materialidade da Comunicação, 3. Cinema Expandido 4. Percepção Háptica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……...……p. 10

SUJEITOS ANALÓGICOS ……..…...…….p.21

1.1 ATMOSFERA E *STIMMUNG* ANALÓGICOS……..…….....….p.23

1.2. FANTASMAS DA MODERNIDADE…….…….……p.28

1.3 INESPECÍFICOS ANACRÔNICOS…….…….....….……p.32

TERRITÓRIOS ANALÓGICOS ……...…..…….....…..p.38

2.1 O HÁPTICO E O ERÓTICO…….p. 40

2.2 AS POTÊNCIAS DO FALSO – IMAGENS RADIOATIVAS ……..…..……p.47

AFETOS ANALÓGICOS……..……...…..….p. 53

3.1 A IMAGEM IMORTAL …….……p.55

3.2 A IMAGEM IMEMORIAL……..……...…p.61

3.3 O ACENO DO NARRADOR E DA AURA…….……..p.68

CONCLUSÃO……..……...….p.78

GLOSSÁRIO…….…..p.86

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....……..…..p.92

INTRODUÇÃO

Nihil in Intellect quod non prius in sensu

Samuel Beckett[1]

Atualmente, as tecnologias digitais de produção de imagens de síntese detêm espaço privilegiado no cotidiano e nos meios de comunicação em contraposição às tradicionais câmeras fotográficas e cinematográficas. Devido ao seu custo acessível, sua facilidade de manuseio, manipulação e sua velocidade para visualizar o resultado final, o aparelho digital rapidamente se tornou o modelo hegemônico de economia e de produção de imagens, suplantando os aparatos e máquinas analógicas fundamentais na produção de imagem na era da reprodutibilidade técnica.

Curiosamente, em paralelo, o circuito do cinema contemporâneo e experimental, bem como das galerias de arte e da crítica vem sendo marcado pela crescente valorização de suportes analógicos, evidenciada por uma nova inclinação das mostras de cinema[2], que passaram, nos anos recentes, a resgatar as obras de cineastas[3] particularmente compromissados com essa tecnologia e com os efeitos estilísticos a ela associados. Essas obras, classificadas como *home-movies* ou filmes de família, a partir dos anos 80, ganham um crescente destaque[4] nos estudos

[1] "Nada há no intelecto que não tenha estado antes nos sentidos". Princípio que vem de Aristóteles e é retomado por Tomás de Aquino e diversos outros filósofos, considerados de algum modo fundador da corrente empírica (BECKETT, 2016, p. 47).

[2] O Curta 8 - Festival Internacional de Cinema *Super-8* de Curitiba, que já se encontra na sua 12ª Edição, a VI Janela de Cinema de Recife, que em 2013 teve curadoria voltada para o resgate da cultura do *super-8*, e o Festival Internacional de Curtas *de* São Paulo de 2014, realizou a mostra "Desafio Super-8" que instigou um número de realizadores convidados a produzirem filmes inéditos com a antiga câmera, exemplificam essa tendência.

[3] Somente no ano de 2012 Peter Forgács e Harun Farocki vieram ao Brasil. Nos meses de Janeiro e Fevereiro o CCBB-Rio exibiu a mostra *Péter Forgács: arquitetura da memória* com presença do diretor. Em Novembro Farocki nos visitou através do MAR – Museu de Arte do Rio – para mostra retrospectiva *Harun Farocki e a Política das Imagens.* Além disso, presenciamos uma grande emergência de mostras, retrospectivas e pesquisas concernentes a "novos-velhos" cineastas como: Jonas Mekas, José Luis Guerin, Agnès Varda, Alain Cavalier, Naomi Kawase, Chantal Ackerman e David Perlov, todos cineastas que se utilizam do suporte analogico tais como o VHS, o 35mm, o 16 mm, o 8mm e o Super 8.

[4] O teórico Roger Odin, em texto sobre a obra de Peter Forgács reitera o fato de que os filmes de amador e os filmes de família se tornaram relevantes particularmente a partir dos anos 1980. "(…) uma associação internacional (Inédits) foi criada reunindo todos com um interesse na questão particular dos

do cinema contemporâneo pois se configuram como obras constitutivas de uma memória coletiva, ora representantes de um passado afetivo subjetivo, ora questionadoras da História oficial, apresentando novos olhares, testemunhos e interpretações alternativas, onde é possível no microcosmo vislumbrar questões de ordem macrossocial.

Os aspectos plásticos da linguagem destes filmes tornam a presença do passar do tempo perceptível devido às marcas físicas impregnadas na película, como: queimaduras, vazamento de luz, sujeira, poeira, cores esmaecidas, presença do grão de prata, bordas pretas, ruídos e outras imperfeições. Há nestas produções também uma prática amadora de registro como uso da câmera na mão, som dessincronizado e uma montagem não-linear. Essas características plásticas e formais, se tornaram recursos estilísticos, muitas vezes fabricados e simulados *digitalmente*, que povoam tanto os *blockbusters* americanos no cinema, os clipes das músicas Pop[5], as propagandas na TV, os aplicativos de celular como o *Instagram*, *bem* como os trabalhos autorais de artistas plásticos, perpassando os circuitos da dita "alta" cultura bem como da cultura popular e de massa. Diversos artistas contemporâneos, sensíveis à mudança do estatuto da imagem, investigam a materialidade, perenidade e os embates teóricos que as imagens analógicas são capazes de ensejar. Alguns exemplos reconhecidos no circuito das artes são: Christian Boltanski, Tacita Dean, Thierry Kunztel e Rosa Barba no cenário internacional, já no cenário brasileiro: Rosangela Rennó e Jonathan de Andrade são outros exemplos.

Andreas Huyssen (2013, p. 27) propõe uma metodologia que abandona a distinção superior/inferior de cultura, em sua configuração tradicional, que opõe radicalmente as artes ditas "sérias" à cultura midiática e popular. Como Huyssen, reconhecemos que tanto a baixa quanto a alta cultura se alimentam mutuamente e por isso podem ser analisadas lado a lado de forma horizontal. Apostamos que o surgimento destes fenômenos artísticos supracitados são

filmes de família como documentos. A Federação Internacional de Arquivo de Filmes (fiaf) introduziu o assunto do filme amador como documento em duas de suas conferências (em 1984 e 1988) e dedicou uma edição de seu periódico a esse tópico. Em quase todos os lugares do mundo, arquivos de filme estão abrindo coleções de cinema amador, até mesmo se especializando na preservação destes filmes." (ODIN,R. 2012, p. 67).

[5] Alguns exemplos que podemos citar no campo da indústria cultural do entretenimento de massa: no filme *Grande Hotel Budapeste* (2014) o diretor Wes Anderson se utiliza da janela três tipos de janela remetendo ao formato das câmeras analógicas antigas; Os clipes musicais das cantoras pop Lana Del Rey (*Videogames* de 2011 e *Summertime Sadness* de 2012) e Soko (*First Love Never Dies* de 2011 e *We might be Dead Tomorrow* de 2012) são feitos com imagens de câmeras Super 8; O quinto álbum lançado em 2014 pela a cantora pop Taylor Swift, intitulado 1989, distribuiu nos primeiros *cds* físicos 65 *Polaroids* da cantora juntos do encarte; O mais recente caso, na indústria cultural, é o da cantora brasileira Céu que lançou seu último clipe "Varanda Suspensa" (2016) todo filmado em Super 8, em que vemos vários riscos, rasgos e colorização com tinta sob a película.

fortes indícios de uma manifestação que transparecem uma percepção e subjetividade essencialmente contemporâneas.

Dentro deste vasto campo de fenômenos, optamos por eleger como estudo de caso seis obras de cineastas brasileiros que, em um movimento de resistência, produzem imagens se utilizando de tecnologias e estéticas analógicas obsoletas como Super 8, o VHS, o 8mm e o 16mm na atualidade. Estes cineastas produzem novas imagens "velhas" e não somente se reapropriam e ressignificam material de arquivo. Elegemos, portanto, os seguintes filmes brasileiros: *O Homem das Multidões* (2013) de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, *Histórias que Só Existem Quando Lembradas* (2011) de Julia Murat, *Glauces- Estudo de um Rosto* (2001) e *Enigma de um Dia* (1996) ambos de Joel Pizzini, *Elena* (2012) de Petra Costa e *Adieu Monde* (1997) de Sandra Kogut.

A escolha dos filmes foi feita de forma a valorizar a produção cinematográfica brasileira e também após a autora verificar existirem poucas dissertações sobre cineastas nacionais contemporâneos que buscam uma inovação de linguagem através do próprio meio fílmico. Há uma carência de pesquisas na área do cinema brasileiro que buscam se concentrar na materialidade estética e na fotografia dos filmes estudados, abordando estes elementos estéticos de forma epistemológica e filosófica– e não meramente sob uma perspectiva técnica ou no campo dos estudos da percepção. É interessante apontar também que todos esses cineastas são artistas que habitam uma zona limiar[6], se colocam muitas vezes entre os gêneros do documentário e da ficção, transitando tanto no campo do cinema quanto no universo das galerias, da videoarte, do teatro e da performance, sendo, portanto, autores pertencentes a uma cena expandida das artes. Por último, uma forte justificativa para escolha do recorte e abordagem, que não deve ser deixada de lado, é o fato de a autora ser uma fotógrafa e realizadora de filmes independentes, em que busca também uma experiência de linguagem com a imagem - o que agrega um outro olhar particular e especial ao tema das fotografias nos filmes.

Optamos por priorizar em nossa análise a dimensão *material da imagem* e *da atmosfera visual* dos filmes. Partimos da premissa de que a imagem pode ser considerada como um objeto laminado de múltiplas camadas, podendo ter seu sentido apreendido através do relacionamento

[6] Pegamos o conceito "limair" a partir das premissas de Walter Benjamin. Jeanne Marie Gagnebin afirma que o vocábulo "limiar" em Benjamin tem relação com o sentido de soleira, umbral. "O limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo." (GAGNEBIN, 2010, p. 14). Trata-se de um conceito que remete ao campo do intermediário, do indeterminado, apontando para o sentido de transição e passagem.

simbólico entre três dimensões: o material, o conteúdo e o contexto.[7] A dimensão do conteúdo diz respeito ao que está sendo representado no interior mesmo da imagem. A dimensão do contexto diz respeito a sua localização histórica, levando em consideração a conjuntura econômica e social em que a imagem foi produzida. A dimensão material diz respeito à forma e à estética: cores, formatos, tonalidades, filtros, camadas e texturas que habitam a imagem. Sabemos que a forma como a imagem será manipulada no tempo produz diversas alterações na sua superfície, tanto na imagem fotográfica, como na película cinematográfica. Ao ser manipulada e transportada, essa imagem fica sujeita à ação do tempo e de choques físicos: sujeiras, rasgos, recortes, dobraduras, falhas, envelhecimento – uma gama de marcas do passar do tempo que formam uma espécie de "gramática", a qual, por sua vez, interfere na leitura e apreensão destas imagens. Na dimensão material, nos concentramos nos elementos que compõem o corpo da imagem, percebendo a imagem como uma superfície, com características plásticas, trazendo à tona sua materialidade enquanto potência poética.

Em *O cinema e a Nova Psicologia* (1983) Marleau-Ponty procura trazer um fim aos embates que colocava em dois lados divergentes correntes empíricas e racionalistas. Para Merleau-Ponty, enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido em favor daquele que a inteligência conseguia construir, uma nova psicologia surge no contemporâneo. Esta nova psicologia não mais coloca percepção e cognição, o sentido e o pensado, em polos separados, mas sim lança o homem de volta ao mundo no qual ele estaria ligado por um elo natural. Para o filósofo, a observação do mundo deve se dar "através de toda a superfície de nosso ser", ou seja, através de todo o corpo - as sensações e percepções físicas seriam indissociáveis de uma busca do sentido[8]. Merleau-Ponty conclui afirmando que é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema "um filme não é pensado e, sim, percebido. " (MERLEAU-PONTY,1983, p. 115)

[7] Esta proposta de análise de imagens pegamos emprestado de Joanna Sassoon em seu artigo *Photographic Materiality* (2004).

[8] Marleau-Ponty usa como exemplo a sensação de perda de referência quando estamos em um trem parado e este se move. Por um momento, ao olharmos pela janela, não sabemos se é o nosso trem que se move ou se estamos imóveis e na verdade é o trem ao lado que se deslocou. Essa indecernibilidade do movimento está condicionado ao corpo do observador. A percepção do movimento seria portanto dependente da relação com o entorno, relativa portanto às sensações e percepções individuais e subjetivas do sujeito. Outro exemplo, que ele nos dá é como identificamos uma pessoa por um conjunto de elementos: sua voz, gestos, maneira de andar, roupas, todos seriam condições estruturais para se conhecer alguém, o que não é possível somente através de uma relação exclusivamente intelectual.

> Essa psicologia e as filosofias contemporâneas têm a característica comum de nos apresentar, não o espírito e o mundo, cada consciência e as outras, como o faziam as filosofias clássicas, porém a consciência lançada no mundo, submetida ao exame das outras, e, através delas, conhecendo-se a si própria. Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, fazer *ver* o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, ao invés de *explicar*, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. **Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um, dentro do outro.** (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116 destaque da autora)

Susan Sontag (1987), na esteira de pensamento de Merleau-Ponty, expressa a máxima "no lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte" em seu texto original *Contra a Interpretação. A* autora busca recuperar uma interpretação que invoca "sentidos outros", propondo assim um vocabulário mais descritivo que prescritivo e uma maior atenção à forma. Para Sontag, os "sentidos outros" – como, por exemplo, tato, olfato e audição - estariam sendo relegados a segundo plano em favor de um modelo cognitivo-cartesiano que se fundamentou prioritariamente na **visão** como forma privilegiada para interpretar o mundo. Sontag, portanto manifesta-se contra a interpretação assente única e exclusivamente no conteúdo da obra.

O teórico e crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Produção de presença* (2004), conjuga, em afinidade com as proposições de Sontag, o conceito de *materialidades da comunicação* na tentativa de apreender aquilo que está fora do escopo hermenêutico: "Originalmente, materialidades da comunicação eram todos aqueles fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem o sentido em si". (GUMBRECHT, 2004, p. 28). Por exemplo, a maneira como um poema é declamado irá interferir na apreensão do poema; em outras palavras, a forma e a materialidade interferem no sentido original do texto, alteram a leitura do seu conteúdo. Na mesma linha de Sontag e Merleau-Ponty, Gumbrecht opera dentro de um campo de estudo denominado pós-hermenêutico[9], onde o que importa não é a significação, e sim a descrição desses fenômenos físicos que participam da produção de

[9] Para Gumbrecht o Hermenêutico se refere à tradição da interpretação dos fenômenos presente na filosofia clássica, herdeira de Descartes, que irão fundar o método científico. Nesta corrente cartesiana a análise de um fenômeno deve ser feita com o sujeito se afastando do objeto de estudo, evitando qualquer inteferência do campo afetivo e físico, para que a leitura do resultado, ou a análise seja a mais próxima da ´verdade´.O "campo hermenêutico" seria a instância de afastamento da presença dos objetos que prima por sua interpretação. "O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão. (GUMBRECHT, 1998, p.12-13).

sentido, mas não se manifestam no próprio sentido. O objetivo, portanto, seria o de identificar elementos constitutivos das formas de comunicação sem subjugá-los à significação ou à interpretação[10].

Deseja-se pensar, portanto, a imagem analógica nesse campo de estudo das materialidades da comunicação dentro do campo pós-hermenêutico. Considera-se sua emergência como parte integrante de um tipo de produção contemporânea que se sustenta na autonomia da imagem, que aposta em sua força plástica e poética, mais do que na narração ou em seus aspectos linguísticos e/ou semióticos. No contexto de cena ampliada e do cinema expandido que se configuram a partir do trânsito e diversidade de suportes, dispositivos e experiências, e nas multiplicidades temporais fragmentárias, vislumbramos os filmes como potências sensoriais e afetivas. Procuramos refletir de que formas a estética do analógico pode se localizar dentro da complexa cena contemporânea, bem como propor uma análise da imagem dentro do campo de estudos pós-hermenêutico - levando em conta as características materiais e plásticas desse tipo de imagem e como ela cria um tipo de experiência sensual (da ordem do sensível) e um afeto particular (pois cria uma afetação sensorial no corpo do espectador) - um *bloco de afectos e perceptos* (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Gumbrecht usa a frase da escritora ganhadora do prêmio Nobel de Literatura Toni Morrison para exemplificar o que seria o *stimmung* ou atmosfera das obras literárias: "ser tocado, como que de dentro", ideia semelhante presente no poema de Fernando Pessoa "o que em mim sente está pensando." (PESSOA, 1995). Nesse sentido, não haveria distinção entre a sensação e a cognição, pois ambos ocorreriam simultaneamente - "as atmosferas e os estados de espírito, tal como os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes" (GUMBRECHT, 2014, p. 14). O autor, portanto, defende uma análise de obras de arte voltada em especial ao s*timmung* e seus efeitos no leitor, uma relação necessária com os corpos, com o mundo material e os fenômenos da dimensão física.

É nesse sentido que a análise dos seis filmes em questão foi feita, com sensação e a cognição ambos se dando de forma simultânea. A escrita foi feita sob esses espasmos, orientadas pelo choque do encontro entre sensações, pensamentos e a materialidade das imagens. Muitas foram as questões teóricas que emergiram do encontro destes corpos: a questão

[10] Vale ressaltar que Gumbrecht não opõe o pós-hermeneutico hierarquicamente à corrente hermenêutica, mas sim o coloca como um complemento ou alternativa a esta.

da produção de presença, da percepção háptica, as operações da memória, a rememoração em oposição à reminiscência[11], a perda da Aura da obra de arte, o desejo de memória, o híbrido no contemporâneo, o instante, o trauma, a relação das imagens com a morte, etc. Conceitos, temas e questões que vinham à tona de um arcabouço bibliográfico lido nos últimos dois anos durante o curso do mestrado no PPGAC da ECO, bem como da época da graduação também cursada na Faculdade de Comunicação da UFRJ, de autores tais como: Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Walter Benjamin, Andre Bazin, Roland Barthes, Susan Sontag, Hans Ulrich Gumbrecht e Andreas Huyssen, entre tantos outros.

Optamos por fazer uma aplicação dos conceitos de forma fluida, criando articulações e reflexões entre a imagem e as ideias, relacionando-os à medida em que era feita a *tecitura* do texto. Dessa forma os conceitos brotavam intuitivamente ao longo do processo, em uma operação que se aproximava da *vidência*, como diria Deleuze (2005). Evitamos fazer uma revisão bibliográfica dos conceitos de cada autor em um capítulo separado, pois consideramos que esta forma expositiva de apresentação torna o texto blocado, pesado e excessivamente truncado. Optamos, portanto, por utilizar uma forma de escrita mais ensaística, estruturando quando necessário os capítulos em subcapítulos para evitar que a linha de raciocínio não entrasse em digressões infrutíferas. Criamos também um glossário com as palavras-chaves de termos mais técnicos utilizados amplamente na teoria do cinema, para auxiliar um leitor não familiarizado com o campo de estudos cinematográficos. Assim o leitor pode realizar uma leitura mais livre, consultando o glossário localizado ao final da dissertação, quando surgirem dúvidas pontuais.

A imagem analógica, como um cristal[12], possui várias faces, lados, e superfícies, podendo ser observada de diferentes ângulos. Há diversas entradas conceituais que se abrem na análise das imagens analógicas que possibilitam diferentes travessias, leituras e olhares. Ao navegarmos pelo interior deste "cristal" analógico, abrindo suas variadas portas, observamos que muitas dessas faces e superfícies conceituais se espelham, se sobrepõem e se complementam. Percebemos que cada dupla de filmes potencializava diferentes experiências com mais premência que outras, e cada experiência, por sua vez, evocava os conceitos do arcabouço teórico. Seria possível, hipoteticamente, aplicar todos os conceitos levantados a

[11] *Erinnerung* em oposição à *Eingedenken.* Conceitos abordados por Walter Benjamin para pensar a obra de Proust. Aprofundamos esta questão no 3º Capítulo "Afetos analógicos", como veremos adiante.
[12] A imagem-Cristal é um conceito bastante utilizado nesta dissertação, o conceito foi proposto por Deleuze em seu livro "A Imagem-Tempo".

todos os filmes em questão, pois eles estão de certa forma imbricados uns nos outros, porém esta possibilidade não nos atraiu, pois a nosso ver, produziria uma cadeia de repetições, tornando o texto pesado e com excesso de citações. Acreditamos que o objeto de estudo - o filme em questão- foi o sujeito quem "demandou" uma aplicação mais elaborada de um conceito ou outro especificamente. Pode-se notar que alguns capítulos privilegiam mais uns conceitos do que outros, porém eles ecoam por todo o texto, como um circuito de trocas onde podemos vislumbrar pontos de contatos. Os conceitos flutuam e pairam uns sobre os outros – ficam à disposição do leitor para que ele possa fazê-los pousar onde desejar, criando a intercessão e conexão da maneira que lhe convir.

O capítulo **"Sujeitos Analógicos"** é centrado no imbricamento entre as personagens e a fotografia dos filmes: *O Homem das Multidões (2013)* de Cao Guimarães e Marcelo Gomes e *Histórias que Só Existem Quando Lembradas (2011)* de Julia Murat. Analisamos os filmes supracitados privilegiando a atmosfera visual, nos concentrando no caráter plástico da imagem, suas texturas, cores e formatos, e partir daí, por meio do conceito de s*timmung*, operamos no campo da pós-hermenêutica da imagem. Investigamos como a plasticidade da imagem reflete o psicológico das personagens, bem como produz uma sensação e uma afetação no espectador de ordem sensorial, ou seja, em seu corpo, produzindo assim uma experiência estética específica. Essa experiência propiciada pela materialidade das imagens analógicas que se misturam ao psicológico dos personagens chamamos *sujeitos analógicos*.

Acreditamos que as narrativas dos filmes escolhidos para esse capítulo possuem paralelos e pontos de contatos. Os dois filmes apresentados têm personagens opostos e complementares, um que representa uma epistême moderna do passado, em contraposição a outro que possuiria uma epistême contemporânea. Assim este capítulo se concentra nas personagens, bem como busca introduzir os diferentes entendimentos do que seria o Contemporâneo e o Moderno, suas problemáticas e embates. A partir dessas personagens, remontamos também o passado histórico da imagem fotográfica, trazendo para a pesquisa a figura do *flâneur*, a questão dos hiperestímulos e a crise da atenção na modernidade. Este capítulo serve de base epistemológica para estruturarmos na conclusão a hipótese de que a crise da atenção moderna, apontada por Walter Benjamin e outros teóricos, pode ter se intensificado na contemporaneidade, culminando no desejo de memória de Huyssen e de desejo presença de Gumbrecht.

No capítulo seguinte, **"Territórios analógicos",** analisamos os curta-metragens: *Glauces - Estudo de um Rosto* (2001) e *Enigma de um Dia* (1996) do diretor Joel Pizzini.

Abordamos o analógico como ferramenta desterritorializante que transporta o sujeito contemporâneo para um novo território do sensível que chamamos de "territórios analógicos". Este lugar de suspensão produz deslocamentos imaginários para outros tempos, onde o sujeito pode experimentar uma nova maneira de "ver" e "sentir" as imagens. Assim, este capítulo se concentra mais em uma análise fenômenológica, que se volta para a forma como a materialidade das imagens impacta sensorialmente o espectador. Vislumbramos os filmes de Pizzini como potências sensoriais e afetivas. A materialidade fílmica nesses dois filmes transporta o espectador para lugares-outros, sem localizá-los em nenhum tempo ou espaço específico, a não ser o do espaço diegésico da obra de arte, um lugar onde há uma produção de "presença", onde as imagens-cristal de Deleuze são lapidadas, por onde brotam suas propriedades radioativas. Neste capítulo nos concentramos e aprofundamos conceitos de Gilles Deleuze presentes no livro *The Skin of the Film* da americana Laura Marks (2000), principalmente do conceito de *percepção háptica* - uma percepção do olho que vê, mas também toca - bem como abordamos as "potências do falso".

Finalmente no último capítulo, **"Afetos Analógicos",** iremos observar como o uso das estéticas do analógico VHS e Super 8 mm nos filmes *Elena* (2012), de Petra Costa, e *Adieu Monde* (1997), de Sandra Kogut, se relacionam especialmente com a memória. Em ambos os filmes as diretoras se utilizam de imagens *home-movies*, vídeos caseiros de arquivos pessoais, bem como de novas imagens recentes feitas com câmeras de *video VHS* e *Super 8*. Demonstraremos como a mistura de suportes fílmicos e diferentes materialidades criam obras que invocam as operações complexas da memória e convocam diferentes acepções do tempo. Nesses dois filmes, o Super 8 é utilizado tanto como uma prática da reminiscência e rememoração quanto como produtor de passados fabricados, que nunca ocorreram como tal no "real". A imagem analógica nos filmes atua tanto como máscara mortuária, fazendo seu papel "tradicional" de documento, operando como arquivo - prova irrefutável de um acontecimento, um evento -; mas também trabalha a serviço do sonho, da criação, da ficcionalização do real, e da realização dos desejos e devaneios de seus autores.

Neste capítulo nos concentramos mais nas ideias de Walter Benjamin sobre a memória e a perda da experiência. Veremos como através da materialidade do Super 8 e do VHS, a imagem pode adquirir uma condição de objeto de fetiche e invocando a sua *aura* perdida, permitindo talvez, uma releitura da experiência Benjaminiana com o tempo e com as obras de arte. Levantaremos também o debate de Huyssen e Jeanne Marie Gaignben sobre o trauma na sociedade ocidental e as suas negociações entre quais tipos de memória não podem ser

esquecidas e quais são aquelas que precisamos esquecer. A temática da obsessão com a memória é nosso gancho para adentrarmos na hipótese da autora e seguirmos para a conclusão.

Ao final da dissertação, em sua conclusão, lançamos mão de uma elaboração de hipótese pessoal da autora. Consideramos que as duas proposições chaves dos autores Huyssen e Gumbrecht: o *Desejo de Presença* e um *Desejo de Memória* - que eles identificam serem sintomas de um fenômeno essencialmente contemporâneos - estão presentes em todos os filmes em questão. Este fenômeno seria uma linha que costura os filmes - além do uso das estéticas analógicas - seria seu traço comum, o que irá dar forma ao conjunto da dissertação e o que justifica a escolha e aproximação entre os filmes.

Por último, mas não menos importante, achamos válido ressaltar que nesta pesquisa não se deseja retomar ou reforçar um discurso ontológico, nostálgico, romântico ou essencialista do meio fotográfico, colocando o analógico em prol do digital, em posições dicotômicas, hierárquicas ou excludentes, como muito se observa em teses a respeito da imagem fotográfica. Hoje, mais do que entrar em debates em torno da especificidade dos meios, da ontologia da imagem, ou da veracidade das imagens, procuramos pensar a imagem **não** como representação, cópia, semelhança, documento ou ponto de vista capaz de interpretar o mundo - através de uma hermenêutica revelar uma verdade invisível, abstrata, absoluta e metafísica- mas sim como **formas de experiência – estética, afetiva, física, corporal, sensorial, sensual.** Aproveitando a premissa de Denilson Lopes (2003) no texto *Da Experiência Comunicacional ao Sublime no Banal*:

> A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. (...) A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. (LOPES, 2003, p. 317)
>
> /

Um lápis possui seis faces, porém, independentemente de em qual delas os dedos se apoiem, todas convergem para um ponto: o papel, onde as palavras se formam e ganham unidade na escrita. Ao final desse processo dialógico entre imagem e pensamento, será no gesto do autor que poderemos delinear um princípio de forma coesa que irá se completar, ao fim, no leitor. A tentativa desta escrita é apontar as possíveis portas de entradas para abordar a imagem analógica no contemporâneo; não buscar verdades e sim coletar pistas e indícios que

possibilitem a "germinação" de ideias, permitindo a outros pesquisadores darem prosseguimento e ramificações às nossas investigações. Acreditamos que a reaparição do analógico enseja questões contemporâneas acerca da experiência com a imagem, e, como frisam Teresa Bastos e Victa de Carvalho (2013), "nos fornece pistas para perceber novas formas de sentir, perceber e partilhar o mundo".



Figura 0 – Trecho do clipe "Varanda Suspensa" da cantora Céu (2016)

SUJEITOS ANALÓGICOS

Aš ieškau naujų formų, kurios man leistų
leistų atidaryti visa mano patyrimo atmintį.[13]
Jonas Mekas

O filme *O Homem das Multidões* (2013), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, é livremente inspirado no conto homônimo de Edgar Allan Poe (1840). No conto original do século XIX, o narrador-protagonista segue uma figura misteriosa que chama sua atenção nas ruas de Londres. Durante sua investigação, ele descobre que o homem que segue não consegue viver longe das multidões; como um fantasma-andarilho vive a persegui-las pelas ruas da cidade sem cessar. Já no filme, os personagens Juvenal (Paulo André) e Margo (Sílvia Lourenço), dois solitários a sua maneira, vivem um desencontro em meio ao caos da urbe contemporânea. Juvenal é condutor do trem do metrô em Belo Horizonte, carrega as multidões pelas artérias da cidade, percorre o mesmo trajeto todos os dias, em uma travessia circular que não leva a lugar algum voltando sempre ao início, espécie de tempo-ourobourus[14] saído do Aleph [de] Borges (1949). Margô, sua colega e supervisora no trabalho, ao contrário, que se mantém imóvel sentada defronte a dezenas de telas de câmera de vigilância, é responsável pelo controle do fluxo dos trens e vive isolada em sua torre *à la* panóptico de Bentham[15].

Apesar dessa diferença físico-motora-corporal no trabalho - enquanto um está em constante movimento, o outro jaz imóvel - ambos sofrem de uma paralisia e de uma aridez no campo das relações sociais, de contato rarefeito com o outro. São estrangeiros à vida, isolados em suas respectivas “bolhas”. Ilhados e distantes eles apenas observam o constante trânsito das

[13] Do original em Lituano, nacionalidade de Jonas Mekas. Tradução em inglês: "I look for new forms which would let me, let me disclose the whole memory of my experience.“ Tradução em português da autora: "Eu busco novas formas que permitam revelar toda a memória da minha experiência. "

[14] Ouroboros (ou oroboro ou ainda uróboro) é um símbolo representado por uma serpente, ou um dragão, que morde a própria cauda. O nome vem do grego antigo: οὐρά (oura) significa "cauda" e βόρος (boros), que significa "devora". Assim, a palavra designa "aquele que devora a própria cauda". Sua representação simboliza a eternidade. Está relacionado com a alquimia, que é por vezes representado como dois animais míticos, mordendo o rabo um do outro.

[15] Termo utilizado para designar uma penitenciária ideal concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785. Este se tornou o modelo referencia para Foucault de mecanismo disciplinar da modernidade presente na organização e arquitetura de instituições normativas tais como: a prisão, a escola, o hospício e o quartel militar. Para mais detalhes ver Glossário.

pessoas, o vai e vem de passageiros que por ali passam sem os verem. Juvenal não tem amigos, relacionamento, família ou afetos. Ao sair do trabalho perâmbula pela cidade, sem travar nenhum tipo de comunicação com ninguém, seu único contato humano é com prostitutas, esporadicamente. Volta para seu apartamento com geladeira vazia, móveis velhos e decoração *démodé* - que lembra o *retrô* - liga o rádio, fala sozinho, dança ao varrer a casa. Como no conto de Poe, Juvenal é um personagem constantemente presente nos lugares, parece estar em todos os cantos da cidade, porém, passa sem ser percebido, é invisível, um espírito urbano.

Apesar de fisicamente inerte, Margô circula através da fibra ótica pelo universo do virtual. Também sem destino, ela deambula pelas multidões anônimas da internet. Constantemente no celular, conectada às redes sociais e ao "bate-papo" online. Passa de uma tela à outra, sem nunca se desligar. Ela encontra o seu noivo na internet em um site de relacionamentos. Vive só com o seu pai, com quem mal se comunica, aparenta não ter amigos íntimos, nem no ambiente de trabalho. Quando trava uma conversa, parece mais estar falando sozinha, monologa. Todas as noites, antes de dormir, dá de comer a peixinhos em um aquário virtual que, como ela, vivem isolados dentro do mundo digital. Com alguma vergonha convida Juvenal, por quem Margô parece ter uma afinidade intuitiva, para ser seu padrinho de casamento. Esse convite os desloca de suas zonas de conforto e os obriga a terem que lidar com suas limitações e próprias emoções.

Em *Histórias que só Existem Quando Lembradas* (2011) da diretora Julia Murat, também nos deparamos com dois personagens centrais que se contrapõem: uma jovem mochileira Rita (Lisa E. Fávero) e uma senhora de idade Madalena (Sonia Guedes). Como a diretora do filme (este é o primeiro longa de Murat) a personagem principal é uma jovem garota. Ela chega ao vilarejo fictício de Jotumba, no Vale do Paraíba, com seu *iPod*, sua câmera digital e algumas latas vazias que veremos se tratar de câmeras *pinholes*. Jotumba é uma pequena vila no interior fluminense, rodeado por morros e vegetação de mata atlântica, pedaço de terra à margem do que foi uma ferrovia, região abandonada desde os anos 30 quando ricas fazendas de café foram à falência, derrubando a economia local. O filme de Murat evoca o clima das cidades mortas descritas por Monteiro Lobato (1919) - vilas abandonadas à própria sorte após o fim do ciclo do café, incapazes de acompanhar os passos apressados da História.

No filme, os habitantes de Jotumba, todos de idade bastante avançada, vivem uma rotina sem perspectivas, que se repete e se alonga no tempo diegético. Como que condenados a reviver todo dia o mesmo, a padeira faz pão, todos se juntam para almoçar no mesmo horário, rezam antes de comer, vão à missa. Na parede da igreja, anexa ao cemitério, que está sempre trancado,

os moradores pararam de registrar os nomes dos mortos. Cidade-fantasma, onde aparentemente ninguém mais "consegue" morrer; todos condenados a ficarem vivos. Como o personagem Juvenal, vivem ciclicamente, no eterno-retorno nietzschiniano[16] destituídos de potência, presos no tempo que não passa. É interessante observar também que ao longo dos dois filmes temos a presença do trem - máquina-ícone da modernidade, do progresso e da urbanização, figura simbólica dos primórdios do Cinema e que remete ao nascimento do cinematógrafo[17].

1.1 **A atmosfera ou Stimmung Analógicos**



Figura 1 - Personagem Juvenal de O Homem das Multidões (2013)

Em entrevistas, os diretores de *O Homem das Multidões* (2013) Cao Guimarães e Marcelo Gomes falam sobre a importância da janela pouco usual em formato quadrado, como algo essencial para os autores na construção dos personagens, bem como para gerar uma sensação específica no espectador:

[16]O eterno retorno é um conceito filosófico do tempo postulado, em primeira vez no ocidente, pelo estoicismo e que propunha uma repetição do mundo no qual se extinguia para voltar a criar-se. Mais tarde, Friedrich Nietzsche também define esse conceito em sua obra. Eterno retorno, em alemão o termo é *Ewige Wiederkunft*, uma síntese dessa teoria é encontrada em *A Gaia Ciência* em textos como *Assim falou Zaratustra*; Para mais: Aforismo 341 de *A gaia ciência*; aforismo 56 de *Além do bem e do mal*

[17] A *Chegada de um trem a estação de la Ciotat* (1895), dos irmãos Lumiére.

> A gente queria passar essa ideia da claustrofobia. E chegamos a esta opção do quadrado. É um formato muito rico no meu ponto de vista. Quando filma uma multidão num quadrado, ela fica mais compacta, mais claustrofobia nesse sentido", avalia Guimarães. "Claro que nos preocupamos que tudo tivesse relação com as vivências dos personagens, que não fosse só maneirismo estético[18]. Mas quanto mais a gente escrevia e entendia os personagens, mais a questão do quadrado ficava clara, compactuava com nossa ideia" diz Gomes[19]

A direção de fotografia, assinada por Ivo Lopes Araújo, portanto busca transpor para a tela o conceito proposto pelos diretores, ao capturar a *mise-en-scène* que estes elaboram com uma máscara que recorta toda a imagem em um formato quadrado, semelhante aos filmes antigos em formato SD 4:3, diferente do padrão retangular 16:9 - formato de janela utilizada regularmente nos filmes comerciais dos últimos vinte anos. Este recurso na superfície da imagem, ou seja, na estrutura mesmo formal e material, exacerba (segundo os criadores) as sensações de enclausuramento e suspensão do tempo presentes no psicológico dos personagens, como se a subjetividade das personagens transbordasse para a materialidade do meio, criando assim uma atmosfera específica. Porém o que seria essa "atmosfera", como defini-la conceitualmente?

Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Atmosfera, Ambiência e Stimmung* (2014) irá dissertar sobre a etimologia e tradução da palavra *Stimmung* em sua língua materna (a língua alemã)*:*

> Em inglês existem *mood* e *climate. Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode seque ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em a alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *Stimmen*. A primeira significa 'voz'; a segunda 'afinar um instrumento musical'; por extensão, *stimmen* significa também 'estar correto'. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum* como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Stimmung ou a atmosfera em português seria, portanto, a junção do imbricamento de várias ideias: ambiente, temperamento, clima, harmonia, equilíbrio, precisão, afinação, muitos

[18] Aqui os diretores aparentam responder a uma crítica que associava a fotografia do seu filme a um maneirismo ou modismo, já que as texturas e formato das imagens remetiam, para muitos espectadores, à estética do aplicativo para celulares *Instagram.*

[19]Entrevista disponível em: https://www.cineclick.com.br/entrevistas/cao-guimaraes-e-marcelo-gomes-falam-de-o-homem-das-multidoes Publicada 31/07/2014 09h15 por Roberto Guerra.

dos termos retirados do universo da música. Gumbrecht (2014) disserta, em especial, como a atmosfera é sentida nos corpos como uma realidade física ainda que invisível - a atmosfera ou o *stimmung* "acontece" em nossos corpos ao mesmo tempo que o "envolve" – da mesma forma que uma música nos afeta quando a escutamos. Portanto, para o autor, uma obra literária (por extensão qualquer outra obra de arte) teria uma relação indissociável com o corpo, pois ela produz necessariamente uma afetação sensorial no espectador; em outras palavras traz à tona suas sensações corporais e suas articulações valeriam como "experiência estética", o que por sua vez produziria efeitos de "presença"[20]. O espectador/leitor é colocado diante de outra realidade e assim passa a habitar um "mundo de sensações", mundos que parecem "entornos físicos".

O conceito de Deleuze (1989) para definir uma obra de arte resume bem o que Gumbrecht busca ao definir o que seria uma "experiência estética". Para Deleuze, a obra de arte seria resultado de uma combinação de *perceptos e afectos* se consolidando em um "bloco de afectos e perceptos". Deleuze define os *Perceptos* como um conjunto de sensações e percepções que uma obra carrega dentro de si que ultrapassa o que o autor sentiu ao produzi-la. Já o *Afecto* seria o transbordamento desse *Percepto* para fora, um atravessamento, o que permite ao espectador experimentar aquela obra em toda sua potência - nas palavras de Deleuze "um devir":

> Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daquele que as sentem. O *percepto* é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente. Páginas de Tchekov que, de outra maneira, descrevem o calor da estepe. Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Não há perceptos sem afectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa

20 Para Gumbrecht (2010) uma "produção de presença" se dá quando ocorrem eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos. Ou seja, se dá necessariamente em uma relação tátil e corpórea com o objeto em questão. "A essa relação chamo presença. Podemos tocar objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como que se impõem ou como coisas inconseqüentes (2010, p. 13-14)." Para Gumbrecht, ao lermos uma obra do século XIX, por exemplo, somos colocados diante do "presente do passado em substância" - não diante de uma mera representação do passado, mas sim diante da "presença" deste passado. Iremos abordar este conceito de presença novamente no 3º capitulo desta dissertação.

> por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O *afecto* é isso. (DELEUZE, 1996)[21]

Como levar estes conceitos à obras cinematográficas, que é o que buscamos nessa dissertação? Inês Gil (2011), em seu artigo *A atmosfera fílmica como consciência*, transpõe o conceito de atmosfera para a análise de filmes. Para a autora, a atmosfera cinematográfica é constituída por duas séries principais de elementos. O primeiro criador de atmosfera seria o dispositivo clássico da sala de cinema, ou seja: a sala escura, a grande tela branca, a imagem projetada, o projetor posicionado atrás do espectador - um espaço que permite que o espectador adentre um estado quase alucinatório, hipnótico ou o chamado *efeito-fi* – alguns dos elementos que compõem o que André Parente identifica como *Forma Cinema*[22]. A segunda atmosfera é a atmosfera fílmica que está ligada aos componentes presentes na realização do filme, tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos atores, o enquadramento, a luz, a montagem, etc. Todos contribuem para a criação da atmosfera, alguns mais do que outros, segundo a escolha do realizador/diretor.

A autora divide a "atmosfera fílmica", em quatro "sub-atmosferas": a *atmosfera temporal* que diz respeito à duração, acelerações, e outras formas temporais como o *flashback*, elipses e *raccords* proporcionados pela montagem; a *atmosfera espacial* que diz respeito ao enquadramento, os movimentos de câmara e a teoria do campo e fora-de-campo; a a*tmosfera visual*, ligada ao caráter plástico da imagem, que envolve a estética cromática, os tipos de cenários e os jogos de atores; e, por fim, *a atmosfera sonora* relacionada com o trabalho da banda sonora, como trilha musical e os efeitos de som. Dessa forma, concentramos nossa análise na atmosfera visual dos filmes em questão demonstrando como eles propiciam estados poéticos e experiências estéticas no espectador através de sua materialidade plástica. Apesar de privilegiarmos as matérias visuais, iremos apontar, por vezes, como os outros elementos contribuem para reforçar a potência da materialidade fílmica.

O formato quadrado da imagem de *O Homem das Multidões* (2013) primeiramente produz uma sensação de fechamento dos espaços, sensação de clausura no espectador. Os

[21] Da série de Entrevistas para o documentário Abcedário de Deleuze (1996), dirigido por Pierre-André Boutang.

[22] Termo utilizado por André Parente para conceituar o cinema convencional. Os elementos que compõe a forma-cinema seriam: A arquitetura da sala herdada do teatro italiano (os movie theaters), a tecnologia de captação/projeção, cujo padrão foi inventado no fim do século XIX, e a forma narrativa linear, cronoólogica, onde se conta uma história e o espectador pode "viajar" para outras realidades. (PARENTE, 2009, p. 24)

personagens estão fechados em si mesmos, não falam, não interagem com o ambiente, estão sempre rodeados por sua solidão e pelo vazio existencial. O enquadramento menor, mais limitado, expande o fora-de-campo, de forma que os atores têm menos espaço disponível para a ação se desenvolver dentro do quadro. Muitas vezes esta limitação faz com que o ator realize ações no extra-quadro, delegando ao imaginário do espectador o que lá ocorre. Assim a sensação de vazio no interior dos personagens transborda para a forma fílmica, permitindo que os vazios cresçam para fora dos limites do quadro. Afora a utilização de uma janela pouco convencional, a colorização do filme também contribui para a construção de uma atmosfera visual específica. A cidade de Belo Horizonte e todos seus ambientes parecem transpostos de uma fotografia antiga desbotada e sem saturação. No centro do quadrado vemos Juvenal, igualmente pálido em tons pastéis – silencioso, ele quase desaparece na imagem esmaecida das multidões, ruas e estações ferroviárias.

Como as imagens, estes personagens parecem deslocados do seu próprio tempo. Diversos outros elementos formais da imagem nos remetem a uma "volta" aos primórdios da fotografia. O formato quadrado nos faz navegar para um tempo passado pois esta moldura remonta ao século do conto de Edgar Allan Poe, mesmo período da criação do primeiro aparato fotográfico o Daguerreótipo, bem como também nos remete às máquinas fotográficas analógicas de um passado mais recente dos anos 60-80 como a *Brownie*, a *Polaroid*, *a Lomo* e a *Instamatic* da Kodak[23]. Outro paralelo entre os dois filmes escolhidos para este capítulo, é que o filme de Julia Murat também se utiliza de uma fotografia dessaturada, com cores desbotadas. Semelhante ao filme de Cao Guimarães e Miguel Gomes, os personagens vestem roupas com paletas de cores em tons pastéis, da mesma cor das casas coloniais com tintas descascando em que moram.

A estética do filme de Julia Murat, mesmo utilizando uma fotografia em alta definição e realista, com grande resolução e janela 16:9, também provoca uma sensação de estarmos olhamos para antigas fotos da primeira metade do séc. XIX sobretudo por seus tons e jogos de luzes que muitas vezes se utilizam da técnica *chiaro e escuro* reproduzindo imagens com as cores e contrastes semelhantes à uma pintura de Caravaggio. Há a mistura de dois tipos de registro de imagens no filme de Murat - fotos *still* feitas com a câmera *Pinhole* da protagonista são colocadas na montagem ao lado das imagens filmadas com câmeras de alta qualidade e resolução. Os personagens e os espaços, quando representados nas imagens analógicas

[23] Estéticas que o *Instagram* irá "emular" com seus filtros digitais. Para mais informações sobre *Instagram*, *Polaroid, Lomo e Pinhole* consultar Glossário ao final.

precárias da *Pinhole*, se convertem em borrões e manchas, figuras distorcidas pelo anamorfismo da lata e pela longa exposição, transparecendo suas "essências" fantasmagóricas de sujeitos e lugares perdidos no tempo. As personagens de ambas narrativas têm sua psicologia incorporadas à plasticidade e materialidade da imagem, como se um aderisse ou colasse no outro. Surge nesse encontro do subjetivo e do visual, e na superposição das "camadas" materiais e de conteúdo das imagens, o que conceituamos como "sujeitos analógicos" - uma representação de uma epistême moderna que se estendeu para o contemporâneo, trazendo à tona o passado histórico da imagem fotográfica e as antigas técnicas e estéticas associados a ela. No subcapítulo abaixo aprofundaremos um pouco mais esta questão.

1.2 Fantasmas da modernidade

Em entrevista de divulgação do filme, o diretor Cao Guimaraes declarou:

> Escolhemos esses dois personagens porque eles são, de alguma forma, complementares, e compartilham o mesmo desconforto de estar no mundo. A reação da Margô com o mundo físico é de aversão. Ela não quer entrar no metrô cheio, por exemplo. A reação de Juvenal é a oposta: ele precisa estar ali, no meio da cidade, no meio das pessoas, física e sensorialmente, sem precisar, necessariamente, de um interlocutor. (...)é um cara que ama estar no meio da multidão, senti-la como se fosse uma atmosfera sem rosto; ao mesmo tempo faz parte dela e não faz. (...) Nossa intenção foi criar uma personagem como um tipo de solidão diferente, a virtual. Juvenal é o representante da solidão analógica, Margô é a digital. O filme oferece essa contraposição entre esses dois tipos de solitários... (Entrevista Cao Guimarães para O GLOBO 31/07/2014)

Nas palavras dos diretores, Juvenal encarna a solidão "analógica" enquanto Margô a solidão "digital". Os dois personagens seriam, portanto, arquétipos de uma sociedade industrial moderna e contemporânea, respectivamente, refletindo o processo de isolamento do indivíduo e da massificação das estruturas sociais. O autor Ben Singer escreve a respeito de processos sócio culturais do final do século XIX, como a urbanização, industrialização e consumo de massa, que em conjunto integram o fenômeno chamado de Modernidade. Como ele bem observa com o nascimento das sociedades industriais modernas, um novo sujeito se vê jogado em cidades caóticas repletas de hiperestímulo e multidões.

> A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2007, p. 96)

A noção de instante será determinante e fundamental para diversos críticos e pensadores da modernidade, como Heidegger e Walter Benjamin. Para eles só é possível experimentar o presente no hiato entre sensação e cognição. É nesse espaço ínfimo de tempo, no instante em que experimentamos uma sensação corporal imediata e tangível do "estar" presente no momento, que o passado deixa de ser passado para se tornar futuro (Charney, 2007). Esta concepção do tempo tomou corpo dentro da cultura metropolitana dos grandes centros urbanos modernos, caracterizada pelo *hiper-estí*mulo, pelas altas velocidades, pela efemeridade e pelo choque do novo.

É neste contexto em que surge a fotografia. Desde o seu nascimento em 1839 e logo nos primeiros anos de sua invenção, o Daguerreótipo[24] é exaltado pela sociedade europeia como o dispositivo-chave de um projeto moderno industrial. A fotografia ocupou desde seu nascimento um status duplo de produto e instrumento de seu tempo. Por ser um aparelho técnico estritamente mecânico, supostamente imune aos desvios da subjetividade, a crença no registro fotográfico como documento fiel da realidade se instaura, reiterando discursos e regimes de verdade da Modernidade, fundamentados na urbanização, no progresso, na ciência, na mecanização, na razão e no capitalismo industrial. A fotografia foi saudada pelo Estado Moderno e suas filosofias Iluminista e Positivista como o protótipo de invenção cuja finalidade e estatuto era o de revelar, mostra a verdade do mundo e não apenas representá-lo. No texto 'O público moderno e a fotografia', sobre o Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859, Baudelaire destilou sua aversão àquilo que julgava ser responsável pela decadência do gosto dos homens de sua época pelo "real", entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma

[24] O daguerreótipo (em francês: *daguerréotype*) foi o primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público. Foi divulgado em 1839, tendo sido substituído por processos mais práticos e baratos apenas no início da década de 1860. Consiste numa imagem fixada sobre uma placa de cobre com um banho de prata, formando uma superfície espelhada. A imagem é ao mesmo tempo positiva e negativa, dependendo do ângulo em que é observada. Trata-se de imagens únicas, fixadas diretamente sobre a placa final de vidro, sem o uso de negativo.

e catalisador desse processo. Podemos então, a partir desses exemplos pontuais, partir do pressuposto de que a predominância e aparecimento de certas máquinas, *technés* e tecnologias refletem traços, sintomas e epistemologias de uma época

O poeta moderno, para Benjamin (2000) é sintetizado na figura de Edgar Allan Poe e Baudelaire.

> Baudelaire vive o desejo paradoxal de reter aquilo que se move sem, no entanto, descaracterizar o caráter incerto de seus fluxos. É o poeto moderno por excelência porque enfrenta essas condições que a temporalidade moderna impõe sem pavor nem deslumbramento; ele apenas colhe seus choques com sua capacidade de familiarizar-se com aquilo que é sempre estranho, capacidade de 'estar sempre fora de casa onde quer que se encontre' (ENTLER, 2012, p. 84)

A reforma do Barão de Haussamn fez com que Paris ganhasse suas grandes avenidas. Neste período surgiram as famosas passagens com suas vitrines sedutoras e implementou-se o sistema de transporte público urbano, com os bondes e metrôs oferecendo aos cidadãos tempo e espaço para observarem uns aos outros em anonimato. Através das *flaneuries*, o poeta moderno perambula, sem rumo e destino, pela torrente caótica das metrópoles industriais, pescando pequenos fragmentos do cotidiano que passam despercebidos pela multidão. O *flâneur*, figura representante deste novo sujeito moderno, explora a cidade e seus habitantes recolhendo restos e impressões, como um "botânico do asfalto" nas palavras de Benjamin (2000). Assim, no menor e no banal, ele encontra suas inspirações poéticas[25].

> Temos aqui um homem — ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói — ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avarento em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis'.

[25] Esta prática moderna, será muito utilizada pelas vanguardas artísticas do Surrealismo e Dadaísmo. Os surrealistas irão se apropriar de noções provenientes da psicanálise para cunhar o Manifesto Surrealista. Escrito em 1924 por Breton, a proposta surrealista de interpretação do mundo é fundamentada nos preceitos do automatismo psíquico – também chamada escrita automática: estado puro,mediante o qual se propõe transmitir verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio o funcionamento do pensamento suspenso de qualquer controle exercido pela razão, alheio aqualquer preocupação estética ou moral. Os princípios surrealistas declarados são: a isenção da lógica, a adoção de uma realidade superior, chamada "maravilhosa", o abraço do acaso, e uma recusa à composição e temáticas dogmática das belas artes. Os objetos e temáticas surrealistas serão selecionados em meio ao acaso e à aleatoriedade também chamados *objets trouvés* - objetos aparentemente sem valor escontrados no cotidiano, retirados de lixo ou de antiquários. Serão estes as práticas e elementos que os surrealistas e dadaistas se utilizam para construir sua poética e obras.

> Esta descrição é uma única, longa metáfora, para o procedimento do poeta moderno segundo o coração de Baudelaire. ” (BENJAMIN, 2000, p.15)

Portanto, convenciona-se que a experiência na modernidade era de natureza fragmentária, moldada pela sensação corporal com ênfase na visão, onde o corpo se encontra paralisado ou em choque pelos estímulos, a atenção se dilui, pois, os pontos de vista focais se multiplicam. Seu lugar de ação é nas ruas e no cotidiano, no banal e seu sujeito o homem comum. Esta nova relação do sujeito com o tempo, que se torna partido e caótico, apontada por Benjamin e outros filósofos da modernidade, encontra paralelos com os estudos de Deleuze no campo do Cinema.

Deleuze (2005) se utiliza dos conceitos de Bergson e da Semiótica de Pierce para pensar as imagens cinematográficas e assim ele divide o cinema em duas categorias: imagem-movimento e imagem-tempo. Deleuze aponta que o Cinema Moderno se inaugura quando o tempo “sai dos eixos” e os personagens encontram-se condenados a deambulação ou a perambulação pelo espaço. Para o autor a imagem-tempo denuncia uma crise sensória motora do sujeito, quando “as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. (…) Seriam (as personagens) puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer consolo no sublime, que os faria encontrar a matéria o conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade. ” (DELEUZE, 2005, p. 55). Em um contexto de pós-guerra - Deleuze identifica que a imagem-tempo, ou o cinema moderno, se inaugura com o surgimento do neorrealismo italiano -, o sujeito encontra-se destituído de qualquer capacidade de ação, as personagens conseguem apenas observar, contemplar ou constatar um mundo em ruínas. Assim as imagens deste novo tipo de cinema passam a incorporar a distensão e dilatação do tempo na narrativa, reunindo vazios, os célebres “tempos-mortos”, quando as imagens se tornam “situações óticas e sonoras puras”, ou seja, o cinema deixa de ser pautado pelo ritmo da ação para ser orientado pelo ritmo do tempo.

O sujeito moderno, diante de cotidiano massificado e automatizado, bombardeado pelos estímulos dos meios de comunicação de massa e pelo trauma da guerra, passa por um “empobrecimento" da experiência, ao ver sua capacidade de se comunicar se esvair. Esta perda é alertada por Benjamin em dois ensaios *Experiência e pobreza*, de 1933 e *O narrador*, escrito entre 1928 e 1935 - o qual abordaremos em maior profundada no capítulo “Afetos Analógicos” desta dissertação. Os ensaios de Benjamin constatam o fim da narração tradicional, mas também

esboçam a ideia de uma outra narração, uma narrativa contemporânea essencialmente fragmentária, segundo Lissovsky (2005) 'uma narração nas ruínas, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas'.

Como no personagem do conto de Poe, Juvenal e Margô vivem essa vida fragmentada advinda da modernidade, repletas de estímulos sensoriais, são parte da multidão, porém também não pertencem a ela, uma dupla-percepção sensória de estar "diante e dentro" dela. São personagens que deambulam sem rumo pelas ruas, estão em constante movimento sem, no entanto, uma ação oriente seus passos - como apontado por Deleuze e Benjamin, são seres que apenas são capazes de observar, contemplar ou constatar um mundo. Portanto, podemos afirmar que as personagens de ambos os filmes *O Homem das Multidões* (2013) e *Histórias que só Existem Quando Lembradas* (2011) são herdeiras deste "mal-estar" moderno. Porém quais os traços permitem dizer que essas personagens são também tipicamente contemporâneas?

1.3 Inespecíficos Anacrônicos

Para iniciar esta preposição, iremos nos ater às personagens femininas dos filmes em questão. Elas nos fornecem uma porta de entrada por onde podemos introduzir as possíveis base de definição do que seria o contemporâneo. Há no filme de Murat, Guimarães e Gomes personagens femininas que transformam a experiência perceptiva e sensorial de um outro personagem que se encontra perdido em um tempo suspenso. As duas personagens femininas dos filmes analisados, Margô e Rita, conseguem transitar entre o espaço virtual e analógico e entre os tempos atual e virtual. Margô tem um relacionamento que se inicia na internet e se concretiza na vida real. Capaz de conjugar as diferentes realidades digital e real, Margô é porosa e se expande, tem mais capacidade de adaptação à alteridade do que Juvenal. Margô convida Juvenal para seu casamento, obrigando-o a ter que interagir individualmente e não mais apenas com uma multidão amorfa. Já Rita usa diferentes máquinas, meios e suportes para tirar suas fotografias (analógico e digital) e por ser uma viajante, mochileira, também transita entre dois mundos, transformando-os. Ambas, porém não se sentem realmente pertencentes ou confortáveis em nenhum dos tempos ou universos[26] - constantemente deslocadas, herdam o "mal-estar" moderno, mas conseguem criar uma espaço-tempo sensorial próprio.

[26] Rita diz em determinado trecho do filme "acho que nasci na época errada".

As duas películas representam, portanto, o encontro de dois "mundos". A chegada da jovem Rita em Jotumbá desestabiliza a rotina repetitiva dos habitantes, fazendo com que tenham de lidar com sua condição de estagnação. Rita não reza na hora do almoço, ela quer visitar o cemitério da cidade e pergunta por que ele vive trancado, o Padre se irrita com as perguntas incômodas da jovem. Como na câmera fotográfica da *pinhole* que carrega, Rita evidencia e desvela a passagem do tempo decorrida na vida dessas pessoas. Principalmente a viúva Madalena (Sonia Guedes), senhora que recebe Rita em sua casa como hóspede. Ela fotografa Madalena com suas câmeras digitais e analógicas e as revela num quartinho escuro, mostrando o resultado para a senhora, que parece não "se ver" há muitos anos. A viúva Madalena se volta para seu passado, busca em seus baús fotos do marido falecido, conta suas histórias para Rita: ao atualizar o passado no presente, retoma sua voz e capacidade de elaborar narrativas. Quando Rita chega na casa de Madalena, ela obriga a viúva a abrir as janelas e porta dos quartos há muito trancados. As perguntas e a curiosidade de Rita trazem um "sopro" juvenil que faz a cidade respirar de novo com "novos ares". As engrenagens enferrujadas do trem parado - representação da estagnação da cidade- parecem voltar a lentamente a tiritar e circular. Assim os moradores da cidade saem de sua imobilidade e incapacidade de lidar com o passado.

O início da era contemporânea será marcado pela implosão das tênues fronteiras entre as imposições que determinavam as especificidades dos meios, dos limites entre o que "pode" ou "não pode" ser arte, da distinção entre o espaço público e o privado, bem como pela problematização de conceitos tais como o "sublime", o "belo", o "gênio", a originalidade, a autoria, e o papel do espectador na obra. No campo específico das artes visuais, toda uma nova maneira de fazer a imagem se inicia com aproximações e sobreposições entre o cinema e a fotografia, reconfigurando os mais diversos aspectos da experiência (áudio) visual.

Desde o final dos anos de 1960, o cinema não só toma a fotografia como tema e material dos filmes como também é tematizado por ela[27]. Artistas irão explorar, esmiuçar, esgotar e por vezes profanar elementos básicos da linguagem cinematográfica: convenções tais como

[27] No cinema experimental Stan Brakhage, Peter Kubelka, Maya Deren herdeiros das vanguardas modernas criam um cinema lírico, metafórico, e com experiências plásticas e formais com as materialidades da película. Nos anos 60 Andy Warhol, Paul Sharits, Hollis Frampton, Michael Snow fundam Cinema Estrutural um movimento que propõe esgarçar as estruturas fílmicas e os elementos básicos que constituem uma obra audiovisual- ou seja evidenciar sua forma e sua concretude. No campo do Cinema a Nouvelle Vague (no Brasil o cinema Marginal de Sganzerla e Bressane) explora a distensão do tempo, os tempos-mortos - o tempo de fumar um cigarro- desconstroem a estrutura dramática narrativa, quebram a quarta parede (Brecht), expõem o corte e a montagem - os famosos *jump cuts* de Godard- , se recusam a usar o *raccord* , congelam o frame dialogando com a pintura, entre outras operações desconstrutivas.

narrativa linear, montagem naturalista, sincronismo entre som e imagem, imobilidade do espectador, sala escura e projetor ao fundo da sala. Nesse contexto, a fotografia deixa de lado sua condição de objeto mumificado, imóvel, associada necessariamente ao passado destinado unicamente ao exercício subjetivo da memória, pertencente ao arquivo e ao tempo decorrido (Fatorelli, 2013); e o cinema, deixa de se apresentar somente como atual, processual, ligado ao fluxo narrativo, ao movimento, à ilusão do presente e da duplicação da vida, enfim deixam de ser dois mundos antagônicos à parte (Parente, 2013).

Diante de um cenário como este, não há discurso ontológico que se sustente, não há mais espaço para necessidade de obra ou imagem "pura", assim as determinações arbitrárias da modernidade que dividiam as áreas de conhecimento são questionadas também dentro de outras instituições, como a Academia. Para alguns teóricos, foi-se o tempo da crítica das demarcações categóricas e da questão essencialista da natureza ontológica do meio[28]. É o fim do período das oposições e clivagens modernistas, fim dos manifestos e da busca de utopias. O reinado do "ou" – a ideologia da pureza e da especificidade, tão cara ao pensamento modernista, deu lugar ao advento do "e": a era dos prefixos *entre*, *pós* e *trans*.

Muitos autores irão hastear a bandeira do hibridismo e analisar esta cena sob a lógica da defesa da mestiçagem, das impurezas, da contaminação, das diversas linguagens e meios artísticos. Raymond Bellour (1997) nomeia este cenário e tendência de 'Entre Imagens', que possibilita uma "poética das passagens", Philippe Dubois (2014) o nomeia de 'movimentos improváveis′", obras que produzem "efeitos cinema", Kluszczynski (2009) chama de "síndrome de intermídia", um fenômeno multimídia que atua como um "palimpsesto dinâmico", Rancière (2011) fala em "caos de materialidades"; já Katia Maciel (2009) cria o conceito "Transcinemas". [29]

[28] Como a promovida por Barthes e Bazin acerca da indicialidade da Fotografia.

[29] Parece-nos mais interessante, dentro desse contexto, a análise de Florencia Garamunhos (2014), que em seu livro *Frutos Estranhos*, cunha o termo "arte inespecífica" da ordem de um "não-pertencimento". A arte inespecífica difere da moderna por não procurar uma especificidade própria do meio mas também por não se limitar a uma simples mistura de suportes. Se trata de uma arte da convivência de uma heterogeneidade em constante conflito, uma fertilização cruzada, que provoca uma estranheza ao criar um espaço-tempo sensorial próprio, ativa um novo "universo" sensível particular daquela obra, uma criação de novas possibilidades de mundo e não somente uma espécie de "colagem" de diferentes suportes e meios. Florencia aposta que cada autor e obra é capaz de produzir um universo sensivel particular, o que nos parece semelhante à proposição de Deleuze quando ele fala sobre a obra de arte como um "bloco de afectos e perceptos".

O ecletismo sem princípio que se instala no contemporâneo contribui decisivamente para o fim das verdades estéticas absolutas que nutriam as vanguardas tradicionais e o discurso moderno que privilegiava o futuro como campo de projeção de suas reflexões e utopias. Segundo Maciel e Menezes (2013), isso permite que o artista contemporâneo construa sua poética, dispondo não somente das novas tecnologias, mas de toda a arte do passado – tenha sido ela reconhecida ou não – e seus meios e estilos. Na contemporaneidade os artistas deixam de se perguntar que tipo de arte estavam fazendo e, assim, passam a transitar indistintamente entre diversas linguagens e temporalidades.

> Enquanto a modernidade se caracterizou, em todas as suas manifestações, por colocar em crise e em crítica o passado frente ao advento de um presente imantado pelo futuro, no meta-moderno abre-se a crise desse futuro e a própria modernidade é muitas vezes tratada como o novo passado. (MENEZES e MACIEL, 2013, p.15).

O teórico Gene Youngblood (1970) cunha o termo Cinema Expandido ao analisar a obra de diversos artistas de sua geração, tais como Nam Juin Paik, Vito Acconci, Bruce Nauman, entre outros, que começavam a explorar e incorporar técnicas antes desconhecidas à tradição artística, como o vídeo, a xerox, o fax, a televisão, os computadores e outros meios eletrônicos incipientes. Neste período de ascensão das chamadas "novas vanguardas", começam a ser realizadas experiências heteróclitas hoje chamadas de performances, instalações, ações, proposições, videoartes e outras tantas coisas difíceis de nomear. Este termo "expandido" será apropriado e revisitado diversas vezes pelos estudiosos na busca de definir este cenário contemporâneo plural. Para Gene Youngblood o cinema expandido seria essencialmente sinestésico. "O cinema sinestésico é espaço e tempo contínuo. (...) sinestésica é a harmonia dos impulsos diferentes ou opostos produzidos por uma obra de arte. Isso significa a percepção simultânea de opostos harmônicas. " (YOUNGBLOOD, 1970). Para o autor, as imagens de um cinema expandido são capazes de criar uma nova forma de percepção do tempo que não faz mais parte de uma tradicional narrativa clássica, e sim transitam entre diferentes dimensões temporais que se interconectam e coabitam diferentes temporalidades. Este tempo heteróclito, múltiplo, caótico e policrônico, foge a ordem cronológica, linear, com um começo, meio e fim.

Há uma premissa de Agamben em *O que é o Contemporâneo* que, ao falar do filósofo Nietzsche, define como condição *sine qua non* do sujeito contemporâneo "uma singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias" (p. 59, 2009). O sujeito contemporâneo é, por excelência, aquele que opera no espaço e no tempo através da

dissociação e do anacronismo. Rita e Margô seriam, portanto, essencialmente sujeitos contemporâneos, pois são inespecíficas, da ordem do não-pertencimento e permanentemente anacrônicas: condições *sine qua non* da contemporaneidade. Ambas as personagens são seres nômades, em constante movimento, transitam entre diversos territórios, vivem em uma zona de trânsito, em espaços fronteiriços, entre-lugar sem definição clara, no limiar. São viajantes, eternas estrangeiras exploram diferentes tempos, são estranhas, inquietantes, instigantes, abertas às possibilidades, cruzamentos e mutações.

Contemporâneas, elas arrastam os sujeitos analógicos para fora de sua realidade "moderna" – associada necessariamente a um passado estéril, a uma concepção do tempo linear, com estrutura pouco flexível - conduzindo-os a atravessar fronteira para o atual, processual, hibrido – um novo jogo, uma nova experiência sensória e cognitiva. Nessa dialética, ambas oferecem possibilidade de renovação do seu mundo, e, neste jogo de forças, criam um universo sensível próprio. É curioso como, no filme de Julia Murat, a personagem de Sonia Guedes "consegue" morrer somente após Rita tirar uma fotografia analógica sua nua (vide Figura 2 abaixo) . Ao ser transmutada em imagem, Madalena pode enfim se atualizar no tempo, abrindo mão do seu corpo para reencarnar como materialidade fotográfica - abandona um apego a um passado decadente e estéril para habitar o tempo não-cronológico (a eternidade). Neste novo território (o filmico/ imagético), ela pode se reencontrar com seu marido, tanto fisicamente (no cemitério que finalmente é aberto), quanto fora da matéria, ao ser congelada no tempo junto das outras fotografias antigas. A fotografia analógica traz de volta a morte que, por sua vez, faz a engrenagem da vida voltar a funcionar.



Figura 2 – Sonia Guedes como Madalena em Histórias que só Existem Quando Lembradas (2011).

O mesmo campo de forças ocorre na dimensão material da imagem e no aspecto formal, ou seja, em suas fotografias ambos os filmes em questão operam dentro de um território híbrido das imagens. Os dois apresentam imagens que remetem ao universo do analógico - como o formato quadrado, as cores esmaecidas se utilizam de elementos fílmicos repletos de referentes a um "passado". Algumas dessas estéticas são simuladas através de filtros e máscaras na pós-produção digitalmente – outras são realmente feitas com aparelhos analógicos. Porém, mesmo aquelas produzidas com tecnologias analógicas "autênticas", que não passam por trucagens na finalização (como as fotos still do *Pinhole* de Rita), são de toda forma conjugadas simultâneas a outros suportes. Sabemos que, ao final do processo de distribuição e comercialização, esses filmes serão digitalizados e por fim transformados em cópias digitais. Serão vistos em computadores e telas pequenas dos tablets e celulares, em a televisões particulares ou em cineclubes – escapando à forma-cinema convencional. Invariavelmente terminam por habitar o universo digital. Portanto, as imagens de ambos os filmes não são jamais "puras".

No capítulo seguinte veremos como o analógico, além de propiciar uma atmosfera que nos faz navegar por um passado histórico do nascimento da fotografia durante o período da modernidade e nos coloca questões essencialmente contemporâneas, possui uma capacidade de propiciar uma experiência corporal no espectador. Como citado no início deste capítulo, Gumbrecht cria um paralelo entre a atmosfera e música, demonstrando como esta "acontece" em nossos corpos ao mesmo tempo que o "envolve". No próximo capítulo adentraremos mais profundamente nas questões afetivas, sensoriais e eróticas que a materialidade fílmica do analógico permite ao convocar as percepções hápticas da sensualidade da matéria, colocando o espectador em um novo território dos sentidos.



Figura 3 – Foto de Pinhole dos moradores da cidade de Jotumbá - Histórias que só Existem Quando Lembradas (2011).

TERRITÓRIOS ANALÓGICOS

Pelos olhos, boca, narinas e orelhas
Paralisa meu momento em que tudo começa

Transborda pelas portas e pelas janelas
A tua presença

Caetano Veloso

A obra do diretor Joel Pizzini, é marcada, nas palavras do diretor, por "uma experimentação com a materialidade da imagem e um esforço na pesquisa de linguagem para dar um tratamento plástico e ressignificar material de arquivo em uma perspectiva dramática"[30]. Muitos de seus filmes se utilizam de imagens vindas de aparelhos analógicos que possuem características plásticas e estéticas peculiares deste meio. Em debate durante a 39ª Mostra de Cinema de São Paulo cineasta afirmou:

> A gente está sempre ligado demais ao tema, ao conteúdo, ao que vai dizer. Mas na verdade a gente tem que estar contaminado pela matéria, pela matéria onírica, como dizia o Glauber. É nela que há uma dramaticidade, uma ranhura, uma autenticidade[31], uma textura. Isso é muito importante. A matéria é sempre, utilizada e controlada para confirmar uma determinada visão. É sempre para

[30] Entrevista de Joel Pizzini para Folha de Pernambuco, 2016. Disponivel em: http://www3.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/cultura/noticias/arqs/2016/02/0301.html

[31] Neste trecho vemos o discurso do diretor por vezes beirar um essencialismo saudosista da Sétima Arte calcado em uma "autencidade" ontológica do meio.

> apaziguar e não para causar espasmo. Eu acredito na sensualidade da matéria do cinema. (Entrevista de Joel Pizzini matéria da Carta Capital)[32]

Ainda em entrevista para Folha de Pernambuco no ano de 2016 o cineasta declarou:

> Durante a pós-produção (do filme *Olho Nu*, biografia de Ney Matogrosso) os técnicos não entendiam que eu queria preservar a precariedade das imagens, aquela textura. Acho que ela tem uma dimensão emocional. O esforço foi como dar relevo para imagem sem que ela fosse higienizada. Essa é uma cultura que existe no documentário, deixar tudo limpo, perfeito. (Entrevista de Joel Pizzini para Folha de Pernambuco, 2016) [33]

O termo "Cinema de Poesia" se consolidou na corrente da crítica após conferência proferida por Pier Pasolini no Festival de Pesaro, em 1966, em que o cineasta afirmou, entre outras premissas, que "o verdadeiro protagonista no Cinema de Poesia é o estilo"[34]. A obra de Pizzini além de possuir as características desse gênero cinematográfico – ao operar por procedimentos alegóricos, os acontecimentos se passam fora da experiência tradicional do tempo e do espaço e fogem a narrativa clássica[35] - é também marcada por uma experimentação de linguagem através do próprio meio fílmico.

Merleau-Ponty (1983) lembra que a poesia não opera na descrição didática das coisas no mundo, ou tem a função de expor ideias, mas sim coloca seu leitor em um "estado poético", através da criação de "uma máquina de linguagem" própria e a partir da disposição de seus elementos. Nos filmes, como na poesia, há sempre histórias ou ideias, mas o seu sentido não seria o de transmitir conhecimentos, seu sentido estaria necessariamente incorporado ao seu ritmo por onde o espectador experimentaria esse "estado poético". Para o autor, um filme não

[32] Disponivel em: http://telatela.cartacapital.com.br/joel-pizzini-eu-acredito-na-sensualidade-da-materia-do-cinema/

[33] Disponivel em: http://www3.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/cultura/noticias/arqs/2016/02/0301.html

[34] No livro *Empirismo Hereje* há um artigo intitulado "O Cinema de Poesia" em que Pasolini disserta com mais detalhe sobre esse "gênero" de cinema. PASOLINI, P. P. Empirismo hereje. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982. p. 137.

[35] Alguns outros elementos que caracterizam o filme como pertencente ao gênero Cinema de Poesia para Pasolini são: a "imobilidade do plano" que Pasolini elogia em Antonioni, o "cinema sob o cinema" quando ocorre o uso da intertextualidade e da metalinguagem em filmes, a utilização de vários suportes (filme, vídeo, fotografia) e a manipulação ostensiva do ponto de vista narrativo.

deseja expressar nada além dele mesmo, como um gesto seu sentido está expresso no ato mesmo de sua produção, sendo imediatamente legível.

> O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. (…) Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a idéias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos. Como vimos acima, um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles. (…) (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115)

Nos interessa na obra de Pizzini nos concentrar na forma que o diretor utiliza as texturas e a "sensualidade da matéria" nas imagens analógicas com as quais ele opta por trabalhar. Essas imagens possuem características plásticas e estéticas peculiares deste meio como: decomposição e desgaste da película, queimaduras causadas pelo vazamento de luz, sujeira, cores esmaecidas, presença do grão de prata, bordas pretas, ruídos e outras imperfeições. Iremos fazer uma análise do uso destas materialidades nos filmes de Pizzini demonstrando como propiciam uma experiência estética sensorial, criando esses "estados poéticos" e atmosferas visuais que fazem o espectador, como diria Gumbrecht, habitar um novo "mundo de sensações" mundos que parecem "entornos fisicos", delimitando novos territórios da sensível que convocam a Produção de Presença e uma Percepção Háptica.

2.1 O Háptico e o Erótico

Glauces, é um filme–ensaio sobre a atriz Glauce Rocha, figura mitológica do cinema brasileiro. Feito a partir de uma profunda pesquisa de imagens de arquivo da filmografia de Glauce, a obra remonta mais de duas décadas de trabalhos estrelados pela atriz se valendo apenas da força das imagens e do recurso da montagem. O filme evita o uso de ferramentas clássicas do gênero documentário como a voz *over*, a narração, a locução e entrevistas no estilo *talking heads*.

De estrutura cíclica, o filme se inicia com a poesia declamada por Paulo Autran que enumera as diferentes Glauces, partindo da origem do nome na mitologia Grega, -"Glauce era noiva de Jasão, Glauce era rival de Medéia..."- bem como citando os diferentes papéis interpretados por ela - "Glauce é pureza, Sara, Soraya, Helena, Frida, Dorina, Neusa, Sueli, Glauce é Rocha". Glauce, dessa forma, representaria a ideia universal da musa que inspira

poetas, arquétipo da condição feminina pois em sua imagem estão refletidas todas as mulheres. Neste primeiro momento introdutório, o rosto de Glauce Rocha não nos é apresentado, vislumbramos apenas seu corpo de costas, seus gestos, *closes* de mãos, silhueta, e assim, aos poucos delineia-se uma figura para encarnar o mistério: afinal quem é Glauce Rocha?

O rosto de Glauce finalmente nos é revelado junto com sua voz em *off*, no que parece ser um ensaio e técnica de aquecimento e/ou dublagem[36]. A atriz declama diversos números num *crescendo* na entonação e emoção. A cada número uma nova Glauce nos é apresentada sob diferentes roupagens, papéis e personagens, fragmentos costurados dos filmes de sua carreira, entre eles: *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Os cafajestes* (1962) de Ruy Guerra, *Navalha na carne* (1970) de Braz Chediak e *Um caso de polícia* (1959) de Carla Civelli. A partir desse momento o filme se concentra, como diz seu título, em estudar o rosto de uma atriz de mil faces.

Glauces, polimorfas e plurais, trocam e entrecruzam olhares se multiplicando. Em sua minuciosa montagem Idê Lacreta se vale do *raccord* na montagem como ferramenta dialógica entre os filmes, criando espaços diegéticos outros, possibilitando novas *mise-en-scènes*: Glauce caminha por corredores, bate e sai por diversas portas diferentes, atende ao telefone, fala consigo mesma e 'se olha' através do campo e fora-de-campo dos quadros. Aqui lembramos Pasolini sobre o Cinema de Poesia: "diferente do cinema de prosa, onde não se percebe a câmera e não se sente a montagem (em outras palavras "a língua" que está sendo utilizada na construção) no Cinema de Poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem e muito" (PASOLINI,1982). Dentro dessa lógica, o filme " Glauces- Estudo de um Rosto" não é apenas um filme sobre a vida de Glauce Rocha, mas uma reflexão acerca da própria representação e da imagem. A atriz, nesse sentido, percorre e atravessa "literalmente" sua carreira no cinema através do próprio meio fílmico. Uma imagem que a todo instante dobra sobre si mesma num movimento de *myse-en-abyme* infinito, um filme metalinguístico que engendra um olhar sobre o cinema enquanto se constitui como tal. Imagem que está diante de si, que se olha refletidas vezes em diversas superfícies, espelhos, lentes, mas que igualmente olha para além de si, para a câmera se transportando para o "fora" e para a superfície da tela.

[36] Como nos filmes italianos de Fellini. Situação também retratada no clássico de Hollywood *Cantando na chuva* (1952)



Figura 4 – *Trecho do filme Glauces – Estudo de um Rosto (2001) de Joel Pizzini*

Um momento que sintetiza bem esta reflexão é um trecho aos 19 minutos quando vemos as sobras de erros da filmagem de *Terra em transe* (1967) em que Glauce olha fixamente para câmera e pronuncia: "A Fome" (Figura 4, acima). Neste trecho a película está queimada, desgastada, suja e corroída pela má preservação. A cena é ralentada através do recurso da câmera lenta na montagem, a parte corroída do filme invade então o rosto de Glauce, qual uma labareda que "lambe" seu rosto em um gesto tátil, a imagem "se toca", como se o tempo se fizesse presente, queimando e consumindo Glauce naquele exato instante. A imagem ganha uma organicidade, ela respira, adquire um corpo, possui uma "vida" e, portanto, mortalidade própria, e assim emerge enquanto superfície material constituinte. É neste momento do filme em que a imagem ou percepção háptica se faz presente.

Segundo Aumont (2000, p. 148) "O olho vê, mas também toca: há na visão percepções óticas, puramente visuais, e percepções hápticas, visuais-táteis". O conceito *háptico* tem origem nos escritos do historiador da arte Alöis Riegl que já diferenciava a percepção *hápticas* das *ópticas*. Este conceito irá ser resgatado por diversos pensadores tais como Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000). A primeira definição de *Háptica seria* um tipo de imagem que conclama um espaço e um modo de percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção aproximada, que se concentra na sua superfície e na textura da imagem, convocando o sentido do toque. Na visualidade háptica, os olhos

funcionariam como órgãos de toque e não apenas como orgãos de visão - como a pele, opera pelo contato.

Quando Deleuze (2007, p. 155) analisa as obras do pintor Francis Bacon ele afirma que a mão do pintor, quanto mais se torna subordinada ao olho, mais desenvolve um espaço ótico "ideal", tendendo a apreender suas formas segundo um código ótico. Em outras palavras, quanto mais subordinada ao olho, mais a pintura se tornaria abstrata e digital[37]. Porém, quando a mão se insubordina ao olho, surge aí uma relação manual e tátil com a obra - o que Deleuze vai nomear uma *visão háptica* em oposição a uma *visão óptica*. É neste momento, quando a visão descobre em si mesma uma função de tato que lhe é característica, que o pintor pode pintar "tocando a obra com os olhos".

Laura U. Marks (2000 p. 162-p.163) em seu livro *The skin of the film*, se vale desses conceitos de Deleuze para aplicá-los a filmes e obras cinematográficas. Laura disserta sobre a diferenciação entre a *percepção óptica* da *percepção háptica*. Enquanto a primeira induz o espectador a mergulhar na imagem em na sua profundidade ilusória, a segunda faz um movimento inverso de transportar o olhar do espectador para a superfície plana da imagem, expondo sua textura e plasticidade, fazendo um apelo aos sentidos táteis do espectador. A imagem háptica seria uma imagem sem profundidade de campo justamente distinta da imagem óptica que representa os objetos no espaço. A óptica privilegia o poder de **representação** da imagem, enquanto a háptica o poder de **presença** da imagem. Ideia semelhante é a dupla divisão das formas de "ver" na teoria das artes plásticas, relembradas por Jacques Aumont (2000, p.148) onde *Nahsicht* é a vista de perto, a visão corrente de uma forma no espaço vivido, em que é possível aproximar-se e tocar; e *Fernsicht* é a vista de longe, a visão dessas mesmas formas conforme as leis específicas da arte. Ambas as formas de percepção são importantes, pois é através desse movimento dialético de distanciamento e aproximação do olhar que é possível a apreensão do objeto[38]. A visualidade óptica e háptica seriam, portanto, um modo de representação quanto um modo de recepção de imagens. Nesse sentido, há pintores e imagens

[37] Deleuze usa a palavra "digital" não se referindo universo computacional mas sim no sentido da operação do dedo que aponta: "quando a visão se torna interior e a mão é reduzida ao dedo, quer dizer, só intervém para escolher as unidades correspondentes a formas visuais puras. Quanto mais a mão é assim subordinada mais a visão desenvolve um espaço ótico ´ideal´ e tende a apreender suas formas segundo um código ótico " (DELEUZE,2007, p.155). Para Deleuze o digital se refere as unidades de base de um código ótico, a abstração que sintetiza as ideais da formas, transformando a arte em um código (DELEUZE,2007, p.114).

[38] Uma ideia também defendida por Laura U. Marks no final do seu artigo: "Haptic visuality, touching with the eyes".

que invocam mais uma percepção que outra, por exemplo, Francis Bacon seria um pintor-háptico, enquanto Lorrain um pintor- óptico.

O desgaste e a decomposição da película analógica neste trecho do filme (figura 4 acima) nos acionam a essa percepção e visão háptica, uma experiência sensória, sinestésica e tátil com a imagem. Dessa forma, neste movimento centrífugo,[39] a imagem de Glauce desgastada pelo tempo salta para fora da tela, emerge para a superfície, vem à tona para o campo extra-diegético, denotando sua materialidade, sua corporeidade, a sua própria constituição enquanto imagem, abalando a estrutura mesma da representação e dos limites entre a ficção e o documental. Além disso, a estratégia da quebra da quarta parede nesta cena produz um jogo dialético com o espectador que abala o "efeito-fi" e quebra a projeção ilusionista e "mágica" da imagem óptica. Quando o filme "olha" para o espectador nesse instante reflexivo ele se percebe como tal, se dá conta de que o que está vendo se trata apenas de um filme. Confrontados pela precariedade e frontalidade da visualidade háptica, as imagens de Glauce parecem manifestar uma espécie de crise ou falência de visão renascentista, instrumental e objetiva. Estamos no campo do subjetivo, da afecção - produz uma afetação emocional no espectador-, do sensorial -que faz apelo aos sentidos- e da presença do objeto artístico.

Quando Gumbrecht (2010 p. 13-14) procura definir o que seria a "produção de presença" ele afirma que uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas - o que implica que para haver Presença deve haver o impacto imediato em corpos humanos. O autor utiliza a palavra "produção" no sentido da sua raiz etimológica, do latim *producere*, que se refere ao ato de "trazer para diante" um objeto no espaço. A palavra "produção" não estaria, portanto, associada à fabricação de artefatos ou de material industrial, mas sim de "trazer à tona", tornar visível, mostrar. Concluindo: "produção de presença" aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos. Assim podemos aplicar estes conceitos e afirmar que neste trecho do filme há uma produção de presença, pois a matéria filmica é trazida à tona, para a superfície, colocada diante do espectador e assim olha para ele convocando seus sentidos táteis através de sua materialidade. "A essa relação chamo presença. Podemos tocar objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados (…) (2014, p. 16). "

A imagem de Glauce possui uma corporeidade, tanto quanto a pessoa física pode ser tocada, arranhada, queimada, envelhecida e desgastada pelo tempo. Há no filme uma

[39] Apropriamo-nos deste conceito a partir dos escritos de Bazin . Para mais detalhes ver Glossário.

sensualidade da imagem, que invoca a "erótica da arte" de Sontag, citada anteriormente. De acordo com Laura U. Marks (2000), o modelo háptico de visão escaparia à qualificação de instrumental ou objetificante e teria uma qualidade mais propriamente "erótica". Esse erotismo viria da relação próxima, tátil e encarnada que a visualidade háptica encoraja. Nela, o espectador é convidado a se aproximar do corpo da imagem, através de um olhar íntimo e detalhado. Aqui, trata-se, antes de tudo, de acariciar, de tocar a imagem e não de compreendê-la. Além disso, para Marks, na imagem háptica ocorre justamente esse entrelaçamento entre sujeito e objeto, uma relação de abandono do sujeito no contato com o outro que é da ordem do sensorial e do erótico. Esta seria uma definição básica do erotismo: a capacidade de oscilar, de se mover entre o doar-se e o receber, entre o abandono e o controle de si, como definiu Osmar Gonçalves (2002):

> O que é erótico na visualidade háptica, então, pode ser descrito como o respeito pela alteridade, e a concomitante perda de si na presença do outro. Erotismo é o encontro com um outro que se delicia diante de sua alteridade, mais do que tenta conhecê-la. O erotismo visual possibilita à coisa vista manter sua incognoscibilidade, se deliciando em jogar na fronteira do cognoscível. O erotismo visual permite ao objeto da visão permanecer insondável. (MARKS, apud, GONÇALVES, 2002, p. 20):

Glauce, como celebridade e estrela de cinema fetichizada[40], é desejada pelo espectador-*voyeur* que anseia por tocá-la, em cenas sensuais e eróticas da atriz - como a cena de amor na praia e a que ela come frutas nua na cama - há nesse trecho, talvez, um comentário crítico à indústria do entretenimento e do espetáculo que de certa forma usou, abusou, "consumiu" e desgastou Glauce com o passar dos anos[41].

O filme termina como se inicia - com a voz de Glauce ensaiando. Embarcamos numa viagem circular, uma travessia pela carreira de Glauce, escapando da lógica da narrativa

[40] Laura U. Marks (2000, p. 84-85) também disserta em seu livro sobre o fetiche das imagens .Para ela o objeto de fetiche tem necessariamente uma relação indexical de contato com o originário referente, possuindo assim a "aura" de um objeto e/ou cultura. Ela retira suas teorias de W. Benjamin, na corrente marxista-psicanalita, considera que o objeto fetichizado codifica verdades sociais e culturais e que só podem ser descobertas através de um choque que atinge o inconsciente. Falaremos um pouco mais sobre este conceito no 4o capitulo.

[41] A história de vida de Glauce beira o trágico. Morre precocemente, de enfarto fulminante, aos 38 anos de idade. Musa dos anos 60, engajada politicamente mesmo com reconhecimento internacional, morreu pobre, não teve filhos ou casamento estável. Dedicou toda sua vida ao trabalho.

cronológica de um tempo linear. No decorrer do filme não há uma preocupação em localizar os diferentes filmes em que Glauce atuou, não há utilização de legendas contextualizando os filmes e suas datas, evita-se, dessa forma, colocar Glauce em um passado distante, dentro de um discurso memorialista, nostálgico em tom póstumo de homenagem. Não estamos olhando para um arquivo-morto, mas sim habitando um estado poético, um outro território-sensível, uma imagem-afecção dentro de um universo imaginário de Glauce Rocha, figura mítica que continua a ressoar e afetar o presente, imagem que possui uma perenidade física, mas que ficará sempre na zona limítrofe entre passado e o presente, em constante processo de atualização e virtualização. Assim, a percepção háptica transforma o rosto de Glauce em uma espécie de imagem-objeto, imagem-corpo, mas também por sua característica auto-reflexiva e metalinguística uma imagem-pensamento que coloca em questão a sua própria constituição enquanto tal.

Ao final do filme fica no ar a pergunta inicial: mas afinal quem era Glauce Rocha? Vemos Glauce em diversas situações: nua, velha, jovem, prostituta, recatada, guerrilheira, intelectual, bela, triste, alegre, humilhada, elegante, decadente. Quem é esta mulher que o espectador (parece) conhecer tão bem, com tanta intimidade quase a ponto de tocá-la? Poderíamos utilizar o conceito de imagem-afecção de Deleuze (1985) para responder esta pergunta.

Deleuze retoma as preposições do teórico do Cinema Balasz para conceitualizar o que eles chama de *imagem- afecção*. Balasz (1983) considera que o close-up antropomorfiza e imprime uma qualidade fisionômica nos objetos que permite um desvelar do invisível. Para o teórico do início do século, o close-up permite a revelação dramática do que está ocorrendo por trás das superfícies, ele dá um "rosto" para o invisível. Já Deleuze afirma que a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto..." (DELEUZE,1985, p. 114). Deleuze coloca então o rosto como algo que pode ser construído permitindo assim que qualquer objeto seja dotado de "rostidade", qualquer lugar passível de ser rostificado, "o close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 38). A rostificação ocorreria quando há a intensificação de um afeto em uma imagem que tem sua mobilidade reduzida ou limitada. O afeto para Deleuze ocorre quando há a combinação de dois elementos reflexivos: a imobilidade e uma expressividade intensa, quando há a descoberta destes dois polos em uma imagem pode-se considerar que a imagem foi "rostificada", ou seja está repleta de uma densa afetação. Assim surge a imagem-afecção que com sua "rostidade" nos olha e nos

afeta sensorialmente. Quando Agamben (1996) disserta sobre o Rosto e a Rostidade de Deleuze ele diz:

> Isso que o rosto expõe e revela, não é qualquer coisa que possa ser formulada nessa ou naquela proposição significante, nem mesmo é um segredo destinado a restar para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Essa não tem, conseqüentemente, nenhum conteúdo real, (...) é unicamente abertura, unicamente comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa ser essa abertura, padecer dela. Assim, o rosto é, sobretudo, paixão da revelação, paixão da linguagem. (AGAMBEN, 1996, p.74-80)

Uma conclusão que o filme nos permite chegar é a de que não existe uma visão que possa dar conta da figura e do rosto emblemáticos de Glauce Rocha em sua totalidade, estamos diante de uma imagem-afecção: uma abertura, uma possibilidade, um atravessamento de afetos, sensações, enfim a própria linguagem. Talvez a única resposta possível seja a de Godard: "Não é uma imagem justa, é justo uma imagem."[42]

2.2 Potências do Falso – Imagens Radioativas



Figura 5 – Trecho do filme Enigma de um Dia (1996) de Joel Pizzini

Na primeira cena de *Enigma de um dia* (1996) vários visitantes de um museu param diante da câmera: eles contemplam por um momento a tela e em seguida tecem comentários acerca do que vêem. Logo percebemos que se trata do ponto de vista da obra de arte, um enquadramento que simula uma visão "subjetiva" de um quadro pendurado na sala de exibição

[42] *"Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*" Tradução de Peter Pelbart.

que olha para o seu público: o olhar é o do quadro de Giorgio de Chirico, homônimo do filme. O vigia do museu (Leonardo Villar), personagem principal da trama - figura aparentemente menos "instruída" do ambiente -, é, porém, a que é mais afetada pela obra do pintor italiano. Após o encontro com o quadro ele passa a carregar dentro de si aquele "*bloco de afectos e perceptos",* ou um *"composto de afectos e perceptos*" (DELEUZE & GUATARRI, 1992, p. 193) que o impacta de tal forma que passa a modificar o seu entorno, seu cotidiano, seu olhar e sua relação com o mundo. Os lugares por onde passa na grande São Paulo vão lentamente ganhando cores, tonalidades, formas e arquitetura que remetem às paisagens oníricas, melancólicas e vazias do universo metafisico de De Chirico, expressas na fotografia de Mário Carneiro.

Segundo sinopse oficial, o filme se passa "no instante em que o vigia do museu vê e é visto pelo quadro". É, portanto, um filme sobre o afeto, ou seja: a afetação causada no encontro entre a obra de arte e seu espectador. Ao olhar para a obra, o personagem do filme é contaminado por ela. A polinização entre os dois mundos se intensifica a tal ponto que, em um determinado momento da narrativa, já não sabemos se o que estamos assistindo é a projeção imaginária do personagem para dentro da pintura -espécie de sonho-acordado do protagonista, imagem-mental ou imagem-sonho-, uma de suas paisagens-interiores que transbordaram para realidade ou se, de fato, se trata de seu cotidiano na cidade de São Paulo.

Para Deleuze (2007, p. 62) a arte não busca retratar, reproduzir ou inventar formas, mas sim "captar" e "capturar" forças. A tarefa da pintura seria definida como a tentativa de tornar visíveis forças invisíveis, expressa na máxima de Paul Klee "não apresentar o visível mas tornar vísivel". A força teria uma estreita relação com a sensação, pois é preciso que uma força se exerça em um corpo para que haja sensação[43]. A sensação se dá através do sistema nervoso do espectador, que invoca suas percepções sensoriais. Na pintura, as forças de intensidade atravessam a obra e tocam quem as vê - para Deleuze são forças violentas que se chocam com o corpo, provocando espasmos, da ordem do orgânico e não do racional. O filósofo faz ainda uma distinção em que opõe Figura e a Figuração: a Figura seria a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, ou seja, sob a carne; já a Figuração passaria por uma narrativa, pelo sensacional -que se opõe à sensação- pela representação e pelo cérebro, seria mais cognitivo que perceptivo. Deleuze (2007) conclui afirmando que a arte

[43] Cezanne não pinta maçã e montanhas mas sim "a força de germinação da maçã e a a força térmica das montanhas e das paisagens" e Van Gogh inventa "forças desconhecidas como a forçaa inaudita de uma semente de girassol". (DELEUZE, 2007, p. 63)

jamais pode ser figurativa, pois a arte opera na lógica das sensações, é um território de atravessamento de forças, é aberta a acidentes e indiscernibilidades, nunca busca se fechar ou oferecer uma explicação didática. O filme de Pizzini parece buscar captar estas forças do quadro de De Chirico em ação que perturbam e provocam sensorialmente o espectador.

O plano que mais provoca um estranhamento e choque sensorial neste segundo filme é uma imagem analógica que destoa das demais do filme. Trata-se de uma imagem de arquivo em preto e branco de um trem em movimento, em que os trilhos são filmados do ponto de vista do maquinista (Figura 6 abaixo). É uma imagem analógica antiga, já desgastada pelo tempo, suja e repleta de ruídos, que nos relembra os primórdios do Cinema e seu nascimento histórico[44]. Nesse trecho, em que o diretor usa a imagem vinda de um aparato cinematográfico obsoleto do passado, sem localizá-lo no tempo, consideramos ser o momento em que se faz mais presente de forma contundente a visualidade háptica, a produção de presença, as forças da arte, bem como as potências do falso de Deleuze, como veremos adiante.



Figura 6 – Trecho do filme Enigma de um Dia (1996) de Joel Pizzini

A visualidade háptica para Laura U. Marks (2000) está sempre envolta em mistério, pois é uma imagem que vem na forma de vestígio ou de esboço, que recusa a clareza, organização, controle e limpeza da imagem-óptica, portanto se torna difícil de interpretar,

[44] A *Chegada de um trem a estação de la Ciotat* (1895), dos irmãos Lumiére, o *Grande roubo do trem* (1903), *A General* (1926) de Buster Keaton, etc.O trem é figura de linguagem muito recorrente também na filmografia de Yasujiro Ozu, que o utiliza como metáfora para industrialização e ocidentalização do Japão.

convidando o espectador a completá-la experimentando-a através dos seus sentidos e/ou memórias pessoais, se utilizando de outras ferramentas que não a razão, a interpretação e cognição (a hermenêutica).

Laura Marks (2000, p. 65) lembra um conceito bastante utilizado por Deleuze para falar de imagens de tempos-outros: a imagem-cristal. A imagem-cristal se comporia por um complexo e elaborado circuito de imagens atuais e virtuais que se refletem como em um corredor de espelhos[45]. Marks (2000 p.84) afirma que Deleuze faz uma relação entre os fósseis e as imagens-cristal. Para Deleuze, dirá Marks, a *imagem-cristal*, como um fóssil, teria uma relação indexical (como na fotografia) com o passado, pois em tempos primordiais entrou em contato físico e presenciou um passado, que foi soterrado por diversas camadas de tempo. Assim este tipo de imagem é portador de uma qualidade afetiva que Deleuze chama de "radioativa", por meio do qual o passado poderia emanar sua presença. A imagem-cristal teria essa capacidade radioativa diminuída ao possuir uma localização no tempo cronológico, ou seja, quando a imagem se converte em informação. Já uma imagem-cristal com forte potência radioativa seria aquela que possui indícios de um passado, mas que não sabemos ao certo de onde provém, não temos conhecimento de sua data de nascimento ou origem. Deleuze ressalta que as *imagens radioativas* têm maior potência *afectivas* no espectador, pois causam maior estranhamento e perturbação sensorial. Essa impossibilidade de determinar se as imagens são verdadeiras ou não constitui o que ele chama "as potências do falso". Assim se constituem as imagens de ambos os filmes de Pizzini. Por não se localizarem no tempo – nenhum dos filmes fornecem legendas explicativas ou com datas – suas imagens são potentes forças afectivas, desestabilizadoras dos sentidos, imagens-cristal imbuídas de potência radioativa que acionam as sensações.

Laura Marks observa que é importante ressaltar que Deleuze, mesmo remetendo a uma indicialidade das imagens, não busca conferir a elas um caráter de verdade. Deleuze afirma que uma imagem jamais será capaz de criar uma fiel representação do passado pois o passado é

[45] Para Deleuze o tempo se bifurca para dois polos, se expandindo simultaneamente para as pontas do passado e futuro. Deleuze (2005, p .103) afirma que podemos ver esta perpétua fundação do tempo, de um tempo não-cronológico no Cinema através das imagens-cristal: "O que constitui a imagem-cristal é operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra ainda no passado. E preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dessimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado." (Deleuze, 1995, p. 102)

preservado por meio de um *strato* de vários discursos que colocam em confrontos diferentes "verdades". Uma imagem não pode oferecer uma visão objetiva e "verdadeira" do real pois ele se desenvolveria tanto na narrativa do autor quanto na memória, no imaginário e nas sensações do espectador, imagens, portanto virtuais que convivem com imagens atuais.

É neste território limiar ou nessa zona de indiscernibilidade que o filme de Pizzini nos coloca no "território analógico" - não o representa, mas sim torna visível as forças tanto da arte, quanto do cinema. Como dito anteriormente, há na imagem háptica uma relação erótica. O erotismo opera na perda de si na presença de um outro que permanece na região do insondável. No erotismo somos colocados na fronteira do cognoscível. Neste movimento "erótico", a imagem analógica do trem em movimento de *Enigma de um Dia* corroída pelo tempo nos faz mergulhar no *topos* cinematográficos, na sensualidade da matéria fílmica. Como se fosse possível, por alguns segundos, ser transportado (pelo trem) para dentro da tela de De Chirico[46], uma imersão centrípeta para um outro espaço-tempo, e habitarmos o território-sensorial do interior mesmo da obra de arte. Em sintonia com este pensamento, Didi-Huberman (2010) conceitualiza que toda obra de arte nos coloca num território limiar, nos convoca a estar *Diante e Dentro* dela de forma simultânea e paradoxal, posto que toda imagem que olhamos nos olha de volta refletidamente:

> E diante da imagem – se chamarmos imagem o objeto aqui do ver e do olhar – todos estão como diante de uma porta aberta dentro da qual não se pode passar, não se pode entrar (...) Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja (...). Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a *imagem é estruturada como um limiar*. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. (HUBERMAN, 2010, p. 243).

São estas forças que ecoam por meio da materialidade da imagem analógica, primeiro atravessam a moldura de De Chirico, em seguida transbordam do quadro do plano cinematográfico, atingindo, por fim, tanto o personagem do filme quanto os espectadores do filme. Essa afetação que se dá no corpo seria o que Gumbrecht chamaria a Produção da Presença da obra, estaríamos diante de "presente do passado em substância" - não diante de uma mera representação do passado, mas sim diante da "presença" ou uma "força" deste passado, tanto da obra de De Chirico quanto do próprio cinema enquanto tal. Semelhante à parábola de Kafka em *O Processo*, conforme citada por Huberman - onde curiosamente há

[46] Observa-se na pintura de De Chirico em questão um pequeno trem que passa ao fundo no horizonte soltando uma leve fumaça.

também a personagem do Vigia - "espiamos" o que nos aguarda do outro lado da porta eternamente intransponível.

Por último, um elemento que também está presente em *Glauces-estudo de um rosto* (2001) é reencontrado em *Enigma de Um Dia* é o caráter autoreflexivo e metalinguístico[47]. A personagem principal da narrativa é o vigia do museu, mas bem poderia ser o próprio quadro de De Chirico. No filme, o mundo é visto através do quadro e da obra de arte, que rapidamente nos remete à metáfora do cinema enquanto janela do mundo. O filme de Pizzini, ao evocar a sua própria moldura, novamente opera no movimento dialético de dentro e fora da obra, pois expõem sua própria condição enquanto cinema e obra de arte (janela do mundo – efeito-fi), colocando o espectador numa dinâmica entre o diegético e o extra-diegético, transitando entre as dicotomias da superfície e profundidade, do virtual e atual, e da transparência e opacidade, do óptico e do háptico, da aproximação e do distanciamento. Como na fita de *Moebius*, os lados contrários nunca se tocam, entretanto, um é a continuação do outro, dependem um do outro para coexistirem como forma coesa – é, enfim, uma obra que se constitui como dobra sobre si mesma, provocando uma experiência sensória com a imagem e uma reflexão acerca do próprio meio.

É interessante observar como Gumbrecht e Didi-Huberman falam, cada um a seu modo, sobre a capacidade da obra de arte "nos olha" de forma refletida. Laura Marks (2000 p. 94) nos lembra que uma das condições para uma obra de arte possuir uma "aura", nos termos de Walter Benjamin, seria sua capacidade de "retornar" o olhar a seu espectador. É no instante o "olhar correspondido" que provem de um objeto inanimado e surpreende o espectador: "Quem é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa é dotá-la da capacidade de olhar. "; podemos então começar a traçar um paralelo entre a imagem analógica - seus efeitos de Presença aliados a uma possível releitura contemporânea de uma "nova" Aura Benjaminiana -, se expressando por meio da materialidade fílmica das imagens analógicas. Abordaremos com mais profundidade as ideias de Benjamin no capítulo a seguir, onde falaremos também a relação das imagens analógicas com a memória e as diferentes acepções do tempo que elas invocam.

[47] A maior parte de da filmografia de Pizzini trabalha com o próprio meio - o cinema- como objeto de investigação.

AFETOS ANALÓGICOS

Memoria praeteritorum bonorum.[48]

It was. It will never be again. Remember.
Paul Auster

No documentário elegíaco *Elena* (2012), a diretora Petra Costa investiga seu passado familiar através do resgate da história de sua irmã mais velha que dá nome ao filme, Elena. Petra constrói sua narrativa em uma aproximação dupla do outro e de si mesma, auto-(e)-biográfica. As imagens do filme entrecruzam tempos e no seu trajeto traçam um caminho que alterna entre os movimentos do histórico e do testemunho, no limiar entre a zona afetiva da memória, o universo onírico e o documental. Narrado em primeira pessoa, o longa metragem é estruturado em dois blocos ou partes. Na primeira, em um *crescendo*, como no gênero cinematográfico *thriller*, o filme vai lentamente envolvendo o espectador no seu mistério. Logo no início intui-se que algo perverso ou cruel ocorreu com Elena, pois a protagonista não está em parte alguma. Elena é, desde o princípio, apresentada como enigma, já transfigurada em sombra do passado, é uma presença ausente, espécie de entidade mnemônica que paira sob as imagens. Como em um filme de trama policial, o enredo vai amarrando o espectador diante da expectativa de saber a resolução: afinal o que aconteceu com Elena?

Em torno de metade do filme o mistério é desvendado: fugindo do então cenário árido da Era Collor para os artistas, Elena se muda para os EUA, buscando realizar o sonho de trabalhar como atriz de cinema, sonho herdado da mãe. Ela é aceita no curso de graduação em Artes Cênicas na universidade de Columbia. Porém, após sofrer preconceitos por ser imigrante e passar por situações de assédio sexual - como o famigerado teste do sofá tão comum ao *show business* - Elena acumula frustrações em testes de elenco e audições na indústria cinematográfica. Desiludida com a dura realidade da metrópole e deprimida ao se ver impossibilitada de praticar sua forma de expressão, Elena opta por tirar a própria vida misturando álcool e aspirinas. Ela é socorrida e levada ao hospital ainda com vida, porém, não resiste e morre aos 21 anos de idade. Após a revelação, o filme então se encaminha para seu segundo "bloco" agora voltado para a diretora e sua mãe. Vemos, nesta segunda metade do

[48] Um aforisma ou provérbio em latim, utilizado pelos Romanos, tradução: 'os passado é sempre lembrado como melhor" retirado da peça Esperando Godot de Samuel Beckett.

filme, como a ausência e o vazio deixados pela morte impactaram os que ficaram. O filme explora dor e culpa privilegiando o ponto de vista feminino pois, curiosamente, o pai de Elena não é retratado, a não ser rapidamente em imagens de arquivo.

A montagem do filme *Elena* entrecruza "correntes" do tempo, utilizando-se de uma gama eclética de texturas de imagens de arquivos familiares, vindas de suportes analógicos tais como: Super-8 e o VHS, resgatando mais de 50 horas de vídeos caseiros acumulados desde os anos de 1980. Estas imagens do passado se misturam com imagens atuais da diretora andando pela cidade de Nova York, filmadas com uma câmera Super 8, uma digital DSLR profissional, e imagens do celular iPhone. As imagens analógicas de VHS e Super 8, atuais e do passado, se misturam, dialogando entre si - o passado e presente se misturam no meio fílmico criando uma nova temporalidade onde as irmãs podem finalmente se reencontrar.

Também em *Adieu Monde* (1997), de Sandra Kogut, temos a mistura de tempos pautada pela mudança do suporte fílmico e pela textura e materialidade do Super 8 e do VHS. No média-metragem feito para a televisão francesa, a cineasta Sandra Kogut vai à região dos Pirineus e entrevista moradores dos pequenos vilarejos *D'Aspe* e *D'Ossav*. A região atrai turistas do mundo todo interessados na "autêntica" experiência da *campagne* francesa, onde supostamente a típica cultura francesa tradicional se manteve intacta dos ritmos frenéticos da globalização - e onde os turistas ainda encontram pastores, ovelhas e um estilo de vida bucólico. Sandra Kogut, diferentemente de Petra Costa, não confunde o real e o virtual através do recurso de imagens Super 8 e VHS; ela cria dois universos: o documental e o onírico e demonstra como um vai contaminando o outro, não através da materialidade, mas sim pela ordem do discurso dos moradores da região.

Os aspectos plásticos da linguagem do filme Super 8 são muito característicos. Nesse tipo de imagem torna-se perceptível a passagem do tempo, pois as imagens carregam em si as marcas físicas impregnadas na película, como uma patina do tempo. Além disso, é possível perceber uma precariedade nas imagens, pois são resultados de uma prática amadora de registro do vídeo em que se filma com a câmera na mão, o que faz com que a imagem fique tremida ou borrada, o som muitas vezes é dessincronizado, não há a presença de uma a montagem, apenas fragmentos rápidos, etc. O Super 8 foi largamente utilizado por cineastas independentes[49] e amadores dos anos 70 e o VHS foi muito utilizado por artistas experimentais nos anos 80. Esse

[49] Em entrevista para a mostra *Marginália 70: O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro* em 2001, Marcos Bertoni, um dos grandes superoitistas brasileiros afirmou: "Só o Super 8 tem o cheiro do cinema, o fascínio da película, o barulho da projeção".

estilo de imagem logo nos remete a arquivos históricos destas épocas. Veremos a seguir como esse tipo de imagem propicia distintas relações com a memória nas duas obras cinematográficas. Nesses dois filmes o Super 8 e o VHS são utilizados tanto como uma prática da reminiscência e rememoração, quanto como produtor de passados fabricados que nunca ocorreram como tal no "real". A imagem analógica nos filmes atua tanto como máscara mortuária, fazendo seu papel ontológico de documento, operando como arquivo, prova irrefutável de um acontecimento, invocando uma nostalgia do passado; mas também trabalha a serviço do sonho, da criação, da ficcionalização do real, dos desejos e devaneios de seus autores. Veremos nos subcapítulos a seguir como ocorrem tais operações e que tipo de debates teóricos, conceituais contemporâneos elas ensejam.



Figura 7 – Elena - Arquivo Familiar de Petra Costa VHS.

3.1 A imagem imortal

A relação do cinema e da fotografia com a morte é um tema recorrente em debates teóricos e filosóficos acerca da essência ontológica das imagens. Apesar de serem considerados temas bastante discutidos, chegando ao ponto de alguns autores acreditarem que eles já tenham se esgotados, acreditamos ser importante apresentá-los, pois eles fazem parte de um tradicional debate conceitual e teórico no campo da imagem. Acreditamos também que esses debates podem ser atualizados sob novas luzes do contemporâneo.

Nos 1960 e 1980 vários teóricos de peso lançaram mão do repertório da semiologia e da semiótica para pensar a arte da fotografia numa perspectiva ontológica. Dentre eles, destaco:

André Bazin[50], Roland Barthes[51], Philippe Dubois [52]e Rosalind Krauss[53]. O cerne do debate desses autores era entender a especificidade da fotografia, isto é, a qualidade particular que a diferencia de outras formas de representação. Influenciados pela teoria do semiótico americano Charles S. Pierce, entendiam a fotografia como uma arte essencialmente indicial. Para eles, o referente (objeto/pessoa fotografado (a)) incide seus raios luminosos sobre o papel fotográfico queimando os grãos de prata. Portanto, a imagem é resultado de um processo químico que consiste num rastro físico deixado pela luz do referente no papel, como uma cicatriz deixada na pele por um ferimento, como uma pegada deixada na areia. A fotografia, neste contexto, deixa de ser considerada apenas como uma representação que se assemelha ao real pela ordem da aparência/semelhança e passa a ser tratada como uma emanação do real em si, um indício físico e material de sua existência.

Para muitos destes autores, a essência destas duas artes remete, em sua estrutura constituinte, necessariamente à passagem do tempo, por conseguinte, à morte.

> A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte do crepúsculo. ” (...) toda fotografia é um *memento mori*. Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar, cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo. (SONTAG, 1981, p.15)

Bazin (1983) em seu famoso texto *Ontologia da Imagem Fotográfica* relaciona o cinema à morte e à relíquia ao compará-lo às múmias do antigo Egito. Para Bazin, uma das necessidades fundamentais da psicologia humana é a defesa contra o tempo e a morte. Assim, na religião egípcia, com suas práticas de preservação do corpo, o homem pôde triunfar sobre a morte através da conservação da aparência. No cinema, igualmente temos a preservação e congelamento do tempo através da representação da imagem.

> A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnais do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. Era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, em suas carnes e ossos. (BAZIN, 1983, p. 121)

---

[50] Ver: BAZIN, André. **A Ontologia da Imagem Fotográfica** in XAVIER, Ismail (org) A Experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme 1983. Coleção Arte e Cultural v. no 5

42 Ver: BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.

43 Ver: DUBOIS, Philippe. **O ato Fotográfico e outros ensaios.** 12ª Ed. Papirus. Campinas, SP. 2009.

[53] Ver: KRAUSS, Rosalind**. O Fotográfico**.1a Ed. Editions Macula. Barcelona, Espanha. 2010.

Barthes (1984) também faz a mesma alusão em seus textos na *Câmara Clara*, mas comparando a fotografia ao Santo Sudário de Turim, considerando que são duas imagens produzidas por contato direto físico com o referente, sem interferência da mão humana.

> A fotografia tem alguma coisa a ver com a ressureição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem, *acheiropoietos*? " (BARTHES, 1984, p. 124).

Este desejo humano de eternidade e de luta contra o esquecimento seria o princípio fundador de todas as artes da representação. Ele está presente na alegoria da origem da Pintura que Dubois (2009) cita em seu livro *O Ato Fotográfico*. Consta nos escritos do historiador Grego Plínio o seguinte mito da origem da pintura: *Dibutades*, filha de um oleiro de *Sícion*, se apaixona por um rapaz que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando chega o momento da despedida, os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo que projeta na parede a sombra dos jovens. A fim de conservar um traço físico da presença atual do amante, nesse instante precioso, à moça ocorre a ideia de representar na parede com um pedaço de carvão a silhueta do outro ali projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente. Este mito da origem da pintura também pode ser usado para representar as origens da fotografia, já que a foto é a impressão que a luz de um objeto imprime em uma superfície como chapa, película e o papel fotográfico. Seria um rastro deixado por um objeto/pessoa que já não está mais lá, uma sombra, símbolo da ausência.

A teoria de Barthes (1984) em *A Câmara Clara* institui o conceito de *ça-éte* - traduzido: isto foi - centrado na questão do tempo passado. A fotografia é tratada como um vestígio que só é capaz de apontar para uma existência do passado. É tudo o que a fotografia é capaz de dizer: isso foi. Este seria o noema constitutivo da fotografia, expresso pela ideia do "*ça-été*". Esta noção reiterava o conceito em torno da natureza documental da fotografia. Factível, irrefutável e atrelada ao real ("é isso!"), para Barthes a fotografia se tratava de representação necessariamente dependente de um objeto real pré-existente, uma marca aparente do referente sem mediação. A Fotografia para Barthes é, portanto, fundamentalmente calcada em um tempo passado. Ela se configura como um atestado de que aquilo existiu e se foi, de uma eterna morte, de um tempo que não voltará mais.

Assim, esses autores reclamam um status fundador para a imagem fotográfica e cinematográfica, aproximando sua origem do teológico, do sagrado, da magia e da relíquia. Como afirma Susan Sontag (1981) ao falar das formas em que a fotografia se apresenta nos ritos sociais - camafeus, em álbuns de casamento, em lápides no cemitério - "(...), todas essas formas talismânicas de utilizar a fotografia revelam uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica: constituem tentativas de alcançar ou reclamar a posse de outra realidade. " (SONTAG, 1981, p 16). A fotografia, portanto, pode ser vista não apenas como uma representação, mas como um objeto dotado de valor simbólico, emocional e econômico. Como bem apontou Benjamin sobre primeiros clichês do daguerreótipo: "Os clichês de Daguerre (...) Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos- ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como joias. " (BENJAMIN, 1996, p. 97). Além disso, a Fotografia seria capaz de, nas palavras de Barthes, "emanar' um real. "Não consideram de modo algum a foto como uma "cópia" do real – mas como uma emanação do real passado: uma magia (...)" (BARTHES, 1984, p 132). A fotografia não seria uma representação, mas sim uma "presença" do passado que impregnou o papel fotográfico. Esta verificação do passado e do futuro no presente é o que punge o espectador, que se sente olhado, "apunhalado" pela imagem. Barthes afirma (1984, p.142): "Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto da minha mãe criança eu me digo: ela vai morrer. Estremeço (…) ".

Em uma primeira instância, as imagens de Petra Costa evocam estes pontos ontológicos do meio cinematográfico: a relação com a morte. Vemos a todo instante a imagem de Elena em VHS e Super 8 e sabemos que em breve, diegeticamente, Elena não estará mais entre nós. Mas também temos a consciência, extra-diegeticamente, que Elena já morreu, não há nada que possa ser feito. Há uma constante atualização e virtualização do passado no decorrer do filme. As imagens analógicas do filme nos lembram a todo momento a iminência da morte que paira sob todos nós. Em uma percepção mais imediata, o filme nos joga nesta relação nostálgica com o passado, um sentimento melancólico de desejo de volta para tempos outros, em que as coisas pareciam melhores. O Super 8 e o VHS em especial propiciam este sentimento nostálgico de volta de passado idílico, onde todos pareciam mais alegres e inocentes, protegido das maquinações do destino. Entretanto, apesar de elegíaco, ou seja, tendo seu fio narrativo todo sustentado em cima de uma morte, o documentário de Petra Costa não se limita a uma relação memorialista nostálgica voltado unicamente para o tempo decorrido. Esta seria apenas uma primeira camada do filme.

Na primeira metade de *Elena*, o filme dança com a morte e se aproxima do abismo correndo risco de cair em uma repetição da morte ad infinito como muitos filmes documentários clássicos o fazem: exumam um cadáver, trazem-no de volta à vida apenas para matá-lo novamente. Representar a morte de forma literal através do meio fílmico é uma zona perigosa que oferece diversos riscos éticos ao diretor. Bazin (1983) já alertava para este caráter "obsceno" da representação da morte e do amor em películas cinematográficas:

> Como a morte, o amor se vive, mas não se representa - não é sem razão que o chamam de pequena morte -pelo menos não se representa sem violentar a sua natureza. Tal violentação chama-se obscenidade. A representação da morte real também é uma obscenidade, não mais moral, como no amor, mas metafísica. Não se morre duas vezes. A fotografia não tem nesse ponto o poder do filme, não pode representar mais que um moribundo ou um cadáver, jamais a passagem inapreensível de um a outro. (BAZIN, 1983, p. 133)

A autora Susan Sontag (1981) também alertava para o poder do fotógrafo de "matar" mesmo que metaforicamente os seus retratados:

> Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e, por conseguinte com o poder. (...) fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente. A máquina fotográfica não domina, embora o faça crer, penetre, invada, distorça, explore e usando a metáfora em sua força máxima, assassine (...). (SONTAG, 1981, p. 14)

Como, então, evitar uma espetacularização da morte em filmes que tratam de temas tão delicados quanto o suicídio? Uma das possíveis respostas estaria na ficção. O que poderia ser um documentário jornalístico, calcado em um historicismo, apenas mais uma biografia que traz à tona o passado para esclarecê-lo, uma repetição sem fim da mesma morte, se torna ao fim, um processo ficcional. Muitas das cenas do filme *Elena* são encenadas pela própria Petra que se coloca como "atriz de si mesma". Petra anda de preto desolada pelas ruas de Nova York. Como diretora, ela sabe que está sendo filmada pois é ela quem orienta o diretor de fotografia. Ali temos a Petra atriz, performática de si mesma, se autoficcionalizando, se convertendo em personagem, em nome de sua criação poética. Sabemos também que Petra na realidade se formou em Antropologia, e não em Artes Cênicas como o filme dá a entender. Há uma elaboração de uma ficção que não corresponde à realidade dos fatos. Essa auto-ficcionalização promove então uma reelaboração do presente, que é alcançado através da rememoração e da a

revivência do trauma e do entrecruzamento dos tempos quando Petra reune diferentes materialidades fílmicas. É no "falso documentário" e nas "potências do falso", citadas anteriormente, em que se opera a clássica cura catártica aristotélica na diretora. Esse artifício irá também problematizar o gênero documental, bem com a indicialidade e a veracidade das imagens fotográficas.

Os debates ontológicos do campo da teoria da imagem na atualidade tomaram novos rumos com o advento do digital. Após o surgimento da computação e da imagem de síntese, toda informação, seja ela textual, imagética, audiovisual ou mesmo sonora, se converteu em um mesmo código. A imagem passa a precisar ser decodificada pelos algoritmos da programação informacional, ser comprimida e descomprimida a fim de ser lida. Assim, no digital todas as artes convergem para o mesmo tipo de "essência", espécie de "genoma", sequência primordial de formação: o código binário da computação. Dessa forma, toda e qualquer alteração, trucagem, edição, ou montagem é feita diretamente no código de programação daquela obra, ou seja, altera o seu "DNA". No digital também não há mais necessidade do referente externo para que a imagem seja criada, ela pode ser gerada inteiramente dentro do computador[54]. Desde os seus primórdios a fotografia já possuía métodos e técnicas de manipulação de suas imagens[55], entretanto, com os softwares de edição atuais, os procedimentos de trucagem se tornaram mais rápidos e acessíveis. Assim, a veracidade e função factual das imagens fotográficas sofrem um abalo com surgimento da digitalização das fotografias. Estas inovações tecnológicas obrigam o campo da teoria a rever a tese da indicialidade das imagens e novos debates se inauguram após advento das tecnologias de produção de imagem de síntese.

Segundo Fatorelli (2013 p. 51), hoje assimilada pelo vídeo e pelas tecnologias digitais, a fotografia deixa de lado sua condição de imagem-objeto -material e tangível-, associada necessariamente ao passado, a um fato consumado, e as máscaras mortuárias, para se transformar em imagem incorpórea, atual e processual, que se consolida através de sistemas de

[54] Entretanto sabemos que a maioria das fotografias e filmes feitos com câmeras digitais ainda se utilizam de objetos de referência externos no real para se basearam na hora da produção da imagem. Os únicos casos em que o referente está mais próximo de uma "ausência" é nos filmes de animação e computadorização 3D. Neste artigo de Tom Gunning pode-se aprofundar essa discussão: **Qual a Intenção de um Índice? Ou, Falsificando Fotografias.** ECO-PÓS. V.15, n.1, p. 2012

[55] Os Pictorialistas no inicio do século XX já criavam diversas intervenções, trucagens e manipulações em suas imagens fotográficas. O pictorialismo se espalhou mundialmente na forma de sociedades de fotógrafos amadores resistentes à modernização, apegados ao passado. Eles desejavam uma fotografia que fosse essencialmente "artística" defendiam a intervenção da mão e gestos humanos na fotografia – única maneira de conceder subjetividade e interpretação as fotos – aproximando a fotografia das Belas Artes.

projeção e por meio de superfícies de reflexão, como telas, anteparos, *écrans* e interfaces computacionais. Transição esta que pode ser identificada na passagem da foto-objeto para a foto-projeção (DUBOIS, 2009, p. 89) caracterizada pela natureza imaterial dos feixes de luz. Assim, na contemporaneidade, o debate sobre indicialidade e ontologia das imagens se transforma e toma nova guinada, permitindo assim que o analógico reacenda as discussões acerca da Autenticidade e Aura das imagens técnicas.

3.2 A Imagem Imemorial

Petra declarou em entrevista o seguinte sobre o processo de criação do filme *Elena* :

> "Foi uma mistura de prazer e dor. A parte prazeirosa foi que ganhei uma irmã neste processo, já que tinha poucas memórias da Elena por ser muito pequena e a via meio como uma lenda. Ao longo do filme ela foi virando um ser humano, de carne e osso, com diversas características. O processo era como se eu constantemente estivesse ganhando uma irmã para em seguida perdê-la de novo, já que percebia que ela não estava mais presente. Ao mesmo tempo, a dor foi muito grande porque tinha muito mais consciência para entender o que realmente aconteceu e o quão trágico foi. " [56]

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 99), é próprio da experiência traumática uma impossibilidade do esquecimento e uma insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consiste em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que permite continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não pode nem deve ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

Petra tinha apenas sete anos quando Elena, sua irmã, morreu. A mãe de Petra revela, na segunda parte do filme, que ela quando criança desenvolveu estranhas compulsões: como não querer se olhar no espelho por medo de morrer. Ela é levada para terapia com psicólogos infantis e, com o tempo, suas obsessões desaparecem. Percebemos no desenrolar da narrativa que todo o argumento do filme está fundamentado na relação especular dessas três mulheres: Petra, Elena e sua Mãe. A mãe almejava ser atriz e abriu mão do sonho para constituir família, casar, etc. O filme demonstra como um desejo é transferido inconscientemente através das gerações. Elena tentou dar continuidade ao desejo da mãe e falhou, Petra, que também se torna atriz, dançarina, artista, enfim assume a responsabilidade, mesmo que de forma insconsciente, na tentativa de dar um desfecho, cicatrizar a ferida familiar. O filme já denota esta chave

[56] Entrevista exclusiva - Petra Costa fala sobre o documentário Elena Por AdoroCinema — 09/05/2013 às 08:01 disponível em http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/

especular no seu começo quando Petra relata um sonho em que ela se confunde com Elena e morre em seu lugar: “me vejo tanto em suas palavras que começo a me perder em você”.

Não são poucos os autores que procuram traçar um paralelo entre o cinema e o funcionamento da mente humana. Baudry (1970) afirma: “a tela nos remete ao espelho de nossa infância, no qual vimos um corpo (o nosso) se refletir e nos reconhecemos nos traços de Outro”. A tela remete a uma espécie de imagem especular do eu espectatorial, sem ser, propriamente falando, um espelho refletor. (Aumont, 2003, p.107-108). Já Arlindo Machado (2011) sugere que Freud utiliza o aparato fotográfico como figura de linguagem para explicar o inconsciente. No livro *Interpretação dos Sonhos* ele sugere que ‘devemos representar o instrumento que executa nossas funções mentais como semelhante a um microscópio composto, a um aparelho fotográfico ou algo desse tipo’ e acrescenta que o lugar psíquico corresponde a um ponto do aparelho em que se forma a imagem” (FREUD,1969, p. 572 Apud MACHADO, 2011, p. 39). Para o autor, não é apenas uma coincidência o fato de as instituições do cinema e da psicanálise terem nascido praticamente ao mesmo tempo. "Um como o outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito. ” O filme *Elena (*2012) é um campo fértil para aplicações de teorias psicanalíticas ao cinema, entretanto não será este o enfoque deste trabalho, voltaremos a nos concentrar nas capacidades afectivas do Super 8 e das materialidades das imagens como propiciadoras de diferentes experiências sensoriais e afectivas no espectador, em especial a percepção do tempo.

O filme *Elena* é estruturado no imbricamento de três distintas camadas ou fluxos de tempo que se entrecruzam de forma intermitente na montagem. O primeiro é o do tempo cartesiano, linear, cronológico, factual, objetivo, histórico e jornalístico. É como o filme começa: Petra conta na primeira pessoa em off a história do encontro de seus pais, passando pela luta na guerrilha e posterior exílio durante a ditadura militar, pelo nascimento de Elena - a gravidez que impede seus pais de serem enviados para Guerrilha do Araguaia - sua infância, até chegar ao clímax na cidade de Nova York. A segunda camada é a do tempo subjetivo, é o tempo da memória, dos afetos, dos sonhos e devaneios da diretora, que são narrados em *voz off*. Este segundo fluxo é inclusive representado pela imagem literal de um Rio. Petra cria uma *mise-en-scene* em que várias mulheres são filmadas boiando sendo levadas pela correnteza das águas, em uma clara referência à personagem feminina Ofelia[57] da tragédia de Shakespeare

[57]Retratada com recorrência pelos pintores pré-rafaelitas, Ofélia encarna a figura da mulher que dominada pela suas paixões é levada à loucura e se afoga ao ser tragada pelas fortes correntezas do rio. Figura alegórica da donzela ingênua e apaixonada, Ofélia é também uma personagem misteriosa na

Hamlet - figura que remete também ao suicídio da escritora Viriginia Woolf[58]. Finalmente, a terceira camada de tempo é a atual, o imediato, do agora, o tempo presente. São imagens de Petra e a mãe perambulando por Nova York. Como num filme policial, de detetive, elas seguem os rastros deixados por Elena. Orientando-se por anotações de arquivos, diários e registros sonoros deixados pela garota, as duas andam pela cidade visitando os lugares por onde a jovem esteve: a universidade, o apartamento onde morava, as ruas por onde passava, culminando no hospital onde morreu.[59]

Para o teórico Hugo Munsterberg (1983, p. 41), só o cinema é capaz de dar corpo à divisão interna da mente e só ele consegue representar a 'consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito. ' Ele assinala que a mente humana é partida, pode estar em vários lugares simultâneos em um mesmo estado mental. 'A memória se relaciona com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro' e mente humana não avançaria numa única direção, mas sim 'as múltiplas correntes paralelas e suas infinitas interligações constituem a verdadeira essência do entendimento. (…) Só o cinema faculta tal onipresença. ' (1983, p. 43). E ainda Andre Bazin (1983, p. 159) afirma que a percepção humana é capaz de apreender vários instantes no espaço de um tempo durável, porém para nossa consciência nenhum desses instantes se repetem, podem apenas se assemelhar, mas nunca serão idênticos aos outros. Assim, é somente no cinema onde podemos ver e rever os instantes do tempo passado, 'como se este fosse uma réplica objetiva da memória'. O cineasta Luis Buñuel (1983, p. 336) afirma que o cinema "é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. "

Como na memória, o filme de Petra Costa trabalha usando os tempos-cruzados, não

obra de Shakespeare pois não se sabe se sua morte foi acidental ou suicídio consumado. Figura trágica pois é resultado de um jogo de forças políticas além do seu conhecimento (maquinações do destino), Ofélia é levada a acreditar que Hamlet não a amava mais, quando este estava apenas encenando uma falsa loucura para desvendar o mistério da morte de seu pai.

[58] Em 28 de março de 1941, Woolf colocou seu casaco, encheu os seus bolsos com pedras, caminhou em direção ao Rio Ouse, perto de sua casa, e se afogou. Seu corpo foi encontrado somente três semanas mais tarde, em 18 de abril de 1941, por um grupo de crianças perto da ponte de *Southease*.

[59] Este trecho do filme beira o sensacionalismo, em que as personagens insinuam discursos de denuncia de erro e negligência médica, há uma aproximação perigosa da espetacularização da morte de Elena neste trecho.

cronológicos, pela prática da reminiscência. Através da mistura das materialidades fílmicas, a diretora é capaz de reproduzir e organizar o tecido de sua memória, representando a constelação de elementos que compõem a realidade do mundo que a impregna. O filme Elena dá corpo às múltiplas correntes e infinitas interligações que a atravessam, representando o "*continuum* sensível", dando forma imagética às operações da memória e da mente. Aqui vale lembrar que os temas da memória e do tempo são caros ao filósofo Walter Benjamin que irá, em diversas obras, dissertar sobre a ideia do tempo entrecruzado e da rememoração. Ao falar da obra de Marcel Proust, o autor afirma:

> (…) A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo entrecruzada que se manifesta de maneira mais direta na rememoração (internamente) e no envelhecimento (externamente)? (…) " (BENJAMIN, 1996, p. 47)

Segundo Lissovsky (2005), em Benjamin uma das características mais importantes da memória seria o fato de ela não ser unidirecional. A memória não seria um movimento que surge no presente e se volta para o passado (como nos sugere a idéia de rememoração), mas sim bidirecional, onde o passado visa, na mesma medida em que é visado, o futuro. O tempo onde esta reciprocidade tem lugar é o agora. O agora de Benjamin é o lugar e a ocasião em que passado e futuro visam um ao outro, onde eles se tocam. A memória não ocorre como na crônica histórica, e nem como aquela da biografia pessoal; o território desta memória é assinalado pelo entrecruzamento de traços das memórias individual e coletiva, onde confluem passado e o futuro. É neste reencontro de tempos em que os acontecimentos poeticamente transfigurados pela memória são apreendidos como imagem, no instante em que são "reconhecidos", isto é, no agora. As imagens da história que Benjamin nos oferece não resultam da descoberta ou da rememoração, não podem ser acessadas de forma intencional, racional ou mecânica, mas sim como propõe Proust de forma involuntária, através de um choque no presente, onde ocorre o "desvelamento" dessa memória, no encontro dialético de tempos. Este seria o trabalho da reminiscência realizado por Proust em seu livro *Em busca do Tempo Perdido*, um trabalho não de reflexão, mas de presentificação.

> Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi e sim uma vida rememorada por quem a viveu. (…) o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do

> trabalho do esquecimento? Não se encontra a memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração? (BENJAMIN, 1996, p. 38)

O uso da estética do Super 8 e do VHS do filme Elena, misturados a imagens atuais e do passado, feitas com esses mesmos aparelhos, produz então uma confusão temporal no espectador, que se pergunta se está vendo imagens do tempo atual ou se imagens de arquivo do tempo em que Elena estava viva. Também o desenho de som de Elena e das narrações em voz off acentuam esta temporalidade-outra inaugurada pelo meio fílmico. Elena registrava seu encantamento pela nova cidade em um diário sonoro gravado em fitas k7. Petra imprime também na banda sonora sua própria *voz em off*, com suas impressões, memórias e sentimentos a respeito da irmã, muitas vezes acrescentando trechos novos aos diários, completando as falas da irmã. As vozes das duas irmãs, como em um balé, vão se misturando, jogando uma com a outra. Pela semelhança do timbre, da cadência e do sotaque entre as duas, já não sabemos mais qual irmã que fala. Este recurso utilizado pela diretora, tanto no som quanto com imagem, que mistura imagens de Super 8 e VHS como dito anteriormente, cria uma nova temporalidade, como se adentrássemos nas reminiscências da diretora, não mais no tempo cronológico, mas sim num tempo-orgânico e crônico, em que virtual e atual se misturam – operando na lógica dos afetos e na potência do falso, que ganham corpo no universo diegético cinematográfico. Em resumo, podemos afirmar que a mistura da plasticidade fílmica do analógico opera dentro do entendimento de tempo, do agora "Benjaminiano".

Benjamin também argumenta que na memória individual é possível vislumbrar traços das memórias coletivas - as memórias subjetivas teriam a capacidade de reconectar a experiência da sociedade com sua história, a confluência do passado e do presente, do íntimo e público criam-se imagens históricas.

> Não é como repositório dos fatos que foram que esta memória deve ser pensada. (…) A "memória coletiva" de que nos fala Benjamin não é aquela que nos informa o que foi, mas aquela que nos transmite o legado do que "poderia ter sido". Esta memória abriga, sobretudo, como cada época sonhou o seu futuro irrealizado (Lissovsky, 2005, p. 11)

O filme autobiográfico e familiar de Petra não é um caso isolado. Segundo Gagnebin (2006), narrativas e literatura de testemunho, relatos autobiográficos se tornaram um gênero tristemente recorrente do século XX, em particular (mas não só) no contexto *da Shoah.* Depois de duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se

predominante na reflexão sobre a memória contemporânea. Huyssen (2000) lança uma suposição de que a obsessão com a retenção da memória começa a se desenvolver nas sociedades ocidentais a partir dos anos 1960, com os depoimentos dos sobreviventes do Holocausto e com os movimentos sociopolíticos da descolonização, que trazem consigo novos discursos de memória, novos testemunhos e olhares alternativos, capazes de revisar a história oficial.

> (…) o Holocausto se transformou numa cifra para o século XX como um todo e para a falência do projeto iluminista. Ele serve como uma prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar *anamneses*, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com as diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada. ” (HUYSSEN, 2000, p. 12)

Andreas Huyssen em seu livro *Seduzidos pela memória* Huyssen, (2000) identifica o **desejo** de memória como principal sintoma de um mal-estar essencialmente contemporâneo. Este desejo seria resultado de uma sobrecarga informacional e perceptiva advinda de uma aceleração cultural contemporânea. O desejo de ir mais devagar seria um mecanismo de defesa do sujeito contemporâneo, que se volta para a memória e para o passado em busca de conforto.

> Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (HUYSSEN, 2006, p. 9).

Gagnenbin (2006) também identifica esta tendência nos círculos acadêmicos e nos debates culturais:

> Existe hoje grande preocupação com a questão da memória: assistimos a um *boom* de estudos sobre memória, desmemória, resgate de tradições. Nos cursos de História estuda-se uma história dos lugares de memória — *Les lieux de memore (conceito de Pierre Nora)* —, dos usos da memória, da relação entre memória e história. Em literatura comparada não se contam mais os colóquios organizados sobre as relações entre escrita e memória, autobiografia e memória, trauma e memória. Na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens. (GAGNENBIN, 2006, p. 97)

Os reflexos deste movimento também podem ser observados dentro do território dos estudos do cinema e da crítica cinematográfica: o teórico Roger Odin, em texto sobre a obra de Peter Forgács reitera o fato de que os filmes de amador, filmes de família, filmes autobiográficos se tornaram relevantes particularmente a partir dos anos 1980. O filme Elena pode ser colocado dentro dessa categoria de filmes, pois se localiza dentro deste fenômeno contemporâneo, onde memória individual e subjetiva pode servir a uma memória coletiva e social[60].

Um outro ponto interessante que o filme de Petra Costa nos levanta é a distinção de dois conceitos de Benjamin: *Erinnerung* em oposição à *Eingedenken*, rememoração e reminiscências, respectivamente, como lembrados por Jeanne Marie Gagnebin (2006 p.55). O primeiro estaria associado às comemorações, às celebrações oficiais do estado, à apologia, corresponderia ao papel tradicional do historiador que apenas documenta e arquiva o que se lembra. Em contraposição, o segundo conceito diz respeito à reminiscência, operação realizada por Proust que consiste em trazer o passado para o agora, agindo sobre ele, visando transformar o presente.

> (…) em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à Lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNENBIN, 2006, p. 55)

Gagnenbin (2006, p. 98) conclui lembrando que, no fim do século XIX, Nietzsche já descrevia essas transformações culturais dos usos e do valor da memória; denunciava, em particular, a acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo cujo efeito maior não consistia numa conservação do passado, mas numa paralisia do presente. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber, mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar. Tanto Nietzsche, quanto Benjamin já alertavam para os excessos de uma cultura memorialista que não se permite esquecer, tendência, que segundo alguns teóricos, está alcançando o seu ápice na contemporaneidade.

[60] Quantos artistas brasileiros não passaram pela mesma situação de desespero que Elena na era Collor?

O filme de Petra, portanto, consegue não se limitar a uma rememoração infértil e melancólica, alertada por Nietzsche, e não se paralisa diante de um apego a um passado, mas busca superá-lo. Ao realizar o cruzamento de três camadas ou correntes de tempo: o passado, o sonhado -, ou seja, o virtual, o futuro/passado- e o atual, através do choque do trauma causado pela morte de Elena, experimentamos o procedimento dialético de atualização do passado, onde passado e futuro se encontram no "agora" Benjaminiano. É na construção dessa nova temporalidade, a dos afetos, onde as duas irmãs podem se encontrar como adultas, conversam, se olham, se escutam, por fim podem habitar o mesmo "universo". Assim, Petra parece conseguir lidar com sua obsessão com a irmã: capturando o pró-fílmico transmutando-o em acontecimento poético, no espaço diegético - lá ela pode reencontrar a irmã perdida, desejada, sonhada e fetichizada, superando o trauma e seguindo adiante.

3.3 O aceno da Aura e do Narrador

Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 41) ressalta que toda literatura moderna e contemporânea, bem como as discussões históricas e historiográficas e na reflexão filosófica atual — chamada ou não de "pós-moderna" —, estão calcadas no " fim das grandes narrativas". Esta perda já vinha sendo alertada por Benjamin, a questão se coloca com força especialmente em dois ensaios que tratam deste tema: "Experiência e pobreza", de 1933 e "O narrador", escrito entre 1928 e 1935. Para o autor, a modernidade é marcada pelo empobrecimento da experiência. O sujeito moderno, diante do cotidiano massificado e automatizado, bombardeado pelos estímulos dos meios de comunicação de massa, vê sua capacidade de se comunicar se esvair. Em *O Narrador, Benjamin* denuncia que a faculdade de compartilhar experiências está em declínio e que provavelmente irá se extinguir. Ele identifica a ascensão da sociedade baseada na informação como um dos principais responsáveis por esse fenômeno.

> Se a arte da narrativa hoje é rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1996, p. 203)

Gagnebin (2006, p. 110) observa que Benjamin viveu na Alemanha do Entre Guerras, e ficou especialmente consternado com os soldados que voltavam do front: notou que voltavam

todos mudos, sem capacidade de falar dos horrores que haviam presenciado. [61]A passagem da modernidade para o contemporâneo será, portanto, marcada pelo trauma - ferida aberta na alma por acontecimentos violentos -, em que a fala e palavra não encontram mais lugar para serem elaboradas simbolicamente, as feridas não cicatrizam, não podem mais ser curadas através da narrativa. O ensaio de Benjamin constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, a narrativa contemporânea será essencialmente fragmentária, 'uma narração nas ruínas, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas'.

Em *Adieu Monde* (1997), de Sandra Kogut, podemos verificar já no trecho inicial do filme o que Huyssen, Gagnebin e Benjamin vêm apontando como traço sintomático do contemporâneo: uma obsessão com o passado, um desejo de volta a uma experiência "autêntica" e "aurática" e o anseio pela volta das tradições orais, da figura do narrador. A seguir, farei uma pequena descrição da cena de abertura do filme, filmado na região dos Pirineus:

O primeiro personagem que aparece diante da câmera de Sandra é um senhor, a princípio de aparência humilde, modesto, com um *Beret* preto na cabeça - acessório clássico que compõe a caricatura do Francês. O senhor prontamente já inicia a conversa indicando onde Sandra deve filmar, quais monumentos são os mais interessantes e completa: "você irá precisar de iluminação artificial para filmar dentro da igreja! ". Como um diretor, ele já demonstra possuir um conhecimento técnico dos recursos para se produzir uma "boa" imagem. O homem diz que já está acostumado a ser filmado e já até processou produtores que usaram sua imagem de forma indevida. Sandra encontra então outro homem e pede uma dica do que seria interessante filmar ali na vila. O senhor prontamente responde que o dia não está propício para isso, está nublado e ele a convida a entrar na casa dele e copiar um VHS com imagens que ele filmou de dias mais "belos". Sandra então pergunta: "Então não preciso filmar nada, basta copiar imagens que já foram filmadas? " O senhor responde: "Ora, por que não? ". A cena corta, em seguida vemos uma imagem em Super 8, estamos em uma estrada nos aproximando da pequena vila, campos verdes rodeiam o acostamento, ao fundo uma imponente montanha nevada dos Alpes se prolonga em direção ao céu azul, uma paisagem idílica e bucólica, como se tirada de um cartão postal ou pintura de Kaspar Friedrich.

[61] Semelhante ao sonho paradigmático relatado por Primo Levi em seu livro *É isso um Homem?* que, segundo seu relato, ocorria de forma semelhante em vários de seus colegas prisioneiros de Auschwitz. No sonho voltam para casa, começam a contar seus sofrimentos, mas seus familiares mais próximos não o escutam, se levantam e vão embora.





Figuras 8 e 9 – Imagens em Super 8 em Adieu Monde de Sandra Kogut (1998)

Novo corte seco, voltamos para a imagem documental da câmera de video de Sandra, imagem dura, lavada, limpa, jornalística. Vemos um pastor com suas ovelhas (vide figura 8 abaixo). Nervoso, ele reclama: "os fotógrafos te perseguem, tiram fotos sem parar!".



Figura 10 – O ´autêntico' pastor em Adieu Monde de Sandra Kogut (1998)

Ao longo do filme, Sandra vai entrevistando pessoas comuns, habitantes da região. Todos possuem um discurso do "autêntico", um pastor passa com suas ovelhas na rua e duas senhoras exclamam: "Veja, ele tem cachorros, este sim é um pastor autêntico ". Em outro momento, um homem tenta vender cartões postais para a diretora, afirmando que são "autênticos' - quando claramente podemos perceber que se tratam de fotos impressas produzidas em massa. As imagens jornalísticas da camera na mão de Sandra se misturam às imagens da região de Super 8 que parecem vir de tempos longinquos. Sandra, no documentário nos mostra um cenário um tanto quanto paradoxal. Consciente da representação de sua própria figura, todos os moradores da aldeia encenam uma narrativa autoficcional, incorporam seus personagens e representam seus papéis. Detentores e guardiões de uma "tradição", eles entram no jogo do turista que os visita em busca da experiência "autêntica". O local, que a princípio propiciaria um resgate de uma experiência original, gera, por fim, uma produção artificial de uma memória fabricada a fim de suprir uma demanda imaginária, em que o desejo de passado produz uma constante ficcionalização do real.

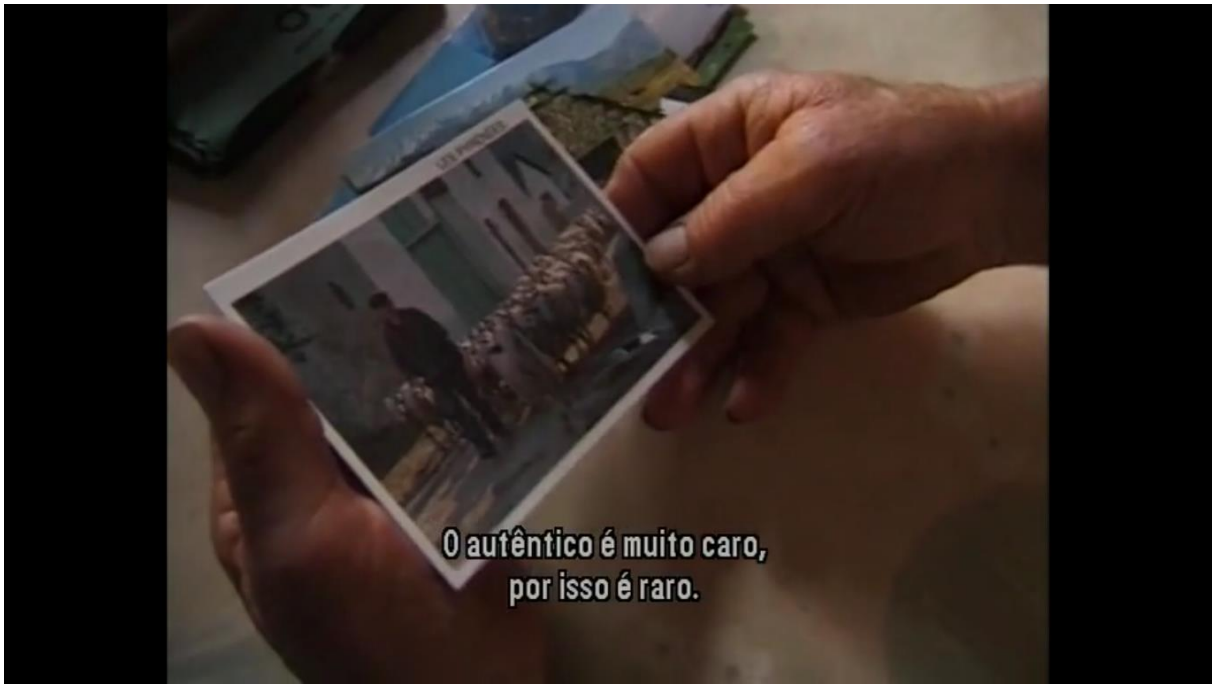


Figura 11 – O ´autêntico' cartão postal em Adieu Monde de Sandra Kogut (1998)

Em busca de uma suposta "verdadeira" autenticidade, a cineasta pergunta se há algum morador na região que nunca foi filmado: o senhor entrevistado nega, diz que todos os aldeões da vila já foram filmados por serem "o tipo". Sandra parte então em busca do imaginário local, pergunta para os moradores com o que eles sonham[62] e pede para contarem lendas, fábulas e mistérios locais. Ela então começa a escutar dos moradores uma mesma história, em versões diferentes: o conto de um pastor Pierre que um dia resolve abandonar suas ovelhas e foge de sua cidade natal. Cada membro da cidade acrescenta uma explicação diferente para o ocorrido, todos garantem que sua versão é a correta, a verdadeira. Sandra então encena a lenda local com dois atores, filmando estas cenas uma Câmera Super 8, imagens que são usadas ao longo da montagem, acompanhadas por uma cantiga típica cantada em dialeto local, que conta as desventuras do pastor.

A escolha de Sandra Kogut em usar o Super 8 como um artificio é bastante evidente. Ao utilizar dois tipos de materialidade das imagens, a diretora opera uma dialética de dois registros do real: a imagem dita como "documental" e atual - feita por Sandra com sua câmera de video de baixa resolução, na mão -, em contraposição às imagens analógicas em Super 8,

[62] Estratégia semelhante a da diretora Agnès Varda no filme *Daguerreotipes*, talvez um filme de referência para a diretora.

que conjugam uma representação do onírico, do imaginário coletivo, da tradição oral, de um tempo do passado que não existe mais, de uma França "original". A imagem analógica e sua materialidade trazem à tona uma busca de um passado nostálgico. Como no filme de Elena, a imagem analógica no filme de Sandra, em um primeiro momento, nos remete para um passado distante e melancólico, uma imagem que busca uma experiência perdida. O analógico surge como uma possibilidade de abertura para uma experiência originária, uma volta da experiência Benjaminiana onde o narrador volta a ter voz.

Porém percebemos rapidamente que a imagem Super 8 é absolutamente artificial e fabricada, mais sonhada do que real. Sandra nos coloca diante de um jogo temporal, uma provocação que quebra os paradigmas dos discursos da autenticidade. A princípio, a estética do Super 8 remete ao documento histórico, como se estivéssemos presenciando imagens originárias de um tempo passado. Porém rapidamente notamos que as imagens Super 8 são encenadas, que os atores são jovens contemporâneos e que a história está sendo alterada à medida que os habitantes mudam as versões do conto. Que se trata na verdade de uma representação do imaginário coletivo local. A estética do Super 8 ocupa o lugar do fantasioso, do desejado, sonhado - enfim o lugar do indiscernível, onde não sabemos se o que estamos vendo é verdadeiro ou falso. Aqui novamente vemos como a materialidade invoca a "imagem-cristal" de Deleuze, em que as "potências do falso" se fazem presente.



Figura 9 – O pastor Pierre. Atores encenado a lenda local. Filmados em Super 8 – Adieu Monde de Sandra Kogut (1998)

Sandra Kogut afirmou em debate[63] sobre o seu filme: "Se filmássemos esse debate hoje com uma câmera Super 8 e projetássemos esse registro dois dias depois, teríamos a impressão de se tratar de um passado distante; diríamos: Nossa, que lindo! Parece que foi há tantos anos! '. Sontag (1981 p. 21) já afirmava que uma fotografia de 1900 nos comove mais hoje em dia pelo fato de ser uma fotografia tirada em 1900 do que pelo seu tema. Para a autora, o tempo acaba colocando a maior parte das fotografias, até as mais amadorísticas, no nível da arte. A autora ainda lembra que Benjamin ao falar de Atget e dos Surrealistas já identificava uma possível beleza naquilo que está em vias de desaparecer.

> (…) num mundo que caminha resolutamente para torna-se uma vasta pedreira, o colecionador passa a ser aquele indivíduo empenhado num trabalho devoto de resgate. O próprio passado, à medida que as transformações históricas continuam a acelerar-se, tornou-se o mais surreal dos temas" (SONTAG, 1981, p.75).

> "A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto das antigas fotos. " (BENJAMIN, 1996, p.174).

Nesse ponto, podemos fazer um paralelo com outro debate importante na modernidade: o da perda da Aura da obra de arte em razão da reprodutibilidade técnica. A Aura para Walter Benjamin (1996, p.110) pode ser definida como "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. " Para Benjamin (1996, p. 101), a Aura da obra de arte se manifesta durante o momento de contemplação que se dá, necessariamente na duração do tempo- através da relação direta do observador com a obra originária. Com o advento da reprodutibilidade técnica, ou seja, da possibilidade de se reproduzir em massa imagens das obras de arte, a experiência contemplativa - herdada do conceito do sublime romântico da arte em Schiller- com as obras não é mais possível. Primeiro porque a relação com a obra se dá através da cópia e não do original; segundo porque, como a percepção do sujeito moderno se torna efêmera, fragmentária e diluída, esse tempo reservado à contemplação não encontra espaço para acontecer.

> Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar que ela se encontrar. (...) O aqui e o agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (BENJAMIN, 1996, p. 167)

[63] Em debate , no dia 02/10/2013, no seminário Cinemáticos organizado por André Parente, no Museu de Arte Moderna do Rio,

Segundo Lissovsky (2005) Benjamin vai assinalar diversas maneiras pelas quais a aura se faria notar. Uma delas é o "olhar correspondido", que parece provir de um objeto inanimado e surpreende o espectador: "Quem é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa é dotá-la da capacidade de olhar. " "A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido... pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela. " Laura Marks (2000 p. 94) nos lembra também que uma das condições para uma obra de arte possuir uma "aura", nos termos de Walter Benjamin, seria sua capacidade de "retornar" o olhar a seu espectador. É no instante o "olhar correspondido" que provém de um objeto inanimado e surpreende o espectador que a aura se faz notar.

Lissovsky (2005) afirma que Aura também pode ser pressentida como o resíduo do passado depositado sobre os objetos, vestígios das mãos que o tocaram, dos olhos que o miraram. A aura é finalmente a marca de uma "origem": "um sopro de pré-história circundando a existência atual". Laura Marks (2000, p.80)[64] também irá falar sobre o resquício da origem que dota os objetos de uma aura. Ao falar de filmes feitos por imigrantes, exilados ou refugiados, a autora identifica que em muitos deles a presença de objetos "auráticos". São objetos transnacionais, objetos que são trazidos por seus donos em viagens migratórias, atravessam oceanos, são usados e ressignificados e se tornam dessa forma "únicos", pois carregam em si toda uma carga histórica de uma cultura. Nesse sentido, Marks (2000 p. 96) afirma que eles são dotados de aura pois são objetos fetichizados. Marks retira a palavra do conceito de Benjamin e lembra que Aura evoca a presença de um objeto, que se dá através do contato com o "autêntico" com o "original", que remonta ao passado e à origem do objeto. A aura seria "a essência de tudo que é transmissível desde a sua origem, se *estendendo* das substâncias de sua duração até os testemunhos da história que ele (o objeto/a obra) experimentou"[65] (BENJAMIN apud MARKS, 2000, p. 221).

Marks (2000, p.85) relembra a etimologia da palavra *Fetiche*, vinda da língua portuguesa *Feitiço* surgida durante a colonização da África oriental na região da Guiné. A palavra seria um neologismo da palavra africana *Fetisso*, que descreveria as práticas religiosas dos curandeiros africanos que dotavam de poderes mágicos certos objetos sagrados. Estes

[64] Em seu livro The Skin of Film (2000) ainda não traduzido no Brasil.
[65] *The essence of all that is transmissible from its begginig, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which isto has experienced*

objetos deveriam ser tocados pelos sacerdotes ou xamãs para serem dotados de poder, precisando haver necessariamente uma relação de contato direto através do toque físico com os objetos. Em um objeto aurático, ou fetichizado, se concentra a presença de uma origem que ficou impressa pelo toque e gesto, marcada no objeto através do seu uso no tempo. As coisas que presenciaram ou testemunharam o passado possuem um caráter aurático e teriam a capacidade de evocar memórias de um indivíduo, pois nelas vislumbram-se as memórias e a história social de um povo, em uma forma fragmentada. "Fetiches seriam um microcosmo material, como escreveu Adorno: eles são constelações objetivas onde o social representa a si mesmo. "[66]. Um objeto aurático emanaria, portanto, a presença desta origem e não a representaria.

Marks (2000) conclui fazendo um paralelo entre este conceito de Aura e Fetiche e aplica-os à materialidade das imagens analógicas cinematográficas. Imagens envelhecidas do passado que possuem marcas físicas impregnadas na superfície como queimaduras, rasgos, sujeiras, toda essa pátina do tempo denota que estas imagens foram tocadas, manipuladas, ou seja, entram em contato físico com algo ou alguém de um passado distante. Assim, por terem entrado em contato com uma "origem" seriam capazes de evocar a volta da aura Benjaminiana. No contemporâneo, novas formas de discurso sobre "Aura" e experiências de presença com as imagens parecem despontar no horizonte das investigações feitas por artistas e cineastas contemporâneos através do suporte analógico. Como na provocação feita por Huyssen:

> Com a mudança da fotografia para a sua reciclagem digital, a arte da reprodução mecânica de Benjamin (fotografia) recuperou a aura da originalidade. O que mostra que o famoso argumento de Benjamin sobre a perda ou o declínio da aura na modernidade era apenas uma parte da história; esqueceu-se que a modernização, para começar, criou ela mesma sua aura. Hoje é a digitalização que dá aura à fotografia "original". (HUYSSEN, 2000, p 23.)

Em seu tempo, o próprio Benjamin oscilava entre sentimentos de nostalgia por uma experiência tradicional perdida e de entusiasmo pelas novas formas de experiências que viriam a surgir destas transformações industriais, potenciais que ele vislumbrava nas obras dos Surrealistas, de Kafka, Proust e Baudelaire. Para Benjamin, os choques da vivência moderna permitem, através do esquecimento e da rememoração, a retomada de uma experiência em "lampejos de memórias involuntárias". Em *Adieu Monde* (1997) e *Elena* (2012), observamos

[66] *Fetiches are material microcosmo; as Adorno wrote, they are 'objetive constellations in which the social representes itself*' (MARKS, 2000, p. 88)

como o uso das imagens analógicas precárias,“sujas” e envelhecidas pode provocar estes choques no espectador, reanimando um olhar anestesiado pelo regime hegemônico das imagens digitais, límpidas e de alta qualidade, onde a materialidade e corporeidade das imagens propõem uma nova experiência, causando uma estranheza que intensifica os sentidos e nos faz pensar. Não seriam as imagens analógicas respostas para a questão levantada por Fatorelli?

> (...) a questão que se coloca é a seguinte: em meio a um universo saturado de imagens clichês, onde a realidade se apresenta de modo cada vez mais difuso através dos meios de comunicação em tempo real; onde a natureza é substituída pelo artifício e o sujeito psicológico perde sua densidade; quando tudo tende à desmaterialização, que projeto fotográfico, que imagem pode intensificar os sentidos e fazer pensar? (FATORELLI, 2003, p. 63)

CONCLUSÃO

Nessa dissertação reunimos seis filmes de cineastas brasileiros contemporâneos que consideramos possuir um traço comum: a utilização de diferentes suportes e materialidades fílmicas, em especial o uso de imagens analógicas "precárias" e anacrônicas, vindas de aparelhos como o Super 8 e o VHS, ou mesmo efeitos estéticos associados a eles, simulados através de filtros na pós-produção. Demonstramos como cada dupla de filmes potencializa três diferentes experiências estéticas, sensoriais *e afectivas* com as imagens analógicas. Estas experiências nomeamos: "Sujeitos analógicos", "Territórios analógicos" e "Afetos analógicos".

A primeira**: "Sujeitos Analógicos"** seria a capacidade de a materialidade das imagens analógicas criarem um *stimmung* e atmosferas que invocam o passado histórico do nascimento da fotografia e do cinematógrafo. Os filmes *O Homem das Multidões* (2013) de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, *Histórias que Só Existem Quando Lembradas* (2011) de Julia Murat, com suas imagens com referentes plásticos e formais do analógico, e seus personagens que refletem epistemes modernas e contemporâneas, são capazes de trazer à tona uma experiência do passado no presente, sem reproduzi-la tal qual ocorria de forma nostálgica - mas sim presentificando-a, atualizando-a no contexto dos debates contemporâneos.

Na segunda forma de experiência com as imagens analógicas, "**Territórios Analógicos",** demonstramos a capacidade de invocar uma percepção e visualidade hápticas, trazendo à tona sensações fisicas, corporais, da ordem do toque e do contato, gerando assim uma experiência sensual, *afectiva* e sensorial no encontro do corpo espectador com a matéria filmica. Além disso, vimos como as imagens de um passado sem localização no tempo – o que Deleuze chama de imagens-cristal - possuem potências disruptivas e propriedades "radiotivas" – as potências do falso - que provocariam uma perturbação dos sentidos, gerando choques poéticos que levam os espectadores para novos territórios do sensível. É neste território limiar ou nessa zona de indiscernibilidade que os filmes de Pizzini nos colocam no "território analógico" - não o representa, mas sim torna visível as forças tanto da arte, quanto do cinema.

Na terceira experiência com as imagens analógicas, **"Afetos Analógicos",** demonstramos como elas, as imagens analógicas, podem representar as complexas operações mentais da memória, como observado por Deleuze, Bazin e Benjamin. As imagens analógicas são capazes de produzir no espectador uma experiência com o tempo, que pode ser rememorado, recriado e reelaborado - onde atual e virtual podem conviver em constante

presentificação e atualização no agora Benjaminiano. Nesses dois filmes, Elena e Adieu Monde, o Super 8 é utilizado tanto como uma prática da reminiscência e rememoração, quanto como produtor de passados fabricados, que nunca ocorreram como tal no "real". Neste capítulo nos concentramos em especial no pensamento de Walter Benjamin sobre a memória, a aura e a perda da experiência. Observamos também como, por meio da materialidade do Super 8 e do VHS, a imagem pode adquirir uma condição de objeto de fetiche e invocar uma "aura" e "experiência" perdidas. Levantamos também o debate de Huyssen e Jeanne Marie Gaignben sobre o trauma na sociedade ocidental e as suas negociações entre que tipos de memória não podem ser esquecidas e quais são aquelas que precisamos esquecer, demonstrando como a obsessão com a preservação da memória e do passado são características tipicamente contemporâneas.

O que explicaria este interesse dos cineastas e artistas contemporâneos pela imagem analógica? Apesar de ter entrado em voga nos últimos anos a apropriação dessas estéticas antigas pela indústria cultural e pelos artistas, a nosso ver, não constitui um fenômeno efêmero ou uma tendência passageira - tão características das sociedades capitalistas que precisam da constante reinvenção do "novo" para mover as engrenagens do consumo (COHEN, 2004)[67]. Suas existências transbordam suas condições presentes e abarcam questões contemporâneas. A emergência da reapropriação das estéticas e suportes do passado parecem se configurar como um sintoma do contemporâneo que denuncia um latente *desejo de memória*, de viver uma experiência mais "tangível" com as imagens e a ascensão de um *desejo de presença*. Abaixo falaremos um pouco mais sobre os dois conceitos propostos por respectivamente por Andreas Huysse e Hans U. Gumbrecht.

Entre Desejo de Presença e de Memória

Como apontado anteriormente, no livro *Seduzidos pela memória***,** Andreas Huyssen, (2000) identifica o desejo de memória como principal sintoma de um mal-estar essencialmente contemporâneo; este desejo seria resultado de uma sobrecarga informacional e perceptiva advinda de uma aceleração cultural contemporânea. O desejo de ir mais devagar seria um mecanismo de defesa do sujeito contemporâneo, que se volta para a memória e para o passado

[67] Se a produção da mais-valia é a principal força motriz do capitalismo, os processos econômicos capitalistas são caracterizados pela construção da temporalidade como transformação – mais especificamente, como expansão e inovação. Nos domínios da vida cotidiana, esses processos assumem a forma de práticas do efêmero, em que o novo é valorizado por um breve momento e, logo, em seguida, descartado: anúncios, moda, jornais. (COHEN, 2004, p. 257)

em busca de conforto. Para o autor, essa obsessão com a retenção da memória começa a se desenvolver nas sociedades ocidentais a partir dos anos 1960, com os depoimentos dos sobreviventes do Holocausto e com os movimentos sociopolíticos da descolonização, que trazem consigo novos discursos de memória, novos testemunhos e olhares alternativos, capazes de revisar a história oficial.

> Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimento patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus, o boom das modas retrô e dos utensílios retrô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento de romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para história: o History Channel. (HUYSSEN, 2000, p. 14)

A difusão veloz de imagens e de informações pelas novas mídias, aliada a uma obsolescência programada dos objetos de consumo, diminui o presente contemporâneo e o torna extremamente efêmero e diluído. Sendo empurrado cada vez mais rapidamente para um futuro duvidoso, o crescente interesse pela memória seria um mecanismo de defesa de uma sociedade que vê no passado uma possibilidade de ancoragem, um lugar de respiro, lugar onde tempo e espaço podem se solidificar.

> A velocidade destrói o espaço, e apaga a distância temporal. Em ambos os casos, o mecanismo da percepção psicológica se altera. Quanto mais memória armazenada em bancos de dados, mais o passado é sugado para a órbita do presente, pronto para ser acessado na tela. Um sentido de continuidade histórico ou, no caso, de descontinuidade, ambos dependentes de um antes e um depois, cede o lugar à simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis pelo presente. A percepção da distância espacial e temporal está se apagando. (HUYSSEN, 2000, p. 74)

Mesmo que de forma não-consciente e não-intencional, a inclinação dos artistas pelo uso de uma estética e tecnologia do analógico, em plena era digital, pode ser vista como um reflexo ou resposta a esse típico um mal-estar contemporâneo, como postulado por Andreas Huyssen:

> Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e percepcional combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem

> os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. (HUYSSEN, 2000, p.32)

Algumas ideias do pensador Hans Ulrich Gumbrecht, autor dos livros *Produção de Presença* (2010) e do mais recente Nosso *Amplo Presente* (2015), convergem com as proposições de Huyssen. Para Gumbrecht, no contemporâneo, não vivemos mais o cronótopo histórico moderno como descrito pelo historiador Kosseleck. Este cronótopo - baseado em uma consciência histórica, que se imagina numa passagem de tempo linear e acredita no futuro como horizonte evolutivo repleto de possibilidades de melhorias -, para Gumbrecht, se tornou obsoleto e incapaz de dar conta da experiência contemporânea com o tempo. Para o autor estamos vivendo a ascensão de um novo cronótopo, o do "amplo presente", onde o futuro se apresenta como uma dimensão fechada a qualquer prognóstico e parece aproximar-se como ameaça (devido a aquecimento global, crises ecológicas, guerras nucleares e mundiais) e os passados passam a inundar o presente, devido aos sistemas eletrônicos automatizados de memória (computadores, hardwares e servidores que armazenam informações).

> Em vez de oferecerem pontos de orientações, os passados inundam o nosso presente; os sistemas eletrônicos automatizados de memória têm um papel fundamental nesse processo. Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. Todos os passados da memória recente fazem parte deste presente em ampliação; é cada dia mais difícil excluirmos do tempo de agora qualquer tipo de moda, ou música, das últimas décadas. O amplo presente, com seus mundos simultâneos, oferece sempre e já, demasiadas possibilidades; por isso a identidade que possui – se possui alguma – não tem contornos definidos. (GUMBRECHT, 2015, p. 16)

Gumbrecht identifica dois tipos de cultura: a cultura de sentido e a cultura de presença. As culturas de sentido são aquelas calcadas numa representação, no pensamento metafisico, hermenêutico, que tem por base a interpretação das coisas e a projeção de uma ação sobre o mundo. Na cultura de sentido, o sujeito se encontra numa posição de excentricidade em relação ao mundo das coisas, para o qual ele atribui sentido – expressa na máxima de Descartes "*Cogito Ergo Sum"* que caracteriza as filosofias Iluministas da era Moderna. Já na cultura de presença, pelo contrário, os seres humanos se consideram parte do mundo dos objetos, ao invés de estarem ontologicamente separados deles. Seria o caso da cultura cristã da Idade Média, em que se integravam as existências espirituais e físicas, ou mesmo nas culturas orientais e nas ditas "tribais". Na cultura de presença, os humanos não desejam modificar seu mundo através da

ação, mas apenas inscrever seu comportamento naquilo que consideram estruturas e regras de uma cosmologia. A cultura de presença seria a da experiência mística, da epifania e dos rituais. Para Gumbrecht, nada é mais cartesiano do que todos os tipos de comunicação eletrônica na contemporaneidade. Nas redes da internet há uma espécie de cognição e prática mental abstrata e representativa em sua máxima potência, pois no mundo virtual nos liberamos das experiências com o corpo e com o espaço. "A hipercomunicação, baseada na eletrônica, traz à sua insuperável realização o processo de modernidade, como processo em que o sujeito humano enquanto pura consciência se emancipou e triunfou sobre o corpo humano e outros tipos de resistência. " (GUMBRECHT, 2016, p. 127)

Para Gumbrecht, estamos rapidamente perdendo a capacidade de "ser" um corpo, isto é, a capacidade de deixar o corpo ser uma condição ampliadora da nossa existência. Ele identifica, entretanto, que surgem oscilações e polaridades neste cenário, onde crítica cultural e política cria um campo de forças que insiste na exigência da presença. Seria o caso dos movimentos sustentáveis "verdes", ecológicos e de proteção ao meio ambiente, bem como o aumento do valor dado aos esportes, à dança e às performances na arte contemporânea, ou seja, experiências de intensidade com o corpo e reconciliação com a terra. Acreditamos que a retomada de práticas analógicas pode ser configurar como mais um desses fenômenos contemporâneos de resistência que conclamam o retorno a uma experiência material, tangível e corporal com o mundo. Através do analógico, a imagem recobra a tangibilidade material que lhe fora subtraída pelo advento do digital.

Raymond Bellour (1997) já sustentava a tese da "Dupla Hélice" segundo a qual, quanto maior for a potência de analogia de um sistema de imagens, maiores serão as manifestações contrárias de tendências ou efeitos (DUBOIS, 2004 p. 55). Na mesma corrente, André Parente (2012 p. 39), ao falar da Forma Cinema, afirmou que a existência de um modelo representativo-institucional do cinema convencional não impede a existência de uma multiplicidade de outras formas que se encontram recalcadas e encobertas pela forma dominante[68]. Em outras palavras, as duas formas, a dominante e a de resistência, podem conviver de forma simultânea, em um mesmo ambiente. Hoje a película analógica, que antes se configurava como único suporte/mídia

[68] Como André Parente já observou: (...) não é difícil constatar, ao longo de toda a história do cinema, inúmeras experiências que produziriam diferentes modalidade de deslocamentos em relação ao seu modelo hegemônico estabelecido por volta dos anos 1910." (PARENTE, 2012, p. 24). Alguns exemplos seriam os movimentos do Pictorialismo, do Dadaismo, Surrealismo, Futurismo. Movimentos que se utilizam a fotografia de maneira experimental, fora da sua função clássica canônica calcada na idéia do "documental, fundada por Stieglitz, Cartier-Bresson e Capa .

para capturar imagens possível, se ressignifica com a chegada do digital. O analógico vem para contestar a predominância da imagem digital de alta definição que se tornou o padrão de profissionalismo e qualidade nos meios de comunicação, na publicidade, na moda, na indústria do entretenimento e nas grandes instituições, em uma espécie de movimento na contramão do desenvolvimento tecnológico. E se coloca como força alternativa de resistência, que instaura a possibilidade de uma retomada da relação com materialidade e fisicalidade das imagens. Esta tendência estética pode, portanto, ser considerada, para esses artistas, uma postura política, uma resistência à hegemonia da imagem digital límpida, tratada e hiperrealista.

Segundo Renato Cohen (2013, p. 45), "a performance é um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto daqueles que Susan Sontag chama de 'heróis da vontade radical, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema'". Para Ronaldo Entler, é importante perceber que a fotografia não se trata somente de uma imagem representada, mas a conjugação de uma gama de práticas que são anteriores ao ato fotográfico, podendo ser consideradas formas de se colocar no mundo, em outras palavras, uma *performance*:

> A fotografia é uma imagem, mas é também uma **performance**. Ela construiu sua linguagem mais clássica em torno de uma dinâmica complexa ao mesmo tempo errante e convicta, que consiste em perder-se nas coisas para reconhecê-las, deter-se diante delas para participar de seus movimentos, guardar alguma distância para construir om elas alguma intimidade. Não é propriamente um ponto de vista ou um percurso, é um modo de projetar-se no devir das coisas que equivale a desdobrar-se em posições ambíguas. (ENTLER, p. 80, 2012)

Há algumas diferenças cruciais no processo de manufaturação de imagens analógicas e imagens digitais. A produção de uma imagem no analógico pode ser artesanal, passível de ser manipulada manualmente. A expectativa de ver finalmente o resultado revelado se torna um novo elemento no ato de filmar. A espera da revelação fotoquímica devolve ao processo de filmagem/captura o elemento temporal, em contraposição à simultaneidade da tela do aparelho digital, que permite a verificação da foto/vídeo alguns segundos após sua tomada. O fato de o analógico trabalhar ainda com um tempo limitado do rolo de película o coloca em contraste com as incontáveis imagens que cabem nos cartões de armazenamento digitais, e causa no cineasta uma relação-outra com o objeto filmado. A precariedade de certos equipamentos analógicos pode configurar, ela própria, um valor na era digital. A captura de uma cena através de um suporte analógico se torna uma experiência nova, repleta de significados que o digital

não é capaz de ensejar. Assim, a prática do analógico se torna uma experiência com o "real" – uma mediação que potencializa e aguça a percepção de "estar presente" no espaço, um passaporte para a realidade[69].

Entretanto não podemos aderir a um discurso ingênuo que acredita na volta da experiência analógica como única forma de potencializar uma experiência com o real. O uso das estéticas do analógico em nosso tempo será sempre paradoxal e híbrido. Como dito anteriormente, sabemos que ao final do processo de distribuição e comercialização todos os filmes em questão foram digitalizados e por fim transformados em cópias digitais assistidos em projetores digitais nas salas de cinemas do mundo. Serão vistos e compartilhados[70] em computadores e telas pequenas dos tablets e celulares, em televisões particulares ou em cineclubes – escapando a forma-cinema convencional. É de conhecimento geral que, atualmente, todas as imagens cinematográficas, não importando de qual filme – mesmo aqueles filmados em película 35mm[71] - invariavelmente terminam por habitar o universo digital. Acreditamos que o uso dessas estéticas do analógico, tanto na sua concepção, criação e finalização, transparecem traços e problemáticas característicos da contemporaneidade, pois transitam entre variadas materialidades, suportes e temporalidades.

Quando Gumbrecht disserta sobre a atmosfera nas obras literárias, o teórico propõe que, para além da obra estudada em questão, seria possível "capturar os ambientes predominantes de situações históricas mais abrangente, a partir da análise de obras de diferentes origens, formas e conteúdos."(GUMBRECHT, 2014, p.27). Para o autor as obras e expressões artísticas de uma determinada época são dotadas de uma atmosfera única e particular, mas também são

67 A artista Simone White afirma em documentário da BBC (2004) sobre a Lomografia que a experiência lomográfica "mudou tudo para mim como fotógrafa, ter a câmera sempre com você realmente abre seus olhos. É como estar muito mais presente no momento, é um estado mais atento." Igualmente, a fotógrafa Marcela Donini, em entrevista para o jornal Zero Hora, reitera: *"*Tanto quanto o resultado das fotos, importa na Lomografia o processo. É divertir-se durante a tomada das fotos". Para mais informações sobre a Lomografia ver Glossário.

[70] Para Fatorelli (2013, p. 56) a experiência moderna difere da contemporânea por se darem espaços geográficos pontuais – praças, ruas, cafés e moradias52 - numa relação face a face,52 "Se a experiência moderna realizou-se nos espaços efeitos, combinando a presença a situações geográficas sempre pontuais – praças, ruas, cafés, moradias – numa relação face a face, a experiência contemporânea institui-se de modo substancialmente diverso, reunindo pessoas e contraindo espaços àdistancia. Toda uma nova concepção de encontro e de trocas coletivas surge nesse momento,relativizando as tradicionais ancoragens territoriais e temporais de compartilhamento da experiência.

[71] Muitos diretores de fotografia, inclusive os do cinema comercial dos grandes estúdios americanos ainda preferem utilizar a pelicula analógica 35 mm seja por questões afetivas, seja por razões técnicas – muitos deles consideram que este suporte fornece mais latidude e qualidade de imagem; Entretanto invariavelmente estes formatos analógicos são convertidos em informação digital ao se tornarem cópias DCPs para serem projetados em projetores digitais.

capazes de absorver uma atmosfera histórica, devolvendo esta ambiência para o leitor, que a atualiza em uma nova experiência contemporânea. Da mesma forma Merleau Ponty assinala:

> Se, então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cineasta têm em comum um certo modo de ser, uma determinada visão do mundo que é aquela de uma geração. Uma ocasião ainda de constatar que o pensamento e a técnica se correspondem e que, segundo Goethe, "o que está no interior, também está no exterior". (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 117)

Acreditamos que a retomada de estéticas analógicas pela indústria cultural e pelos artistas se configura como forma de expressão essencialmente contemporânea que denota uma atmosfera ou stimmung de nossa época. Ao se voltar para o passado, associado ao passado moderno, navegando pelo tempo com intuito de trazê-lo para o presente, se apropriando dele e re-experimentando-o, o uso do analógico transparece uma subjetividade tipicamente contemporânea que transita pelas dicotomias virtual e material. O resgate de práticas e estéticas do analógico promove experiências afectivas que exploram territórios do sensível em zonas limiares de "não-pertencimentos". A fotografia nestes filmes funciona como uma ferramenta que potencializa uma experiência estética contemporânea do sujeito com as imagens. Dentro do contexto de um cinema expandido e sinestésico, o analógico convoca uma percepção que não diferencia mais passado e presente e, alternativamente, conjuga diferentes tempos e materialidades em um mesmo objeto, um tempo-*infinitum*, criando uma obra multitemporal e multissensorial. Estes "blocos de afectos e perceptos", composto de imagens e seres híbridos inespecíficos e anacrônicos, denotam uma episteme contemporânea, onde, quem sabe, como na máxima de Goethe podemos vislumbrar o interior no exterior.

GLOSSÁRIO

A tecnologia Analógica - A tecnologia analógica é baseada em princípios da física como frequências e ondas, podendo ser sonoras, luminosas ou eletromagnéticas. As máquinas analógicas operam por conversão de energia: recebem essas ondas (formas de energia) que são lidas, medidas, registradas e copiadas em mídias que as arquivam e depois são reproduzidas em aparelhos para tal. Na imagem fotográfica, em específico, as ondas luminosas são capturadas em negativos, películas - que possuem substâncias químicas fotossensíveis tais como nitrato e os grãos de prata- ou chapas de vidro e depois são ampliadas em papéis fotossensíveis que se queimam em contato com os raios luminosos, produzindo assim uma foto-grafia (escrita da luz), espécie de "carimbo" da realidade, como dirá Barthes. Os sinais análogos podem também ser de princípio magnético, o vídeo-tape (VHS) e as fita-cassetes (k7) são exemplos de tecnologias analógicas que se utilizam de ondas magnéticas, porém precisam de energia elétrica para funcionarem.

A tecnologia Digital - Em contraposição à forma analógica, o digital como próprio nome sugere se trata de uma tecnologia de síntese, uma espécie de simulação. Nesta tecnologia as ondas físicas são lidas e convertidas em um código de programação de computador. No universo digital dos computadores, toda informação, seja ela textual, imagética, audiovisual ou mesmo sonora, é decodificada da mesma maneira: em uma sequência de 0 e 1s (sistema binário). No digital todas as artes convergem para o mesmo tipo de "essência", espécie de "genoma", sequência primordial de formação, os números binários. Dessa forma, toda e qualquer alteração, trucagem, edição, ou montagem é feita diretamente no código de programação daquela obra, ou seja, altera o seu "DNA". O computador faz a leitura do sinal em linguagem de programação, que é comprimida e descomprimida, a fim de ser lida. Objetos digitais funcionam através da interpretação desses inúmeros dígitos por um sistema operacional computadorizado baseado em algoritmos.

Algoritmo - Segundo Weibel (2009) o algoritmo é um procedimento de decisão, um conjunto de instruções para agir composto de um número finito de regras, uma sequência finita de instruções elementares explicitamente definidas que descrevem de forma exata e completa os passos a tomar para solucionar um problema especifico. Uma receita de bolo é um exemplo de um algoritmo simples. A aplicação mais conhecida de algoritmos é em programas de computador. Um programa é um algoritmo escrito em uma linguagem binária que possibilita sua execução em passos por um computador.

Catarsis - Na obra intitulada Poética (1993, p. 37), Aristóteles (384-322 a.C.) apresenta a sua noção de catarse. Segundo ele, a tragédia descreve em forma dramática, não narrativa, incidentes que suscitam piedade e temor; desse modo, consegue-se a catarse (purificação) dessas paixões. Para Chauí (1994, p. 338-339). A tragédia tem uma finalidade educativa e formadora do caráter e das virtudes, por isso deve suscitar no espectador paixões que imitem as que ele sentiria se, de fato, os acontecimentos trágicos acontecessem e devem, a seguir, oferecer remédios para essas paixões, fazendo o espectador sair do teatro emocionalmente liberado ou capaz de liberar-se do peso de suas emoções. O espectador deve aprender, pela imitação (o espetáculo oferecido), o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos. No seu primeiro método psicoterápico, J. Breuer e S. Freud designaram por catarse a rememoração de uma situação traumática que liberaria o afeto "esquecido" e este restituiria ao sujeito a mobilidade de suas emoções.

Centrípeto e Centrífugo: Conceito de movimento elaborado por Bazin para definir a diferença entre a pintura e a fotografia/cinema. Enquanto a primeira teria um movimento voltado para o seu interior, o segundo, ao contrário, se orientaria para o exterior, para fora da janela, moldura, quadro ou tela. "O quadro pictórico é, portanto, centrípeto, orientado para o interior. Ao contrário, tudo que é projetado na tela é necessariamente, em função de sua natureza fotográfica, percebido como indefinido, assimilado ao mundo exterior. A tela não é mais um quadro, mas um refúgio; ou, se quisermos, uma janela; ou, se quisermos ainda, um espelho. Ela é centrífuga, pois a imagem se prolonga virtualmente sem limite para além do retângulo negro que restringe nossa visão. Em outros termos, a fotografia e *a fortiori* o cinema nos mostram sempre um fragmento do universo. " (BAZIN 2014, p. 207)

Daguerreótipo - O Daguerreótipo (em francês: *daguerréotype*) foi o primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público. Foi divulgado em 1839, tendo sido substituído por processos mais práticos e baratos apenas no início da década de 1860. Consiste numa imagem fixada sobre uma placa de cobre com um banho de prata, formando uma superfície espelhada. A imagem é ao mesmo tempo positiva e negativa, dependendo do ângulo em que é observada. Tratam-se de imagens únicas, fixadas diretamente sobre a placa final de vidro, sem o uso de negativo.

Diegése - Segundo Dicionário Teórico e Crítico de Cinema de Jacques Aumont e Michel Marie (2006) a diégese é uma palavra de origem grega - *diègèsis*: narrativa - oposta a *mimesis* - imitação; ressuscitada por Etienne Souriau (1951) retomada em seguida, mas também em dois sentidos diferentes, por Gerdar Ginette e por Christian Metz. (…) Para Souriau, "os fatos diegéticos são aqueles relativos à história representa na tela, relativos à apresentação em projeto diante dos espectadores. E diegético é tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. (…) "a instância diegética é o significado dessa narrativa. A diegese é a instância representando do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado" (Metz) (J. AUMONT, M. MARIE, 2006, p. 77). Um bom exemplo para entender a diferença de diegético para extra-diegético em um filme é a forma que a música é empregada. Quando o personagem da trama coloca um disco para tocar e começa a dançar, esta música aparece de forma *diegética*, caso esta mesma música seja colocada por cima das imagens na montagem, nos créditos iniciais por exemplo, como uma trilha sonora, neste caso é considerada *extra-diegética*, pois não participa do universo retratado das imagens, paira sob e fora delas.

Dispositivo - Para os pós-estruturalistas Foucault (1996) o *dispositivo* aparece como conceito fundamental para compreender a sociedade contemporânea. O dispositivo seria uma categoria geral que está ligada as formas de poder e de governo (as prisões, o manicômio, as escolas, a estrutura militar, entre outras instituições), cujo objetivo é alguma forma de controle dos gestos e comportamentos humanos. Segundo Ismail Xavier (1983) o conceito o dispositivo surge nos anos 1970 entre os teóricos do cinema nos escritos de Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel. Estes três autores dissertam sobre o dispositivo do cinema que seria composto pelo conjunto de aparelhos técnicos como: a Câmera, a moviola, o projetor, e as condições de projeção tais como a sala escura, projeção feita por trás do espectador, sua submotricidade, etc. Estes teóricos aplicam estudos da área da Psicanálise e se utilizam largamente de conceitos criados por Freud e Lacan bem como da Semiótica. Baudry lança as bases para discutir os efeitos óticos-sensório-motores específicos produzidos pelo cinema sobre o espectador ("efeito cinema") bem como seus efeitos ideológicos e sua responsabilidade no campo político econômico e social;

Efeito-Phi- Uma disposição particular de elementos do dispositivo-cinema que criar uma condição física e perceptiva em que o espectador de cinema se aproxima dos estados dos sonhos e da alucinação. Condição de submotricidade em que o público "domesticado", silencioso e imóvel diante da tela "mergulha" por horas na ilusão da narrativa das imagens em movimento. Esta Teoria da Gestalt foi conceituada por teóricos do cinema como Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim. "Os leves deslocamentos de uma imagem à imagem seguinte, dos estímulos visuais, excitam as células do cortex visual, que ´interpretam' essas diferenças como movimento, e o efeito produzido em tais células não é passível de ser distinguido por elas do efeito de um movimento objetal real produz. Os psicólogos gestaltistas identificaram diversas variantes desse efeito de percepção de um movimento aparente e batizaram-no com letras gregas. Admite-se geralmente que o cinema tem relação com o efeito phi. " (J. AUMONT, M. MARIE, 2006, p. 94)

Fora de Campo - O termo fora de campo é largamente utilizado na teoria do cinema para conceitualizar ações ou acontecimentos não ocorrem dentro do plano enquadrado. Segundo Dicionário Teórico e Crítico de Cinema de Jacques Aumont e Michel Marie (2006) "O campo é definido por um plano de filme delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (Situados fora do quadro) estejam imaginariamente ligados ao campo por um vínculo sonoro, narrativo a até mesmo visual. Noel Bürch distingue além disso um fora-de-campo "concreto" que compreende elementos que foram precedentemente mostrados no campo e um fora-de-campo "imaginário" que compreende elementos nunca antes mostrados. O fora-de-campo pertence inteiramente, ao imaginário. " (J. AUMONT, M. MARIE, 2006, p. 133)

Lomografia - A *Lomografia* é como se convencionou chamar a fotografia amadora praticada com câmeras analógicas de plástico que produzem imagens em alto contraste e com distorções na cor. A empresa que desde 1992 produz câmeras analógicas de ´brinquedo´ apresenta um crescimento a nível mundial. A marca está presente em 15 países, sua loja online vende mais de 50 modelos diferentes de câmeras, sete tipos de filme (incluindo 35mm, 120mm, 110mm, filme *Redscale*, X-Pro, Polaroid), além de acessórios como camisetas e bolsas. Sua comunidade online conta com mais de 700 mil seguidores no Facebook e Tumblr. Em 2011 a companhia vendeu 500 mil câmeras, 2 mil de rolos de filmes negativo, registrando um lucro de 40 milhões de dólares e 30% de crescimento anual.

Imagem de Síntese - Para criação de uma imagem digital não há mais necessidade do referente externo a ser retratado para que necessariamente a imagem seja criada. A imagem pode ser gerada digitalmente a partir do próprio software, gerando uma imagem de síntese que não precisa mais ter um referente no real. Um exemplo são os filmes de animação feitos com tecnologia 3D. Assim a imagem perde sua materialidade e suporte (a película ou negativo) e se torna imaterial e abstrata, se converte em feixes de luz e códigos, armazenada nas memorias virtuais dos computadores. Sendo assim, os debates "tradicionais" do campo da teoria com a questão da mimese, da especificidade e a ontologia do meio fotográfico tomam um novo rumo com o advento do digital e da imagem de síntese.

Instagram - Desenvolvido em 2011, O Instagram é aplicativo para celulares que emula a estética das câmeras de fotografia analógicas antigas, foi um sucesso imediato e absoluto. Em 2012 mais de 50 milhões de pessoas compartilharam mais de 1 bilhão de fotos via Instagram. O Instagram não é o único (aplicativo para smartphones) a emular os efeitos de vazamento de luz, vinheta e distorção de cores de

câmeras antigas. *O Instamatic* e o *Hipstamatic* se destacam por manter o saudosismo também na interface, que imita o corpo de uma câmera antiga e oferece opções de lentes, filmes e flashes virtuais. O que faltava era um ambiente de compartilhamento eficiente, compatível com a dinâmica das redes sociais. Essa foi a inovação do Instagram, lançado um ano depois, em relação ao Hipstamatic. No ano de 2016 o Instagram ultrapassou a marca de 500 milhões de contas ativas por mês. Dessas, 35 milhões são brasileiras, ou seja, 7% do total mundial.

***Jump cuts* -** Traduzido como "Salto" no Dicionário Teórico e Crítico de Cinema de Jacques Aumont e Michel Marie ao contrário do *Raccord* o *Jump Cut* torna evidente a montagem, ao perturbar a ilusão de continuidade e chamar a atenção para o corte, conferindo uma visibilidade à artificialidade da narrativa cinematográfica. No *Jump cut* o montador coloca dois planos quase idênticos, entre os quais a distância espaço-temporal é muito fraca. Segundo Aumont e Marie (2006, p. 256) "Foi a prática do documentário, e notadamente da reportagem televisiva, que levou à utilização dessa forma de *raccord* que consiste em montar dois planos que são na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois. O efeito visual é tocante, sobretudo no caso frequente em que o objeto está centrado em uma ou várias personagens estáticas: tem-se a impressão de que a personagem " salta" de repente. Esse tipo de *raccord* foi introduzido espetacularmente no filme de ficção por *A Bout de Souffle* (Acossado), de Jean Luc Godard, em 1959: ele é considerado um dos elementos estilísticos dos "novos cinemas" da década de 1960.

Janela ou Quadro - Segundo Ilana Feldman (2011) "a metáfora da janela orienta diversos regimes de visibilidade (a pintura, o cinema e até a televisão) desde a Renascença, com a invenção da perspectiva e a composição, por Alberti, do quadro como "janela aberta ao mundo". (..) Supondo um lugar calculado para o espectador, a perspectiva, o palco italiano do teatro (sobretudo pós-Diderot) e o cinema clássico narrativo faz da distância e da separação entre observador e observado, entre realidade e espetáculo, a base do regime "representativo" da arte. É a partir de tal separação, condição da representação clássica, que o espectador pode enfim mergulhar no mundo de dentro da tela a partir da identificação e do "efeito janela" (...)"

Mise-en-scène – Locução que surgiu, em francês no início do século XIX para designar a atividade daquele que, bem mais tarde (em 1847) seria chamado de diretor (*metteur en scène*). Foi com as inovações do fim do século, associadas ao Naturalismo e a Antoine, por um lado, ao Simbolismo e a Appia ou Craig, por outro, que o aspecto visual e o aspecto representativo da arte teatral foram realmente reconhecidos e a direção definitivamente assimilada por essa arte. Na mesma época, o Cinematógrafo propunha caricaturas de teatro, com atores privados da dicção e reduzidos a pantomima, cenários indigentes e câmera imóvel. (...) O primeiro sentido de direção (*mise-en-scène*) permaneceu, portanto, por muito tempo ligado à origem teatral, para designar o fato de fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos.
Foi no contexto bem diferente do pós-guerra que retorna à noção de direção para designar, dessa vez, não mais o teatro nos filmes, mas, ao contrário: aquilo que no cinema escapa a qualquer referência artística performada, o que só pertence a ele (a velha obsessão da crítica: definir sua especificidade). A direção nesse segundo sentido, foi o corolário de um certo número de ideias da crítica, sobretudo francesa, da década de 1950: a ideia do autor de filmes; (...) um diretor (*metteur-en-scéne*) para os críticos do Cahiers du Cinema (...) era um cineasta realizado, que, mestre de sua arte e de suas intenções, era capaz de encarnar um sentimento do mundo, por intermédio das figuras de corpos e atores fotografados em seus movimentos e em seu meio. Essas ideias provem, longinquamente do ideal romântico do ´pensamento sensível´ (...) a expressão *mise-en-scène* tornou-se, portanto, nos empregos

críticos em língua francesa (e também inglesa) uma noção central da arte do filme. (J. AUMONT, M. MARIE, 2006, p. 79)

Mise en abyme - é uma figura de linguagem que se refere ao procedimento narrativo que consiste em imbricar uma narração dentro de outra, de maneira análoga as bonecas russas *matrioskas*, ou no fenômeno físico que ocorre quando dois espelhos de frente um para o outro se refletem infinitamente em uma cadeia de imagens repetidas. O termo original do francês costuma ser traduzido como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez por André Gidde ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. *Mise en abyme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura. Na pintura, um exemplo seriam os quadros que possuem dentro de si uma cópia menor do próprio quadro, ou refletem sua própria feitura, como os quadros *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez e o Retrato *de Giovanni Arnolfini e Sua Esposa* (1434) de Jan van Eyck. No cinema, quando as personagens acordam de um sonho quando ainda estão sonhando, estão vivendo a *mise en abyme*. Na literatura um exemplo comumente utilizado para retratar essa figura é o livro *As mil e uma Noites* de Sherazade.

Panóptico - Termo utilizado para designar uma penitenciária ideal concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785. O conceito do desenho permite a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. Este se tornou a modelo referência para Foucault de mecanismo disciplinar da modernidade presente na organização e arquitetura de instituições normativas tais como: a prisão, a escola, o hospício e o quartel militar.

Pinholes **-** Uma câmara estenopeica (do grego *stenós*, estreito) ou câmara pinhole é uma máquina fotográfica sem lente. A designação tem por base o inglês pin-*hole* que traduzindo significa "buraco de alfinete". Este tipo de fotografia é uma prática econômica e simples pois o aparelho pode ser construído com uma caixa ou lata com vedação de luz. A única entrada de luz se dá atraves de um pequeno furo, na ordem de 0,5 mm ou menos, por onde a imagem é gerada. O obturador da câmara pinhole geralmente são feitos com materiais baratos, como cartolina, papelão ou mesmo fita adesiva preta. Muitas vezes a própria mão do fotógrafo é utilizada cobrir e descobrir o furo. As câmaras pinhole requerem um tempo maior de exposição do que as câmaras convencionais, devido à pequena abertura; o tempo de exposição vai de 5 segundos a muitas horas. A imagem se revela invertida na parede oposta ao orifício, onde se coloca o papel fotográfico sensível à luz. É o mesmo procedimento de produção de imagem da câmara escura. Após realizada a tomada da foto, a pinhole deve ser levada a laboratório fotográfico, ser aberta somente no escuro, onde o papel fotográfico pode ser retirado e revelado.

Polaroid – A Polaroid é uma marca de câmeras fotográficas instantânea, ela é capaz de revelar instantaneamente a imagem, sem que esta precise passar pelo laboratório químico de revelação. A Polaroid Corporation tornou-se mundialmente conhecida em 1948 devido ao surgimento da primeira câmera instantânea criada por Edwin H. Land. Em 1986 derrotou a concorrente Kodak em uma batalha de patentes e forçou sua saída do mercado de câmeras instantâneas. A empresa, posteriormente, desenvolveu um sistema de filmes para cinema instantâneo, o Polavision, mas o sistema entrou tardiamente no mercado. A Polaroid Corporation anunciou, no dia 9 de fevereiro de 2008, o fim da produção da fotografia instantânea devido à forte concorrência da fotografia digital.

Voz off x Voz over- Vozes que são colocadas na montagem após as filmagens, diálogos e falas que não ocorreram na cena *in loco*. Existem duas formas de falas acrescentadas após a filmagem, a voz off e a

voz over. A primeira é usada para uma personagem, esta personagem muitas vezes não está presente na cena em questão ou mesmo está em silêncio. Ouvimos somente sua voz que interpreta o que ocorre, assume a posição de narrador da história e expõe o pensamento e sentimentos da personagem para o espectador. A outra forma é a "voz over" Esse tipo de indicação é usado quando a voz não se refere a nenhum personagem da narrativa. É mais comumente usado em narrações da chamada "voz de Deus", que é um narrador onipresente e onisciente que acompanha toda a história, mas que não é um dos personagens ativos da trama.

Quebra da Quarta Parede - Proposta do dramaturgo de vanguarda Bertold Brecht que através da quebra da separação entre público e atores, busca uma dialética que "acordaria" politicamente o espectador passivo. O efeito que buscam conscientizar a plateia de que o que veem se trata de uma ficção, busca um fim da ilusão espetacular e denuncia a alienação do público. Prática será adotada pela Nouvelle Vague francesa quando Godard e Truffaut colocam seus atores olhando para a câmera, bem como no Cinema Novo e Marginal no Brasil. Esta concepção Brechtniana de um espectador "passivo" será refutada no contemporâneo por diversos autores, tais como Ranciére em O *Espectador Emancipado* (2014).

Raccord - É no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é aperfeiçoada a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são apagadas, de maneira que o espectador possa concentra toda sua atenção na continuidade da narrativa visual, sem perceber o artifício da montagem que "cola" os planos sucessivos. Um exemplo de *raccord* é quando a personagem sai do quadro a direita e entra na cena seguinte no quadro pela esquerda, dando uma impressão de contiguidade espacial à cena. " Há o *raccord* espacial (que se orienta pelo eixo da câmera), o *raccord* plástico (sobre um movimento) e o *raccord* diegético (sobre um gesto). O caso mais comum é o do raccord sobre um olhar, em suas diversas variantes, (vidente/visto, campo/contracampo). Ele simboliza uma percepção de continuidade do mundo físico, que é visível: contínuo espacial, manutenção da lateralidade esquerda/direita, centralização psicológica, e reversibilidade da visão. (J. AUMONT, M. MARIE, 2006, p. 251)

Retrô - " *Retrô* é um termo associado ao design. No design, retrô é o objeto produzido hoje, inspirado nas características formais do estilo do passado, com processos de fabricações atuais. De modo geral, indica em uma peça algumas características do passado, ou seja, envolve uma reciclagem de estilos; já a palavra *Vintage* define um objeto que de fato pertenceu ao passado, mas foi incorporado ao repertório atual. É um fato muito presente do segmento da moda. (ROHENKOLH apud P. SILVA 2011, p.151).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios.** Tradução: Vinicius Nicastro Honesko Ed. Argos, Chapeco, SC, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O Autor como Gesto** In: Profanações. Boitempo editorial. São Paulo SP. 1ª ed. 2007.

AGAMBEN, Giorgio. ***Il volto***. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa Torino, 1996, p. 74-80.*

AUMONT. Jacques. **O Olho Interminável: Cinema e Pintura.** Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

J. AUMONT, M. MARIE, **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**, tradução Eloisa Araújo Ribeiro, Campinas, SP, Papirus, 2006

AUSTER, Paul. **A invenção da Solidão.** Cia das Letras. São Paulo. 2004

BAIO, Cesar. **Máquinas de Imagem: Arte, tecnologia e Pós-Virtualidade**. São Paulo. 1ª Edição. Annablume Editora, 2015

BASTOS,T; CARVALHO, V. (Org.). **Fotografia e Experiência – Os Desafios da Imagem na Contemporaneidade–.** Rio de Janeiro: Walprint Gráfica e Editora, 2013.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **A morte do autor.** O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65.

BAZIN, André. **O que é o Cinema.** Editora Cosac & Naify; 1a Edição. 2014.

BELLOUR, Raymond. **De um outro Cinema** IN: MACIEL, Katia. Transcinemas, Rio de Janeiro, Contracapa,2009.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo. Campo imagético.** Campinas,SP: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política.** Volume 1.Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. 2a Ed. Rio de Janeiro. Editora: Tempo Brasileiro, 2000.

BECKETT, Samuel. **Malone Morre.** Tradutora Ana Helena Souza. 1. Ed São Paulo. Mediafashion. Coleção Folha Grandes nomes da Literatura. 2016

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** Cosac Naif, São Paulo, 2015

BOURRIAUD, Nicolas**. Estética relacional.** Tradução: Denise Batman. São Paulo: Martins, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph.** Tradução de Davi Arrigucci Junior. Ed. Companhia das Letras. 2008. Sao Paulo.

BÜRCH, Noel**. Práxis do Cinema**. Tradução Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Martins Editora, 2005.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.; O **Cinema e a Invenção da Vida Moderna.** São Paulo: Cosac Naif, 2ª Ed., 2004.

COHEN, Renato **A Perfomance como Linguagem. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2013.**

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

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Percepto, Afeto e Conceito. In: O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, G; GUATTARI, F **Mil platôs - capitalismo c esquizofrenia, vol. 3 /** tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo.** Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves São Paulo: Editora 34. 2010.

DOMINGUES, Diana (org.) **Arte, ciência e tecnologia**.São Paulo: Editora Unesp 2009.

DUBOIS, Philippe. **O ato Fotográfico e outros ensaios.** Campinhas: E. Papirus 2009.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2014

DUBOIS, Philippe. **Um "efeito cinema" na arte contemporânea**. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Faperj, 2009.

FELDMAN, Ilana **Através da janela: o cinema de Perlov, Akerman e Farocki.** Anais Socine 2011.

FORGÁCS, Péter, **Arquitetura da Memória**. Catálogo. Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (org.) São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 1a Ed. 2012, .

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?.** In: _____. Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia**. Frutos Estranhos**. Rio de Janeiro, Coleção Entrecríticas, Editora Rocco.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.

GIL, Inês **A atmosfera fílmica como consciência.** Edições Universitárias Lusófona, 2001

GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais** 1ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014

GONÇALVES, Osmar **Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea em** Visualidades, Goiânia v.10 n.2 p. 75-89, jul-dez 2012

GUMBRECHT, Hans U. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro. Editora Contraponto. 1ª Edição 2010.

GUMBRECHT, Hans U. **Nosso amplo presente**: **o tempo e a cultura contemporânea.** Tradução Ana Isabel Soares. São Paulo 1ª Edição Editora Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans U. **Atmosfera Ambiência Stimmung - Sobre um Potencial oculto na Literatura.** Rio de Janeiro: Editora Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2014.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos e mídia.** Rio de Janeiro. 116p. Coleção Agenda do Milênio. Editora UCAM, Aeroplano, 2000.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do Passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. RJ: Contraponto, 2014.

KLUSZCZYNSKI, R. **Do filme à arte interativa: transformações na artemidia** In: **Arte, ciência e tecnologia**.São Paulo: Editora Unesp 2009.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

KRAUSS, Rosalind**. O Fotográfico**.1a Ed. Editions Macula. Barcelona, Espanha. 2010.

KWON, Miwon. **One place after another : site-specific art and locational identity** England. MIT press. 2002

LISSOVSKY, Mauricio. **A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna.** 2ª Ed. Editora MAUAD X, 2010.

LISSOVSKY, Mauricio. **A memória e as condições poéticas do acontecimento** in GONDAR, Jo; DODEBEI, Vera (orgs). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p. 133-143

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas.** Editora Globo. São Paulo. 2009

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas.** 6ª ed. Campinas, Sp. Papirus. 2011

MACIEL, K; REZENDE, R. **Poesia e Videoarte** – Rio de Janeiro – Editora Circuito : Funarte 2013.

MACIEL, Kátia (org.). **Transcinemas.** Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.Circuito, 2014

MARKS, Laura. **The skin of the Film**. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Duke University Press. Durham and London. 2000.

PESSOA, Fernando. **Inconsciência** in Poesias. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). - 108. 1ª publ. in Athena, nº 3. Lisboa: Dez. 1924.

PASOLINI, P. P. **Empirismo Hereje**. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PELBART, P. Peter **O Tempo Não-Reconcliliado. Imagens do Tempo em Deleuze**. São Paulo, Perspectiva, 2004.

PARENTE, André (org). **Imagem-Máquina**. A Era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro. Editora 34. 1ª Edição,1993

PARENTE, André, **Cinemáticos.** Volume 1. Rio de Janeiro. Editora Funarte, 2013.

RANCIÉRE, Jacques **A Partilha do Sensível, estética e política.** 2ª Ed. São Paulo. EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques**. O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÉRE,Jacques **Espectador Emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. 2ª Ed. São Paulo. Martins Fontes , 2014

SASSOON, Joanna **--- Photographic Materiality** In: The Age Of Digital Reproduction In Photographs Objects Histories ---On The Materiality Of Images – Editora Routledge, 2004- 4

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and other Essays**. Ed. Anchor; Reprint edition 1990

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre fotografia.** Rio de Janeiro. Editora Arbor, 1981

SONTAG, S. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

XAVIER, Ismail (ORG) **A Experiência do cinema : Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

YOUNGBLOOD Gene; **EXPANDED CINEMA**. A Dutton Paperback. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970.

WEIBEL, P. **É proibido não tocar: algumas observações sobre (partes esquecidas da) História da interatividade e da virtualidade** IN: Diana. Arte ciência e tecnologia. Passado, presente e futuro. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

MATERIAS DE JORNAL E PUBLICAÇÕES

BERTONI, Steven. **Saiba mais sobre Kevin Systrom, do Instagram, o novo fenômeno do Vale do Silício.** In: Revista Forbes Brasil, Editora BPP, outubro de 2012. Disponível em: http://forbesbrasil.br.msn.com/negocios/saiba-mais-sobre-kevin-systrom-do-instagram-onovo-fenômeno-do-vale-do-sil%C3%ADcio

CORRÊA, André **Três formas de ver a Lomografia.** Novembro de 2012. Disponível em: http://www.photochannel.com.br/index.php/colunistas/tres-formas-de-ver-a-lomografia/

DORAN, D'Arcy. **An old-fashioned start-up.** In Financial Times, Londres. Julho 2012. Disponível em: www.ft.com

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado Fotografia, uma Postura chamada Contemporânea.** In: Ronaldo Entler, site Oficial. Portfólio de Textos. 2009.

_____. **Retrato de um face velada: Baudelaire e a fotografia.** In: Ronaldo Entler, Site Oficial. Portfólio de Textos. 2007.

_____**. A fotografia e as representações do tempo.** In: Ronaldo Entler, Site Oficial. Portfólio de Textos. 2007.

_____. **Fotografia: os limites das obras e os limites das abordagens.** In: Ronald Entler, Site Oficial. Portfólio de Textos.1996

FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea Entre o Cinema, o Vídeo e as Novas Midias.** Rio de Janeiro: Ed. SENAC ,2013.

FELIZI, Natasha. **Lomografia atrai jovens para a fotografia analógica.** Folha de S. Paulo, São Paulo. Agosto, 2011. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/tec/961769-lomografiaatrai-jovens-para-a-fotografia-analogica.shtml

FELIZI, Natasha. **Redes sociais alimentam mania retrô em fotografia**, Folha de S. Paulo, SãoPaulo. Agosto, 2011. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/tec/961764-redes sociaisalimentam-

GOUVÊA, Patrícia De Oliveira. **Membranas De Luz**: Os Tempos Na Imagem Contemporânea. 136f. Tese (Mestrado em Comunicação) – ECO-UFRJ, Rio De Janeiro. 2008.

GUERRA, Flavia Joel Pizzini: **"Eu acredito na sensualidade da matéria do cinema"** Novembro 5, 2015. Disponivel em: http://telatela.cartacapital.com.br/joel-pizzini-eu-acredito-na-sensualidade-da-materia-do-cinema/

GUNNING, Tom. **Qual a Intenção de um Índice? Ou, Falsificando Fotografias.** ECO-PÓS. V.15, n.1, p. 2012

HELÍ DE ALMEIDA, Carlos. **Cao Guimarães foca na solidão do século XXI em 'O homem das multidões'** Site O Globo em: 31/07/2014 Disponível emhttp://oglobo.globo.com/cultura/filmes/cao-guimaraes-foca-na-solidao-do-seculo-xxi-em-homem-das-multidoes-13434713#ixzz4ffmXRjc2

IDOETA, Paula A. **Empresas analógicas crescem em brechas da evolução digital –** BBC Brasil, São Paulo. Outubro, 2013 Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/10/131018_negocios_analogicos_pai.shtml

LIESEN, Maurício. **Materialidades mediais. Notas sobre uma perspectiva pós-hermenêutica.** In: Revista Contracampo, v. 33, n. 2, ed. ago-nov, ano 2015. Niterói: Contracampo, 2015. Págs: 4-20.

SCHINCARIOL, Juliana. **Foto-Retrô - A nostalgia das máquinas analógicas Lomo conquista jovens e celebridades do cinema e da música.** Revista Istoé Dinheiro, São Paulo, Julho. 2011. Disponível em: http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/60400_FOTORETRO

SIMON, Sandra. **Lomo e Instagram: a mania de fotografar a qualquer hora e lugar.** Jornal Online Zero Hora. Outubro de 2011.Disponível em: http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/vida-eestilo/donna/noticia/2012/10/lomo-e-instagram-a-mania-de-fotografar-a-qualquer-hora-elugar- 3915903.html

Disponivel em: http://www3.folhape.com.br/cms/opencms/folhape/pt/cultura/noticias/arqs/2016/02/0301.html

Silva, Wellington A. ***A* concepção de presença em gumbrecht – Contribuição paradigmática e interdisciplinar.** Revista Revista Opara: Ciências Contemporâneas Aplicadas v. 5, n. 1 (2015)

SILVA, Polyana Inácio Rezende. **Agenciamentos Comunicacionais na Cena das Imagens - Experiência Instagram: visibilidade e narração no cotidiano.** 2013. 163f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação, PUC- Belo Horizonte.

RUSSO, Francisco. **Entrevista exclusiva - Petra Costa fala sobre o documentário Elena**. 09/05/2013 às 08:01 http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/

FILMOGRAFIA

O Homem das Multidões (2013)

Histórias que Só Existem Quando Lembradas (2011)

Glauces- Estudo de um Rosto (2001)

Enigma de um Dia (1996)

Elena (2012)

Adieu Monde (1997)

Cantando na Chuva (1952)

Roma (1972)

Alemanha Ano Zero (1947)

Daguerreotypes (1976)

A Chegada de um trem a estação de la Ciotat (1895)

Céu de Lisboa (1994)

Abcedário de Deleuze (1996)