

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

LUCAS DE CASTRO MURARI

ESTÉTICAS DO NÃO HUMANO: natureza e cinema experimental

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2019

LUCAS DE CASTRO MURARI

ESTÉTICAS DO NÃO HUMANO: natureza e cinema experimental

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Dr. Denilson Lopes

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2019

LUCAS DE CASTRO MURARI

**ESTÉTICAS DO NÃO HUMANO:
NATUREZA E CINEMA EXPERIMENTAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Aprovada em:

Denilson Lopes, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

André de Souza Parente, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Guiomar Ramos, doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Helena Martins, doutora, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Tadeu Capistrano, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, aos meus familiares, por todo o apoio, desde sempre.

Ao Denilson Lopes, sendo um orientador para a vida. Obrigado pela confiança e por todas as inúmeras ajudas e conselhos na minha formação, seja pelos comentários, críticas, sugestões, que tanto influenciaram este trabalho.

À Nicole Brenez, pela generosidade de ter me recebido na Universidade Paris 3 Sorbonne Nouvelle, quando estive em meu estágio sanduíche, grato por todo o estímulo.

À Helena Martins e ao Tadeu Capistrano, pelas contribuições fundamentais na banca de qualificação.

Ao amigo Yann Beauvais e suas dicas preciosas a respeito desta pesquisa.

Agradeço a todos da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela solicitude demonstrada durante o mestrado e doutorado, em particular a Jorgina da Silva Costa, Thiago Couto e Rodrigo de Souza Lessa. E aos professores da Pós-Graduação, pela forma instigante com a qual compartilharam os saberes.

Gostaria de mencionar algumas instituições e centros de pesquisas que frequentei ao longo dos últimos anos, Biblioteca Nacional da França, Biblioteca do Cinema François Truffaut, Cinemateca do MAM, Cinemateca Francesa, Light Cone, além das ajudas propiciadas pelos seus responsáveis, sempre solícitos. O trabalho de vocês foi imprescindível neste processo.

O apoio dos amigos também foi decisivo. Agradeço aos colegas da Pós-Graduação, Alex Gouin, Antoine d'Artemare, Bárbara Bergamaschi, Bia Morgado, Cíntia Guedes, Daniel Fonsêca, Diego Pale, Duda Kuhnert, Juliano Gomes, Léo Esteves, Lu Piteca, Lucas Nassif, Lucas Parente, Mannu Costa, Matheus Santos, Nancy Roane, Rodrigo Sombra, Vladimir Santafé, Vinícios Ribeiro, Wilson Milani. Eternamente grato!

Ao Luiz Garcia e todos *habitués* do RISCO Cinema.

Aos companheiros do Festival DOBRA, Cris Miranda, Rita Piffer e Raquel Rocha; aos parceiros e amigos do projeto Aventuras do Pensamento, Amanda Moleta, André Duchide, Hermano Callou, Ian Schuler e Laila Melchior.

Às amigadas de Paris, Anne & Jean-Louis, Alyne Costa, Claire Allouche, Edson Barrus, Naara Fontinele, obrigado pela calorosa acolhida. Os meses junto a vocês foram mágicos.

Agradeço às professoras e aos professores que gentilmente aceitaram discutir comigo este trabalho, compondo a banca de defesa da tese: André Parente, Guiomar Ramos, Helena Martins e Tadeu Capistrano. E grato ao Julio Bezerra e a Victa de Carvalho por participarem como suplentes.

À Natasha Caccia, por estar junto.

Por fim, agradecimento mais do que especial ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida para o doutorado, e também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de doutorado-sanduíche. Ambos apoios foram decisivos para o desenvolvimento desta tese.

“A esquerda da esquerda, quando lhe perguntam em que consistiria a revolução, apressa-se a responder: ‘colocar o humano no centro.’ O que essa esquerda não percebe é o quanto o mundo está cansado do humano, o quanto nós estamos cansados da humanidade – essa espécie que se considerou a joia da criação, que se considerou no direito de tudo pilhar pois tudo lhe pertencia. ‘Colocar o humano no centro’ era o projeto ocidental. Levou ao que sabemos. Chegou o momento de abandonar o navio, de trair a espécie. Não há nenhuma grande família humana que existiria separadamente de cada um dos mundos, de cada um dos universos familiares, de cada uma das formas de vida espalhadas pela terra. Não há humanidade, há apenas os terranos e os seus inimigos – os Ocidentais, qualquer que seja a sua cor de pele. Nós, revolucionários, com o nosso humanismo atávico, faríamos bem em atentar nas ininterruptas sublevações dos povos indígenas da América Central e da América do Sul, nestes últimos vinte anos. A sua palavra de ordem poderia ser: ‘colocar a terra no centro.’ É uma declaração de guerra ao Homem. Declarar-lhe guerra, talvez seja esta a melhor forma de o fazer voltar à terra, se ele não se fizer de surdo, como sempre” (COMITÊ INVISÍVEL, *Aos nossos amigos*, 2015).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotograma de <i>Natural History</i> (2014), de James Benning	19
Figura 2: Fotograma de <i>Natural History</i> (2014).....	23
Figura 3: Fotograma de <i>Natural History</i> (2014).....	25
Figura 4: Reprodução do quadro <i>Duelo a garrotazos</i> (1820 - 1823), de Francisco Goya.....	32
Figura 5: Fotograma de A origem da noite - Cosmos Amazônico.....	42
Figura 6: Fotograma de A origem da noite - Cosmos Amazônico.....	44
Figura 7: Fotograma de A origem da noite - Cosmos Amazônico.....	48
Figura 8: Reprodução da fotografia Boulevard du Temple (1938) registrada por Louis Daguerre.	56
Figura 9: Fotografia do artista Michael Snow ao lado do equipamento que criou junto com o engenheiro Pierre Abeloos.....	59
Figura 10: Fotograma do filme A Região Central (1971).....	66
Figura 11: Fotogramas da série Bouquets 1–10 (1994 – 1995), de Rose Lowder	76
Figura 12: Caderno de anotação de Rose Lowder.....	78
Figura 13: Fotogramas das duas cenas de Two Cabins (2011).....	85
Figura 14: Modelo de registro visual desenvolvido pelo cientista Eadweard Muybridge....	105
Figura 15: Registro visual desenvolvido por Étienne-Jules Marey.....	106
Figura 16: Fotografia da exposição <i>Encyclopaedia Cinematografica</i> (2001). Registro realizado na primeira montagem da obra, no Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea.	118
Figura 17: Fotografia da exposição <i>Encyclopaedia Cinematographica</i> (2001). Registro realizado na primeira montagem da obra, no Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea.	118
Figura 18: Fotogramas de Berlin Horse (1970), de Malcolm Le Grice.	126
Figura 19: Reprodução do quadro <i>Les animaliers au Jardin des Plantes</i> (1902), de Fortunino Matania.	131
Figura 20: Fotogramas de <i>The Private Life of a Cat</i> (1944), de Maya Deren e Alexander Hammid.....	134
Figura 21: Fotograma de <i>Guillaume-en-Egypte</i> no filme <i>Gato escutando música</i> (1990). Atrás, um retrato fotográfico do mesmo animal.	139

Figura 22: Fotograma de Não Sei Como é que Pareço (1986, I Do Not Know What It Is I Am Like), de Bill Viola.....	147
Figura 23: Fotograma da cena final do filme Leviathan (2012).	166
Figura 24: Fotograma final do longa-metragem O mundo, a carne e o diabo (1959, The World, the Flesh and the Devil), do diretor Ranald MacDougall.....	171
Figura 25: Fotograma final do filme 1945-1998 (2003).	177
Figura 26: Entrevista com Robert Oppenheimer para o filme The Decision to drop the bomb.	180
Figura 27: Cena inicial de Homo Sapiens (2016).	201

MURARI, Lucas de Castro. **Estéticas do não humano**: natureza e cinema experimental. 2019. 231 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

RESUMO

Uma das formas de constituição do pensamento moderno foi por meio da elaboração de binarismos. É o caso de Natureza e Cultura, Humano e Não Humano, Racional e Irracional. O estabelecimento desse tipo de dualismo efetuado pelas Ciências tem se tornado um procedimento comum para auxiliar suas definições. São aproximações empregadas para justificar a diversidade dos tipos analisados, contudo reiterando sua pretensão universal. A via problemática requerida por esse modo de binarismo é o privilégio da dimensão humana, ou a hegemonia do sujeito frente ao objeto. O pensamento contemporâneo tem questionado esses procedimentos, visto que são construções intelectuais como quaisquer outras. A crise ambiental e a consciência ecológica têm dinamizado tais desconstruções. Nesse sentido, a subjetividade humana tem sido problematizada mais do que nunca. As manifestações artísticas e seus respectivos trabalhos estéticos são maneiras de expressar a pluralidade ontológica para além do humano. É o caso de artistas e cineastas que vêm buscando criar formas para demonstrar a potência de outras sensibilidades acerca do mundo. Esta tese tem como objetivo analisar aquilo que chamamos de “cinema da natureza”. Para isso, foram compostas constelações de filmes em que o sujeito humano é ausente ou secundário em relação ao ambiente natural, ou coadjuvante em interação ao universo animal. É um *corpus* heterogêneo, com ênfase em obras de caráter experimentais. A invenção de linguagens e estéticas é uma das marcas dessa filmografia. O conceito de *natureza* foi requerido em abordagens múltiplas, demonstrando assim sua complexidade e aproximação frente o conceito de *cultura*.

Palavras-chave: Natureza. Não Humano. Estética. Cinema Experimental. Cinema Contemporâneo.

MURARI, Lucas de Castro. **Nonhuman aesthetics**: nature and experimental film. 2019. 231 p. Dissertation (PhD in Communication and Culture) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ABSTRACT

One possible way of conceiving Modern thinking is through binarisms. This is the case of Nature and Culture, Human and Nonhuman, Rational and Irrational. This kind of dualism produced by science has become common in the creation of definitions. They are attempts to justify diversity without losing its universal in character. This type of binarism is problematic because it underscores the human dimension or the hegemony of the self against an object. Contemporary thinking challenges intellectual constructions based on binarisms. The environmental crisis and the ecologic consciousness have empowered these deconstructions. In this sense, human subjectivity has been more problematic than ever. Arts and aesthetic works are ways of expressing the ontological plurality beyond the Human. Artists and filmmakers have been attempting to create new ways to demonstrate the potency of other sensibilities about the world. This dissertation aims to analyze what we call *nature film*. It thus presents a constellation of movies in which the human being is absent, or irrelevant when compared to the natural habitat or the animal universe. It is a heterogenous *corpus*, with an emphasis in experimental movies. This filmography is especially known by creating new languages and aesthetic forms. This dissertation explores the plurality and complexity of these works structured around nature.

Keywords: Nature. Nonhuman. Aesthetics. Experimental Film. Contemporary Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 NATUREZAS E CULTURAS	19
1.1 MEMENTO MORI.....	19
1.1.1 A invenção do “humano”.....	19
1.1.2 Política é a maneira como você olha para a tela.....	23
1.1.3 A grande divisão.....	25
1.2 A ORIGEM DA NOITE - COSMOS AMAZÔNICO.....	33
1.2.1 A virada etnográfica.....	33
1.2.2 A origem da noite.....	37
1.2.3 Uma Estética Animista.....	49
2 PAISAGENS EXPERIMENTAIS.....	52
2.1 A REGIÃO CENTRAL.....	52
2.1.1 Natureza e paisagem.....	52
2.1.2 Paisagem e imagens técnicas.....	54
2.1.3 Em direção à consciência cósmica.....	58
2.1.4 Filmes de estrutura.....	68
2.2 UM CINEMA DA FLORA.....	70
2.2.1 Avant-Gardens.....	70
2.2.2 Os buquês de imagem de Rose Lowder.....	71
2.2.3 Os cadernos experimentais.....	77
2.3 NATUREZA COMO DISCIPLINA: O CINEMA DE JAMES BENNING.....	78
2.3.1 A herança emersoniana.....	78
2.3.2 Filmes da floresta.....	83
2.3.3 Olhar e ouvir.....	90
2.3.4 Céus e lagos.....	96
3 “O ANIMAL”.....	101
3.1 O QUE RESTA DOS ANIMAIS?.....	101
3.1.1 Um cavalo chamado Occident.....	101
3.1.2 Filmar o exótico.....	107
3.1.3 Animais de arquivo.....	113

3.2	A MÁQUINA ANTROPOLÓGICA DE OLHAR ANIMAIS	127
3.2.1	Olhar o animal	127
3.2.2	A perspectiva animal	134
3.2.3	O imenso bestiário de Chris Marker	137
3.2.4	A antropoformização pelos animais	142
3.3	LEVIATHAN E A ETNOGRAFIA SENSORIAL	151
3.3.1	Olhar etnográfico	151
3.3.2	Leviathan	152
3.3.3	Etnografia Sensorial.....	155
3.3.4	Avant-doc.....	158
3.3.5	GoPro e o devir-animal	162
4	FIM DO MUNDO MATERIALISTA.....	167
4.1	A ERA ATÔMICA.....	167
4.1.1	Hiroshima como condição mundial	167
4.1.2	Cine-Apocalipse.....	169
4.1.3	O cogumelo do fim do mundo	172
4.1.4	A trilogia nuclear	175
4.1.5	O fim do mundo somos nós	178
4.1.6	A destruição sob a óptica da abstração	184
4.1.7	O tempo nuclear.....	187
4.2	A ERA DAS RUÍNAS.....	192
4.2.1	<i>Homo sapiens</i> : grandeza e decadência de uma civilização.....	192
	CONCLUSÃO.....	202
	REFERÊNCIAS.....	215

INTRODUÇÃO

Esta tese se insere em uma série de debates simultâneos que ocorrem nos campos do saber sob o prisma da virada não humana (*the nonhuman turn*). O pensamento contemporâneo tem colocado em pauta epistemologicamente questões para além da recorrente antropomorfização das ideias, refletindo a partir disso sobre toda nossa história e formação. Richard Grusin (2015, p. VIII) fez um interessante mapeamento desse desenvolvimento conceitual, tomando como eixo as discussões iniciadas no último século. Reconhece nove temas, que serão aqui listados: 1) Teoria do Ator Rede, em especial o projeto de Bruno Latour, que articula mediação técnica, agenciamento humano e não humano; 2) Teoria do Afeto, inspirada em manifestações filosóficas e psicológicas, como é o caso da teoria *queer*; 3) Estudos Animais, como desenvolvido pelo trabalho de Donna Haraway, e outros que buscam a proteção dos direitos dos animais e uma crítica mais geral ao especismo; 4) Teoria da Montagem, como apresentada por Gilles Deleuze, Manuel de Landa, Bruno Latour e outros; 5) Novas Ciências do Cérebro, como a neurociência, ciência cognitiva e inteligência artificial; 6) Novo Materialismo, presente no feminismo, na filosofia e no marxismo; 7) Nova Teoria da Mídia, em particular quando próxima das redes técnicas, interfaces materiais e análise computacional; 8) Variedades do Realismo Especulativo, incluindo a filosofia orientada para o objeto, neovitalismo e o pampsiquismo; 9) Teoria dos Sistemas, em suas manifestações sociais, técnicas e ecológicas. Essas áreas e suas respectivas discussões têm sido importantes como descentramento do sujeito. A virada tem apresentado novos desafios às artes e às ciências, por exemplo. São abordagens transdisciplinares, relativamente recentes, que se iniciaram em meados do século XX e alcançaram notoriedade em pleno século XXI. Por mais que existam disputas e divergências, são contribuições fundamentais para os avanços das teorias não humanas.

Neste momento atual, é importante indagar a centralidade antropocêntrica, visto que essa é uma construção intelectual como qualquer outra. Em *As Palavras e as Coisas* (2007), Michel Foucault já se referia à noção de homem enquanto categoria conceitual como uma invenção da modernidade ocidental e também constatou sua dimensão finita. Para ele, entre outros autores, foi fundamental recusar a ideia do homem como problema central. Gilles Deleuze e Félix Guattari expressam essa sensibilidade da seguinte forma: “é o cérebro que pensa e não o homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 247). São questões tributárias da “teoria não representacional”, que recusa dicotomias e oposições como sujeito/objeto. Muitas

das pesquisas “para além do humano”¹ apontam para o futuro, como pela utilização do termo *pós-humano* ou *transumano*. Tais escolhas, contudo, muitas vezes assumem uma nova evolução ou aprimoramento do homem, em que o ciborgue e as hibridizações com práticas tecnocientíficas seriam uma teleologia do desenvolvimento da própria espécie. Nos debates da virada não humana, tudo é importante, humanos e não humanos. O mundo não existe em razão de um ser em particular. Hoje, a herança que deixamos para as futuras gerações assume expressões como *Crise Planetária*, *Mudanças Climáticas*, *Aquecimento Global*, *Sexta Grande Extinção*, entre outros termos. A imprensa publica matérias diariamente sobre o tipo tratamento destruidor efetuado junto à natureza. O pensamento sobre o não humano tem apresentado a emergência de abordagens quanto a isso, mas não só. O fato é que o debate ecológico está presente em diversas dessas discussões.

Esta tese busca aprofundar a análise em torno da natureza enquanto categoria estética.

Por natureza, entendemos os artefatos que não foram construídos por humanos, incluindo, os animais. É um conceito que permite várias leituras e abordagens. O campo artístico é uma das áreas que têm respondido pelas múltiplas modificações que assolam a epistemologia contemporânea a respeito dos assuntos ligados a ela. Este estudo busca examinar algumas das questões presentes especialmente em filmes. O recorte é plural. As obras se valem da natureza em vieses múltiplos, demonstrando assim sua diversidade. A crescente conscientização sobre a fragilidade da existência humana no planeta tem sido requerida por artistas e cineastas como possibilidade de alteridade. A filmografia que compõe essa tese delinea uma outra história do cinema, *insubordinada*, recorrendo a uma expressão da historiadora e curadora Nicole Brenez (2016). Esta pesquisa nasceu da constatação de como alguns filmes se aproximaram da natureza enquanto base poética. Existe um sujeito implícito em todo discurso cinematográfico. Os procedimentos adotados no *corpus* aqui proposto lidam fundamentalmente com a ênfase em uma perspectiva não humana. São trabalhos que investigam a história e a constituição do mundo por meio de suas dimensões sensíveis. Percebe-se, com isso, o surgimento de novas maneiras de expressão, que complexificam a lógica antropocêntrica dominante no cinema e se propõem a inventar formas e linguagens próprias. Uma característica do recorte selecionado é o forte tom de experimentação dos recursos visuais e sonoros propiciados em interação com a natureza. O pesquisador David Curtis (1971) utiliza a definição *experimental* para descrever obras que são tidas como experimentos ou pesquisas de processos. Os trabalhos elencados nessa tese se enquadram nessa

¹ Para mais detalhes, ver Wolfe (2009); Braidotti (2013).

acepção e buscam a expansão dos estilos filmicos, ou seja, cada filme é um laboratório. O estudo se ateu a essa concepção artística. Os termos empregados em relação a esse tipo de cinema são bastante ecléticos: *cinema experimental*, *cinema de vanguarda*, *cinema underground*, *cinema de arte*, *cinema poético*, *filmes de artista*, entre outros. Optamos por priorizar o termo empregado por Curtis. Entendemos o campo pela via heterogênea. Os cinemas experimentais são compostos por muitos potenciais. Existem vários estilos, escolas, movimentos, que foram traçados ao longo de sua história. Assim como filmes de ficção podem ser desdobrados em gêneros cinematográficos (comédia, drama, melodrama, terror) ou quanto ao âmbito do documentário (cinema direto, cinema verdade, docudrama, pseudodocumentário, documentário etnográfico), o filme experimental também é rico de possibilidades: vanguardas históricas (impressionista, expressionista, surrealista, construtivista, dadaísta), filmes de arquivo (*found footage*, filmes de compilação, montagem intertextual, arte de pós-produção), cinema estrutural (filme de estrutura monomórfica, filme materialista), cinema abstrato, cinema militante e engajado etc. Nesse sentido, apresentamos o cinema da natureza como sendo uma dessas formas. Essas *outras* categorias propiciaram o surgimento de novas possibilidades artísticas, radicais, tanto em um sentido político quanto estético, desafiando assim os códigos audiovisuais básicos do cinema hegemônico.

O recorte privilegiou obras contemporâneas, realizadas a partir da segunda metade do século XX. Nas últimas décadas notamos a proliferação dessa produção. Esse crescimento é tributário de alguns fatores, mas em especial a ecocrítica – a atual preocupação com a natureza, que tem exposto como os impactos ambientais são dados concretos que dizem respeito à realidade de todo o Planeta. Hoje grande parte dos problemas implicam elementos não humanos. Essa virada identificada por Richard Grusin, junto a muitos outros nomes, tangencia diversos campos do saber. Sendo assim, o cinema da natureza foi desenvolvido valorizando a interdisciplinaridade. Os filmes lidam com aspectos ligados tanto às ciências humanas como às ciências puras. Reconhecemos a filmografia escolhida para constar nesta pesquisa pelas suas forças ontológicas, isto é, como um modo de moldar o pensamento. A arte é uma das maneiras de desconstruir e problematizar a formação do sujeito. O intuito, com isso, é ampliar os debates contemporâneos, privilegiando as questões estéticas, mas buscando ir além. No contexto do cinema experimental, muitos artistas e cineastas escrevem e refletem sobre suas próprias obras como formas de legitimar os métodos e as escolhas adotadas. Os escritos e entrevistas dos realizadores são intercessores essenciais neste estudo.

O primeiro capítulo, intitulado *Naturezas e Culturas*, buscou apresentar definições desses dois conceitos-chaves da modernidade que o nomeia. Esse é um debate central dos últimos séculos, mas que no âmbito contemporâneo tem recebido novas reflexões. O primeiro ensaio *Memento Mori* tomou como base o filme *Natural History* (2014), do cineasta James Benning, que por meio da sua elaboração estética, explicitou o antropomorfismo dominante que rege a cultura ocidental. O segundo artigo, *A Origem da Noite – Cosmos Amazônico*, toca em questão semelhante, mas a partir de uma outra abordagem, próxima das interpretações cosmológicas presentes no pensamento ameríndio. Nessas etnias, o entendimento de natureza e cultura é radicalmente distinto. O filme *A Origem da Noite* (1973 - 1977), do artista Lothar Baumgarten, realizado em diálogo com um mito Tupi Amazônico, foi crucial nessa discussão.

O segundo capítulo, *Paisagens Experimentais*, trata de um tema frequente do debate estético. Compreendemos o termo *paisagem* aqui como uma aproximação e complexificação entre natureza e cultura, um artifício que se vale do desenvolvimento de elementos visuais e sonoros. É um constructo para além do entendimento sobre espacialidade ou configuração territorial, como é comumente utilizado. A paisagem é importante nos estudos não humanos, pois desloca a corriqueira centralidade do homem; “mais do que um gênero de arte, a paisagem é um meio não só para expressar valor, mas para expressar sentido, comunicação entre pessoas – mais radicalmente, para comunicação entre o humano e o não humano, sem perder sua materialidade” (TUAN apud LOPES, 2007, p. 136). É uma vertente bastante explorada por pintores, fotógrafos e cineastas. Foi fortemente requerida, por exemplo, como estilo: “pintura de paisagem”, ou em certos códigos de filmes de gênero (*western, road movies*), bem como no cinema experimental, a nossa ênfase. O aprimoramento das imagens técnicas, isto é, aquelas produzidas através de mediações tecnológicas, gerou novos caminhos de interação com a natureza. O capítulo está subdividido em três artigos, cada um abordando uma estética específica de paisagens cinematográficas. O primeiro deles se ateve ao filme *A Região Central* (1971), de Michael Snow, uma obra clássica e fundamental na história do cinema experimental. A análise buscou esmiuçar a gênese, o contexto no qual foi feito e a poética gerada. O segundo artigo se concentrou no *Cinema da flora*, inventado pela cineasta Rose Lowder. Por fim, *Natureza como Disciplina* pesquisou a filmografia de James Benning a partir da relação com a filosofia transcendentalista norte-americana. A questão da paisagem é recorrente no cinema experimental. Muitos outros trabalhos poderiam ser listados sobre o assunto. Os três nomes foram eleitos pelos estilos singulares e radicais que exploraram o tema.

O terceiro capítulo, *O Animal*, investiga algumas maneiras pelas quais o cinema se relacionou com outras espécies. Essa é uma presença histórica, que remete às origens dos dispositivos visuais criados na segunda metade do século XIX. Os animais interessaram amplamente os cientistas do Pré-Cinema², assim como os fotógrafos e cinegrafistas ligados ao Primeiro Cinema³. Esse resgate histórico será importante no capítulo. O foco, entretanto, são alguns grupos temáticos que identificamos no cinema experimental. O capítulo também foi organizado em três partes. O primeiro aborda a relação entre o Pré-Cinema e o Primeiro Cinema e filmes experimentais contemporâneos realizados a partir desses materiais de arquivo. O estudo é composto por diversas obras. O segundo artigo enfatiza uma questão cara ao pensamento contemporâneo: o olhar animal e a relação de alteridade que isso implica. Subdividimos a análise em *The Private Life of a Cat* (1944), de Alexander Hammid e Maya Deren; a série *Petit Bestiaire* (1990 - 1994), de Chris Marker; e *Não Sei Como é que Pareço* (1986), de Bill Viola. São trabalhos que tocam em reflexões distintas acerca do olhar animal. O último artigo do capítulo se ateve ao filme *Leviathan* (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, gerado dentro do *Laboratório de Etnografia Sensorial* (Sensory Ethnography Lab) da Universidade de Harvard, criado em 2006 e que vem construindo uma das filmografias mais interessantes do cinema contemporâneo. O universo animal é um elemento artístico de caráter histórico. Das pinturas rupestres aos novos dispositivos eletrônicos, as criaturas têm sido designadas como figuras poéticas, literárias, sonoras e iconográficas. A ideia de animalidade não é independente da ideia de humanidade. Existe um entrecruzamento que tem sido bastante potencializado em filmes experimentais realizados nas últimas décadas.

O quarto e último capítulo foi denominado como *Fim do Mundo Materialista*.

As questões não humanas tratam de problemas concernentes à crise nuclear que vem assolando o mundo nas últimas décadas, bem como o imaginário das ruínas. Os filmes que compõem esses temas tocam em pontos ligados à finitude e à fragilidade da nossa existência enquanto espécie. Richard Grusin (2015, p. VII) recorda que questões como genocídio, terrorismo e guerra dizem respeito diretamente à virada não humana, visto que tais condições extremas implicam diretamente o sujeito humano e sua possível aniquilação. O capítulo foi organizado em dois artigos. O primeiro deles buscou criar uma espécie de constelação de

² O termo *Pré-Cinema* se refere aos equipamentos ópticos inventados no final do século XIX, como por exemplo o zoopraxiscópio, de Eadweard Muybridge e os estudos de cronofotografia, por Etienne-Jules Marey. O objetivo desses cientistas era reconstituir o movimento a partir de fotografias ou filmagens embrionárias. Para mais detalhes, ver Machado (2014).

³ O Primeiro Cinema corresponde ao início da atividade cinematográfica, realizada entre 1894 a 1908. Para mais detalhes, ver Costa (2005).

filmes experimentais sobre o problema nuclear. Foram elencadas várias obras que refletem sobre essa crise. O segundo artigo é um estudo do “mundo sem nós”, isto é, o que aconteceria com o Planeta Terra se nós desaparecêssemos? *Homo Sapiens* (2016), de Nikolaus Geyrhalter, se propôs a especular sobre esse acontecimento.

A ordem dos textos foi pensada de maneira contínua. Por mais que sejam teorias, autores e nomes variados, buscou-se a conexão entre as análises. Existe um fio condutor entre cada abordagem. São quatro capítulos heterogêneos sobre uma mesma questão, a natureza. As obras que compõem essa pesquisa expressam algumas formas de desconstruir o sujeito humano e, ao mesmo tempo, criam a experiência de estar imerso no mundo natural. Os trabalhos de caráter experimental não foram evocados apenas pelo grau formalista ou pela estética pura, incontaminada, anticomercial. A imanência dos artistas e cineastas no mundo é uma questão ética acima de tudo. A invenção de formas e linguagens produz elementos novos ao pensamento, muito mais complexos do que discursos panfletários ou didáticos presentes em filmes narrativos ou documentário sobre os assuntos. A natureza, nesta tese, será compreendida como sujeito, por mais que não se expresse segundo a linguagem humana. As teorias atuais devem conglomerar a natureza e a cultura; o humano e o não humano, a fim de criar um novo entendimento cosmológico do Planeta Terra, um elo comum acima de tudo e de todos. Se o cinema político contemporâneo reivindica a representação das múltiplas vozes como raça, classe e gênero, a natureza também deve ser inserida como matriz de engajamento sacionatural. Uma fala do artista John Akomfrah deixa clara essa nova preocupação. Os filmes de Akomfrah realizados durante as décadas de 1980 e 1990 foram fortemente marcados pelo debate da diáspora africana e identidade racial. Sua nova fase tem apresentado uma diversificação de interesses temáticos, cada vez mais preocupado com a descolonização da natureza e com a atual crise ecológica. Nas palavras desse artista:

[...] eu sentia que tinha que ampliar meu foco para adotar uma narrativa maior, visto que agora estamos todos envolvidos. Uma vez que você percebe as implicações das mudanças climáticas para as gerações futuras, é quase como se você tivesse que responder. Mas eu não sou cientista ou ativista, sou um artista. Estou interessado na filosofia das mudanças climáticas em vez da ciência dura [...] Quando estou em uma rua em Accra [Gana], posso sentir que é uma cidade que está literalmente em ponto de ebulição. É muito mais quente do que era na década de 1960 ou mesmo na década de 1980. Precisamos começar a analisar as mudanças climáticas de formas radicalmente diferentes, não apenas como parte de uma narrativa de desenvolvimento baseada no Ocidente (AKOMFRAH, 2017, p. 1).

Objetivo Geral:

Estudar filmes que recorrem a elementos não humanos, tendo como foco a análise estética dos recursos visuais e sonoros propiciados em diálogo com a natureza.

Objetivos Específicos:

- Contribuir para a ampliação e desenvolvimento das relações entre a arte e a virada não humana, privilegiando as questões ligadas à questão ambiental e ecológica.
- Verificar em que medida o conjunto de filmes selecionados nesta tese permite construir um pensamento sobre certas tendências do cinema experimental.
- Estudar os dispositivos cinematográficos que deslocam a centralidade humana para outros agentes.

HIPÓTESES

- A primeira hipótese dessa pesquisa é a percepção de uma nova utilização da natureza pelo cinema, a partir de métodos radicais de experimentação com imagens e sons.
- A segunda hipótese é referente à conscientização das mudanças ocorridas no Planeta e de como isso tem sido investigado amplamente por artistas e cineastas. A tese buscou relacionar os filmes a partir de discussões que marcam o pensamento contemporâneo.
- A terceira hipótese é de que esses filmes aqui filtrados trazem novas questões à estética, criando um subgênero dentro do campo do cinema experimental. A pesquisa pretendeu destacar as convergências e divergências dos assuntos frente à história do cinema.

1 NATUREZAS E CULTURAS

“Podemos pensar como o homem e como os bois.
Mas é melhor não pensar como o homem...” Guimarães Rosa

1.1 MEMENTO MORI

1.1.1 A invenção do “humano”



Figura 1: Fotograma de *Natural History* (2014), de James Benning

O filme se inicia com uma tela preta, apenas o título como letreiro. Em seguida, surgem imagens fixas de estátuas, escadas e um quadro⁴ (Fig. 1) dos pintores Franz Messmer e Jakob Kohl retratando o Imperador austríaco Franz Stephan de Lorraine ao lado de consultores científicos. Um plano médio, um plano aberto e um plano fechado, respectivamente. Estas são algumas das 54 tomadas presentes em *Natural History* (2014), do cineasta estadunidense James Benning. Tudo filmado com rigidez e solitude, uma concepção de cinematografia muito bem definida, construída ao longo de uma filmografia composta por mais de 50 filmes iniciada em 1971. É apresentado nessa obra um panorama contemplativo do Museu de História Natural⁵, em Viena, na Áustria. Este espaço foi construído originalmente

⁴ O quadro em questão chama *Imperador Franz I. Stephan de Lorraine, sentado, e seus consultores científicos* (Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen, sitzend, und seine naturwissenschaftlichen Berater, pintura a óleo, Museu de História Natural de Viena, 1773), de Franz Messmer e Jakob Kohl. Da esquerda para a direita: Gerard van Swieten, Johann Ritter von Baillou, Valentin Jamerai Duval e Abbé Johann Marcy.

⁵ O museu também é conhecido como NHMW, abreviação de Naturhistorisches Museum Wien.

para abrigar a enorme coleção da Casa de *Habsburgo*, uma *família* nobre europeia. A pintura em questão homenageia os responsáveis por terem iniciado o acervo. No caso, Franz I, autoridade máxima do império sacro romano, entusiasta das ciências e incentivador do seu desenvolvimento no século XVIII. Na própria imagem é possível observá-lo com pedras preciosas que podem ser vistas no museu. Ele abriga hoje cerca de 30 milhões de objetos e é um dos mais importantes centros de pesquisa da Europa. Ursos, pássaros, cavalos, em suma, animais empalhados – vertebrados e invertebrados – permeiam o filme e fazem parte da coleção dessa instituição junto a vasos de cerâmica, esqueletos, livros e quadros. Esse tipo de contato faz parte de uma cultura tradicional dos seres humanos, em que a relação é feita de modo exclusivamente visual. O museu expõe em conjunto uma série de disciplinas científicas: biologia, paleontologia, zoologia etc. É um rico acervo da história do Planeta Terra, que, por meio da conservação, restauração e exposição, valoriza a memória da vida coexistente. A obra de Benning, financiada pelo próprio museu, suscita indiretamente questões fundamentais do pensamento moderno e contemporâneo. Qual a validade da distinção entre Natureza e Cultura? O que caracteriza o humano e o não humano? Quem é o sujeito e quem é o objeto? Quem pensa? Ou, melhor, o que pensa?

Partimos, logo de início, do pressuposto que o pensamento não é algo natural, mas que necessita de um intercessor⁶ que o dinamize. O cinema é uma das maneiras. No caso, *Natural History* nos permite construir uma série de reflexões sobre as constituições dos saberes. Coube às ciências o disciplinamento do conhecimento (FOUCAULT, 2007, p. 219), ou seja, a formulação de problemas específicos sobre o estatuto das áreas científicas: classificação, hierarquização, normalização. A história natural presente no filme é uma dessas ciências. Os objetos da natureza são articulados por meio de suas inúmeras ramificações. É um tipo de taxionomia dos seres vivos que toma como base as características em comum. Um de seus pressupostos é apresentar uma disposição epistemológica e uma denominação sistêmica. É possível compreender por meio das imagens do museu uma das formas de organização dos saberes.

Cada época é responsável pelo seu *a priori histórico*, a definição de seus assuntos próprios, que possibilita as condições de emergência da construção de teorias e criação de conceitos. Um dos traços da Revolução Científica na Europa foi o forte impacto do antropologismo no campo das ideias. Desde o século XVII, foi crescente a produção discursiva humanista e a multiplicação de campos de saberes sobre a própria condição

⁶ Este conceito foi inspirado na obra de Gilles Deleuze. Para este filósofo francês, os intercessores são como seus parceiros ou coautores de suas obras. Para mais detalhes, ver Deleuze e Guattari (2010).

humana (biologia, psicologia, entre outros). O humanismo, desde então, se tornou uma constante da razão ocidental, um motor do desenvolvimento histórico instituído nos últimos séculos. A preocupação cientificista com o viés humano tomou proporções imensuráveis. A modernidade ocidental⁷, período que marca a passagem da virada do século XVIII ao XIX, assinala a era conceitual do sujeito “homem”. Nesse período, as ciências humanas se dispuseram enquanto *episteme* com base em uma lógica de “vizinhança”, buscando conexões e afinidades, apoiando-se em outros domínios. O estabelecimento de dualismos conceituais entre tais elementos tem se tornado um procedimento comum para auxiliar suas definições: natureza/cultura, sociedade/ambiente, humano/não humano, racional/irracional, homem/máquina, biológico/tecnológico. Esse modo de construir o saber suprime espaços ambíguos ou intersticiais entre as categorias ditas opostas. O mundo, entretanto, é mais complexo do que isso. A filósofa Donna Haraway (2009, p. 59) se refere a esse modelo esquemático como as “velhas e confortáveis dominações hierárquicas”. São aproximações empregadas para justificar a diversidade dos tipos analisados, contudo reiterando sua pretensão universal. A via problemática efetuada por esse binarismo é o privilégio da dimensão humana, ou a hegemonia do “sujeito” frente ao “objeto”. A caracterização do ser recorre àquilo que o destaca e o diferencia dos outros agentes. A espécie homem é conceituada como um duplo empírico-transcendental (FOUCAULT, 2007, p. 439): objeto empírico das ciências humanas, ser que pode ser estudado e conhecido; e sujeito absoluto de todo conhecimento.

As teorias contemporâneas pós-estruturalistas e feministas demonstraram até que ponto essa lógica dual implica uma organização violenta. Em tempos recentes, tornou-se constante a problematização dessa tipologia sujeito/objeto, dominante/dominado. A oposição foi denunciada como operação de assujeitamento. A crise da modernidade trouxe alternativas às bases epistemológicas instituídas como “verdades absolutas”

[...] de Darwin a Einstein, de Heidegger a Foucault, a filosofia e as ciências, lentamente, com avanços e retrocessos, mas por um caminho certo, não fizeram senão se desprender do legado humanista e antropocêntrico com o qual haviam inaugurado sua retumbante entrada em cena a partir do início da Modernidade (LUDUEÑA, 2012, p. 9).

Buscou-se, com isso, a desierarquização dos saberes, o questionamento dos sistemas de produção e legitimação das ideias. Pensa-se assim por meio de novas abordagens – pela via

⁷ Michel Foucault (2007, p. 438) define a modernidade como: “quando o ser humano começa a existir no interior de seu organismo, na concha de sua cabeça, na armadura de seus membros e em meio a toda a nervura de sua fisiologia; quando ele começa a existir no coração de um trabalho cujo princípio o domina e cujo produto lhe escapa; quando aloja seu pensamento nas dobras de uma linguagem, tão mais velha que ele não pode dominar-lhe as significações, reanimadas, contudo, pela insistência de sua palavra”.

imaginativa, especulativa – e também não mais pelo progresso linear do conhecimento, mas por ruptura e descontinuidade temporal. O filósofo Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, um exemplo de história da razão⁸, inicia justamente com uma experiência paradoxal, uma provocação do saber: a taxonomia de uma certa enciclopédia chinesa descrita por um ensaio do escritor argentino Jorge Luis Borges, em que os animais se dividem em:

- a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabem de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (FOUCAULT, 2007, p. IX).

É uma sistematização inteiramente diferente, uma operação que expõe a potência disruptiva de um *outro* pensamento, que estimula a repensar os padrões científicos adotados. A produção intelectual é determinada pelo contexto que a envolve, pela historicidade do saber. Enquanto o pensamento da modernidade colocou o homem no centro das investigações, Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, por sua vez, reconhece a linguagem como essência constitutiva da experiência. É uma contestação do humanismo, concepção que julga o humano como central para o entendimento das relações. O pensamento contemporâneo avança em direção ao “desenraizamento da antropologia” (FOUCAULT, 2007, p. 473) já proposto pelo filósofo Friedrich Nietzsche no século XIX, em busca do descentramento do sujeito e da subjetividade humana. São processos que estão modificando radicalmente a ontologia do humano, isto é, aquilo que nos constitui enquanto ser.

A categoria *homem* é uma invenção recente, um conceito histórico factível com a *episteme* que o tornou viável, assim como também o será seu desaparecimento: “é um reconforto e um profundo apaziguamento pensar que o homem não passa de uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, uma simples dobra de nosso saber, e que desaparecerá desde que este houver encontrado uma forma nova” (FOUCAULT, 2007, p. XX). A rejeição do homem enquanto fundamento do pensamento recebeu versões distintas⁹ ao longo do século XX. Foram e continuam sendo feitas inquirições para ultrapassar esse quadro histórico, como via abordagem tecnológica ou ancorada à tradição naturalista, por exemplo. Essa importante autocrítica expõe a finitude dos discursos determinados pelas ciências humanas e a necessidade de novos agenciamentos conceituais. *As Palavras e as*

⁸ Foucault se restringe a três períodos históricos nesse estudo: o renascimento, a era clássica e a era moderna.

⁹ Citamos aqui outras duas delas: a “última fase” da obra de Martin Heidegger, que apresenta um pensamento radical do ser; e os autores vinculados à filosofia analítica, com o projeto de uma crítica geral da razão.

Coisas encerra justo com esse diagnóstico crítico quanto ao humanismo e define o próprio homem como um rosto de areia, na orla do mar (FOUCAULT, 2007).

[...] uma coisa em todo o caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito — a cultura europeia desde o século XVI — pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente. Não foi em torno dele e de seus segredos que, por muito tempo, obscuramente, o saber rondou. De fato, dentre todas as mutações que afetaram o saber das coisas e de sua ordem, o saber das identidades, das diferenças, dos caracteres, das equivalências, das palavras — em suma, em meio a todos os episódios dessa profunda história do *Mesmo* — somente um, aquele que começou há um século e meio e que talvez esteja em via de se encerrar, deixou aparecer a figura do homem [...] *O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo* (FOUCAULT, 2007, p. 536, grifo nosso).

1.1.2 Política é a maneira como você olha para a tela



Figura 2: Fotograma de *Natural History* (2014), de James Benning.

Iniciamos este capítulo com uma breve apresentação de *Natural History*. A obra documenta a experiência de imersão em uma instituição artística e científica por meio de longos planos fixos, registrando livremente seus espaços: escritórios, salas, exposições, corredores, acervo técnico. Para melhor compreender as causas e efeitos dessa estratégia fílmica, é necessário entender a proposta do cineasta. James Benning descreve esse seu método como “Olhar e Ouvir” (BENNING apud ZUVELA, 2004). É uma proposta de investigação cinematográfica que destaca a centralidade dos espaços abordados, um estudo meticuloso sobre a geografia de paisagens, cenários e ambientes. Segue, com isso,

procedimentos que potencializam duas preocupações caras ao realizador: a duração fílmica e a percepção da imagem. Benning induz o espectador a uma apreensão de planos longos, concepção de cunho experimental radicalmente oposta à tradição da montagem do cinema. Essa espacialização do tempo altera radicalmente a percepção fílmica. É um tipo de proposta que valoriza a singularidade do olhar cinematográfico e torna o recurso de contemplação fundamental como método. Essa lógica foi extensivamente utilizada em sua filmografia, e problematiza o próprio gesto cognitivo: “suponho que pensar que meus filmes tratam de política se relaciona como o modo pelo qual você olha para a tela. Se você estabelece um olhar diferente para as coisas por conta da estética, talvez você olhará as coisas de outra forma politicamente” (BENNING apud MACDONALD, 1992, p. 231). Desse modo, o realizador opta por depurar o filme a condições mínimas, recurso que radicaliza as estruturas formais de composição da imagem e captação sonora. A montagem também é trabalhada de maneira conceitual. Os planos variam de dois segundos a cinco minutos de duração, concepção derivada de princípios matemáticos baseados nos primeiros 27 dígitos decimais do Pi (π). *Natural History* evita qualquer tipo de recurso informativo: entrevista, comentário em voz over/off, letreiros, narração. O cineasta o define¹⁰ como um “filme de paisagem rodado inteiramente no interior” (BENNING apud MACDONALD, 2007). Inexiste qualquer tipo de movimentação diegética. Há também a ausência de pessoas. A cena não é mais pensada pela sua potencialidade de dramatização ou encenação, mas como um quadro pictórico.

O filme propõe uma instigante reflexão sobre dois processos constitutivos do saber: natureza e cultura. O pensamento moderno buscou a divisão radical das duas categorias. Foram formados conjuntos de purificação, que criaram zonas ontológicas distintas. É uma metodologia limitadora do entendimento sobre os objetos e os seres. O modo como são organizadas as coleções explicita essa cisão. A ordenação dicotômica emergente com o pensamento moderno é validada. Contudo, o próprio museu se encontra em situação paradoxal: é ao mesmo tempo uma instituição cultural contemporânea por excelência, porém permeada de objetos naturais seculares e milenares. Mais do que meramente envaidecer as relíquias armazenadas, o interessante da abordagem cinematográfica proposta por Benning foi captar esse anacronismo temporal concomitantemente. As imagens não se atêm exclusivamente sobre as muitas raridades históricas ali reunidas, mas também enfatizam os

¹⁰ A paisagem é um recurso comum em sua vasta filmografia e foi explorada de modo estético e temático, tanto em ambientes sociais quanto naturais. Seus primeiros longas-metragens *11x14* e *One Way Boogie Woogie*, ambos de 1977, já exploravam essa via. A paisagem na filmografia de Benning é uma questão fundamental nessa tese e será desenvolvida no capítulo *Natureza como disciplina: o cinema de James Benning*.

próprios espaços físicos, com sistemas mecânicos e digitais que permitem seu pleno funcionamento. O passado e o presente estão conectados pelo filme. Olhar para essa coleção recorda uma expressão latina: *Memento Mori*, em tradução literal: “lembre-se de que você é mortal”. As cenas nos recordam isso a todo momento. O acervo é permeado por memórias de coisas mortas, dos mais variados tipos e espécies. O cineasta filma os objetos e os seres como elementos de igualdade ontológica, um questionamento da posição humanista que tradicionalmente os coloca como subordinados. *Natural History* é um convite para olhar o museu, as ciências e o próprio dispositivo cinematográfico sob um prisma crítico ao antropomorfismo dominante da cultura.



Figura 3: Fotograma de *Natural History* (2014), de James Benning.

1.1.3 A grande divisão

Em termos teóricos, os tensionamentos entre Natureza e Cultura também caminham nessa via. Uma consulta ao Dicionário exemplifica como as categorias são de difícil explicação. Cultura:

- 1) Ato, processo ou efeito de trabalhar a terra, a fim de torná-la mais produtiva; cultivo, lavra; 2) Ato de semear ou plantar vegetais; 3) A área cultivada de um sítio; 4) Criação de determinados animais; 5) Conjunto de conhecimentos adquiridos, como experiências e instrução, que levam ao desenvolvimento intelectual e ao aprimoramento espiritual; instrução, sabedoria (MICHAELIS, 2017, s.v. *cultura*).

Por Natureza, é definido:

- 1) Conjunto das leis que regem a existência das coisas e a sucessão dos seres; 2) Força ativa que estabelece e mantém a ordem natural do Universo; 3) Aquilo que

constitui um ser em geral; 4) Essência ou condição própria de um ser ou de uma coisa (MICHAELIS, 2017, s.v. *natureza*).

Destacamos a partir dessas breves definições como são noções próximas e com conexões. É essa aproximação que queremos frisar entre ambos. São termos interdisciplinares, mutáveis, utilizados por diversos campos do saber, que possuem conotações bastante distintas. O pensamento contemporâneo vem procurando complexificar esses dois conceitos. Cultura, por exemplo, obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente *a sua cultura*, aquilo que antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2014, p. 313) denominou como *faca de dois gumes*. Esse olhar sobre o outro assume, implicitamente, o próprio ponto de vista externo: “no ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por inventar a própria noção de cultura” (WAGNER, 2012, p. 31). Antes de desconstruir as noções de Natureza e Cultura, vamos apresentar ideias que esboçam alguns dos caminhos que vêm sendo trilhados no campo das ideias sobre eles.

No que se refere às ciências humanas, as reflexões do antropólogo Edward Tylor, no final do século XIX, foram pioneiras na tentativa de sistematizar uma noção científica de cultura e se inserem no âmbito do Evolucionismo Social¹¹, corrente influente no campo do pensamento entre a metade do século XIX até a Primeira Guerra Mundial. Os autores dessa vertente acreditavam que o ser humano se direcionava para um desenvolvimento linear e crescente, progressivo em algumas etapas constitutivas da vida em comunidade: selvageria, barbárie e, finalmente, os estágios da civilização. Foi uma abordagem impactante, mas que tem sido contestada por diversos matizes desde então. Tylor, em sua principal publicação, *Cultura primitiva: pesquisas sobre o desenvolvimento da mitologia, filosofia, religião, linguagem, arte e costume*¹², define a cultura da seguinte maneira: “cultura ou civilização, tomada em seu mais amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade” (TYLOR, 2005, p. 69). É curioso analisar nessa afirmativa a relação do conceito de *cultura* com o conceito de *civilização*. O autor as compreendia de maneira intrínseca, como processos de desenvolvimento humano. É importante se opor a esse argumento e ressaltar que todas as etnias – possuem cultura. Um produto cultural pode ser tanto um objeto criado por uma

¹¹ Para mais detalhes, ver Castro (2005).

¹² Tradução de *Primitive culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*.

técnica (arco e flecha, celular), quanto uma abstração comportamental (ideologia, símbolos, família). O autor utilizava elementos da cultura para delimitar hierarquia de valores relacionais: nações e tribos; religiões e superstições; citando apenas alguns casos. Dito isso, é preciso considerar o contexto sócio-histórico como algo fundamental na definição dos parâmetros. A divisão de funções de um grupo Guarani-Kaiowá é diferente das leis trabalhistas francesas. A constituição de uma família brasileira do século XIX possui muitas modificações de uma família do mesmo país nos dias de hoje. Em termos de método, os vários substratos que compõem o título do livro de Tylor – mitologia, filosofia, religião, linguagem, arte e costume – são estudados por meio da comparação e classificação de dados coletados por terceiros. É uma concepção de análise entendida como escala evolucionista: “quer as crônicas registrem ou não o fato, ninguém duvidaria, comparando um arco longo e uma besta, de que a segunda foi um desenvolvimento surgido a partir do instrumento mais simples” (TYLOR, 2005, p. 86). O cientista social da cultura, denominado como etnógrafo, tem como função um estudo semelhante ao naturalista diante de espécies botânicas e zoológicas. A natureza e a cultura são importantes dispositivos para marcar os rastros do humano e do não humano. Ambos constituem experiências que apontam para convergências e divergências. Esses conceitos nada mais são do que tentativas de organizar a vida intelectual. Alguns autores, mais do que tentar defini-los como mecanismos, buscam problematizá-los.

No que tange ao pensamento contemporâneo, o filósofo da ciência, Bruno Latour, em *Jamais Fomos Modernos* (2005), utiliza os conceitos de *Natureza* e *Cultura* para demarcar o pensamento “pré-moderno” do “moderno”. Pretende, com isso, explicitar uma nova temporalidade e um outro regime discursivo, implicando uma série de interpretações ontológicas com essa passagem. A dicotomia é, mais uma vez, requerida para enunciar a prática de distinção entre os saberes. Com os pré-modernos, o sistema adotado era de mediação entre os dois campos. Com a ascensão do pensamento moderno, busca-se a distinção, sua purificação. A via apartada, majoritariamente, se tornou hegemônica no pensamento ocidental desde então, proliferando os tipos de abordagem: moderno, modernização, modernidade, que são tidas como hegemônicas. A leitura “pré-moderna” assinala um passado arcaico:

[...] enquanto considerarmos separadamente estas práticas, seremos realmente modernos, ou seja, estaremos aderindo sinceramente ao projeto da purificação crítica, ainda que este se desenvolva somente através da proliferação dos híbridos. A partir do momento em que desviamos nossa atenção simultaneamente para o trabalho de purificação e o de hibridização, deixamos instantaneamente de ser modernos, nosso futuro começa a mudar. Ao mesmo tempo, deixamos de ter sido modernos, no pretérito, pois tomamos consciência, retrospectivamente, de que os

dois conjuntos de práticas estiveram operando desde sempre no período histórico que se encerra. Nosso passado começa a mudar. Enfim, se jamais tivéssemos sido modernos, pelo menos não da forma como a crítica nos narra, as relações tormentosas que estabelecemos com as outras naturezas-culturas seriam transformadas. O relativismo, a dominação, o imperialismo, a má fé, o sincretismo seriam todos explicados de outra forma, modificando então a antropologia comparada (LATOURE, 2005, p. 16).

A dicotomia que Latour intitula “Grande Divisão”, a constituição moderna, opera por dois polos: o mundo dos objetos – Natureza; e o mundo dos sujeitos – Cultura; ou seja, Nós e Eles. Além de ampliar a distância do trabalho de mediação, essa interpretação busca neutralizar o outro, tornando impensável e o desqualificando plenamente. Os modernos “jamais pensam que apenas diferem dos outros como os sioux dos algonquins, ou os baoulés dos lapões; pensam sempre que diferem radicalmente, absolutamente, a ponto de podermos colocar, de um lado, o ocidental, e de outro, todas as outras culturas” (LATOURE, 2005, p. 96). A leitura ocidental da natureza se dá como interpretação hermenêutica, enquanto etnias “pré-modernas” expressam uma tradução simbólica de seus infinitos elementos. Mais do que pensar a autonomia da Cultura e da Natureza como dados universais, Latour busca sintetizar a natureza-cultura como a equidade entre os seres. Define esse sujeito ontológico como Coletivo, referindo-se à interação entre humanos e não humanos em uma rede, em oposição à habitual noção de sociedade, tendencialmente humana. É uma tradução ontológica que busca a simetria, e menos o relativismo absoluto. Entende-se a partir disso uma visão expandida do divino, humano, natural, social etc. São reflexões úteis ao desgastado binarismo que marcou boa parte da modernidade ocidental.

Uma das questões que nos interessam na problematização entre Natureza e Cultura é a criação de outros paradigmas conceituais, possibilitando com isso alternativas ao modo habitual de constituir o pensamento. Na década de 1980, a noção de multiculturalismo emergiu no contexto dos Estudos Culturais. Esse debate se tornou uma peça-chave nas reflexões sobre cultura, uma investida em direção ao imperialismo eurocêntrico enraizado no Iluminismo do século XVIII, entendido como fonte única do pensamento, ou seja, uma tendência que particulariza em si os modos discursivos, descartando ou mesmo anulando outras expressões do saber. O multiculturalismo buscou o oposto: operações heterogêneas e a crítica ao universalismo eurocêntrico. A via minoritária foi valorizada nesse sentido. As discussões envolvendo categorias sociais (classe, gênero, nação, orientação sexual, raça) foram levadas em consideração nesse tratamento, valorizando a diversidade de vozes e culturas existentes. É uma afronta à subordinação intelectual opressiva, uma busca pela descolonização de um pensamento majoritário. O multiculturalismo almeja a paridade

representativa entre os povos humanos no que se refere à produção do saber ou mesmo sua autorrepresentação. Destaca-se, a partir disso, o âmbito da cultura como uma função plural, sem eixos determinantes. Latour (2002, p. 14), contudo, recorda que cultura é apenas uma das múltiplas maneiras possíveis de se relacionar com os outros, ou seja, é apenas uma das perspectivas de alteridade. O multiculturalismo subentende um outro lado, o mononaturalismo. Sendo assim, a natureza funciona como conceito unificado: só pode haver uma natureza, que serve de propósito para as diversas culturas. Mais do que uma guerra das ciências, marcadas pelas suas inúmeras viradas e movimentos intelectuais, Latour (2002) reconhece que o embate faz parte de uma “Guerras dos Mundos”. Neste, o que é posto em jogo é a própria realidade. Eduardo Viveiros de Castro se vale do neologismo sinóptico de multinaturalismo como resposta a essa crise planetária e epistêmica. O que o antropólogo realiza é uma inversão de valores embasado nos saberes de etnias ameríndias: uma só cultura; múltiplas naturezas; “se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 358). Esta é uma concepção ontológica que amplia o horizonte de pensamentos possíveis para além das fronteiras demarcadas desde a modernidade ocidental. O multinaturalismo é uma das formas de dinamizar as “dicotomias infernais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 33). A multiplicidade cosmológica leva em consideração a associação entre humanos e não humanos. Nesse entendimento, conceitos como natureza e cultura são embaralhados e redistribuídos.

Esse estudo não se aterá ao dualismo da “Grande Divisão” de forma simplista, mas buscará uma abordagem que aproxime as fronteiras. Porém, implicar ambos os conceitos ao mesmo tempo é metodologicamente problemático¹³. Dito isso, optamos por avançar pelo campo da natureza como base conceitual. Ela reflete várias indagações que tangenciam o pensamento contemporâneo. Nessa passagem, entretanto, é necessária uma reconfiguração radical do instrumental teórico. Desde a modernidade ocidental, a epistemologia compeliu as áreas ligadas ao não humano para as Ciências, enquanto o estudo do humano se tornou a base das Humanidades. Só recentemente disciplinas como filosofia, antropologia, comunicação, história, literatura começaram a reivindicar a esfera da natureza como crucial para a

¹³ Este posicionamento foi inspirado diretamente em uma *Nota Final* do célebre ensaio *Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena*, de Eduardo Viveiros de Castro (2011, p. 398): “É importante atentar para o fato de que os dois pontos de vista cosmológicos aqui contrastados – o que chamei de ‘ocidental’ e o que chamei de ‘ameríndio’ – são, do nosso ponto de vista, impossíveis. Um compasso deve ter uma de suas pernas firmes, para que a outra possa girar-lhe à volta. Escolhemos a perna correspondente à natureza como nosso suporte, deixando a outra descrever o círculo da diversidade cultural”.

compreensão das sociedades e do próprio sujeito humano. Este é um campo tão extenso e heterogêneo quanto a cultura. Uma das mudanças mais significativas na orientação dos estudos acadêmicos recentes é o questionamento do antropocentrismo, outrora tomado como inquestionável. O filósofo francês Michel Serres (1990) criou o conceito de *contrato natural* como forma de abordar a relação de equidade entre humanos e não humanos. Essa foi uma nova maneira de abordar o “objeto-mundo”. Em seu entendimento, a relação que se estabeleceu no ocidente, desde o projeto empreendido a partir da transição teórica efetuada por Descartes (modernidade), subjugou o mundo como condição de recursos a serem explorados em sentido amplo (comercializado, fetichizado, colonizado), isto é, domínio e possessão. Os “Modernos” propuseram um tipo de interação com o meio ambiente enraizado no paradigma ontológico de sujeito (humano) e objeto (natureza), em que a segunda existe apenas para servir de matéria-prima para as civilizações ditas avançadas, “o domínio cartesiano corrige a violência objetiva da ciência como estratégia bem regulada. *A nossa relação fundamental com os objetos resume-se à guerra e à posse*” (SERRES, 1990, p. 56, grifo nosso). A sua formulação possui paralelos com as reflexões de *Jamais Fomos Modernos*, de Bruno Latour. Vale a pena ressaltar que o estudo de Serres foi publicado um ano antes. Para ambos, as transformações fundamentais da segunda metade do século XX diziam respeito não a questões geo-políticas, mas geo-lógicas. Contrato natural faz contraponto ao “contrato social” elaborado por Jean-Jacques Rousseau (1999), a passagem do estado de natureza para o estado civil, os acordos e pactos estabelecidos entre indivíduos para fundamentar uma sociedade, “celebrado o contrato, a natureza existe apenas para o sonhador solitário; a sociedade esqueceu-a. Os meteoros evaporam-se nas filosofias políticas, tão acosmistas como as ciências sociais, após os instantes iniciais, evocados ou pensados justamente como originários, para melhor eliminar o mundo” (SERRES, 1990, p. 117). Se o desenvolvimento da cultura acalmou os ânimos da *guerra de todos contra todos*, utilizando uma expressão do clássico estudo de teoria política *Leviatã*, de Thomas Hobbes (1983), publicado em 1651 (nos primórdios da modernidade), Serres afirma que é fundamental que a episteme contemporânea (escrita no final do século XX) repense as formas de relação entre a humanidade e a natureza. Em sua abordagem, a civilização como a entendemos desde a modernidade não impediu uma “guerra de todos contra tudo” (SERRES, 1990, p. 31). É um posicionamento que vai muito além das reflexões elaboradas em torno da sociedade civil, cultura e do sujeito humano. Assim como no pensamento de Latour, o que o contrato natural coloca em jogo é a própria existência da vida no Planeta Terra.

Se considerarmos as nossas ações inocentes e ganharmos, não ganharemos nada, a história avançará como sempre; mas se perdermos, perdemos tudo, sem estarmos preparados para qualquer possível catástrofe. Mas se, ao invés, escolhermos a nossa responsabilidade: se perdermos, não perderemos nada, mas se ganharmos, ganharemos tudo, continuando como agentes da história. Nada ou perda de um lado, ganho ou nada do outro: isso elimina toda a dúvida (SERRES, 1990, p. 17).

O Contrato Natural tem início com o estudo do quadro *Duelo a garrotazos* (1820 - 1823), do pintor espanhol Francisco Goya. O filósofo francês descreve a imagem. Esta mostra a disputa entre dois inimigos. Seus corpos foram figurados em movimento de esquivas, em meio a uma grande paisagem rodeada por montanhas e com nuvens no céu. Ambos os combatentes estão portando pedaços de paus e efetuam gestos para apunhalar o adversário. A análise do autor chama a atenção para o fato de que havia um terceiro personagem neste duelo, mas que foi culturalmente negligenciado. Esse agente é a areia movediça ou, melhor, a natureza, que suga os homens até os joelhos, “entretanto, não esquecemos o mundo das próprias coisas, a areia movediça, a água, a lama, os caniços do pântano? Em que areias movediças nos atolamos em conjunto, adversários ativos e espectadores perigosos?” (SERRES, 1990, p. 12). O quadro de Goya é uma alegoria crítica da aproximação estabelecida com o meio ambiente nos últimos séculos. O duelo presente na imagem identifica facilmente o embate entre os dois sujeitos como a guerra política que atesta o contrato social. O que Serres quer chamar a atenção é que esse terceiro personagem não está alheio em meio às disputas civilizacionais; pelo contrário, é o centro do conflito. A natureza, desde a modernidade, agoniza de maneira crescente. A crise ecológica se efetua em escala planetária. As relações culturais e a alteridade, mais do que nunca, precisam levar em consideração o respeito ao mundo. Esse “contrato” proposto pelo filósofo francês deve ser visto como algo vivo, com direitos intrínsecos, impondo assim uma nova noção de política cosmológica na qual o social não se reduz exclusivamente ao humano, mas se abre para a multiplicidade de vidas: a natureza global, o Planeta-Terra, como sujeito, e não mais como objeto. Esse entendimento epistemológico é uma das formas de borrar as fronteiras da “Grande Divisão”.



Figura 4: Reprodução do quadro *Duelo a garrotazos* (1820 - 1823), de Francisco Goya.

O quadro *Duelo a bordoadas* é um exemplo de como manifestações artísticas têm sensibilizado produções culturais. Essa é uma relação histórica. Em formas de expressão como as artes plásticas, em alguns casos, a dimensão humana está longe de ser um elemento central. O cinema, ao contrário, poderia ser descrito como uma “máquina antropológica dos modernos” (AGAMBEN, 2013, p. 60), um dos produtos da vida moderna por excelência¹⁴. Suas obras, assim como as análises e as teorias, concentram boa parte de suas reflexões em torno de valores antropocêntricos. A figura humana é quase onipresente no meio cinematográfico.

Filmes são construções artísticas ancoradas no mundo. A natureza é muitas vezes utilizada como pano de fundo das narrativas. Sua exploração, contudo, pode transcender a figuração como locação ou adereço que compõe a cena, sendo a principal base material de imagens e sons. Por mais que o discurso sobre ecologia, meio ambiente, natureza, esteja fortemente presente nas discussões contemporâneas, são intersecções pouco exploradas nas contribuições críticas, ensaísticas e acadêmicas do cinema. Uma abordagem que pretendemos seguir foi esboçada pelo pesquisador Scott MacDonald (2004) a partir do termo *Eco-Cinema*. Esse conceito foi elaborado para explicitar a relevância de uma produção calcada em retratar esse frágil momento que o Planeta Terra atravessa. Os artistas e cineastas que pertencem a essa tradição utilizam os filmes com objetivo de preservar e valorizar a natureza ou, até mesmo, de evocar a experiência de imersão em meio ao mundo natural. MacDonald

¹⁴ Para mais detalhes, ver Charney e Schwartz (2001).

reconhece essa filmografia pelo seu valor de alerta e também de conscientização política a respeito das transformações drásticas em curso:

[...] se não podemos deter a decadência e a transformação do mundo natural ou do cinema, podemos certamente honrar aquelas dimensões do que está desaparecendo à nossa volta que poderíamos preservar se pudéssemos, e podemos esperar que, ao valorizar o que parece à beira da extinção total, podemos segurá-lo por mais tempo (MACDONALD, 2004, p. 108).

Neste ensaio, destaca cinco obras em particular: *Wot the Ancient Sod* (2001), de Diane Kitchen; *Riverglass: A River Ballet in Four Seasons* (1997), de Andrej Zdravic; *Study of a River* (1996) e *Time and Tide* (2000), de Petter Hutton; e *Sogobi* (2001), de James Benning. As reflexões deste pesquisador serão importantes nos capítulos seguintes. Sua vasta produção intelectual se debruçou em alguns trabalhos e nomes em comum. A ideia, entretanto, é ir além e construir um *corpus* próprio. Esta pesquisa não traçará uma história da estética da natureza ou do não humano, nem argumentará em prol de uma visão holística do meio cinematográfico. Os estudos apresentarão um recorte conceitual específico a partir de filmes que investigam, cada um a seu modo, questões diretas (Paisagem, Animalidade) ou indiretas (Origem do Mundo, Fim do Mundo) concernentes à temática elencada.

1.2 A ORIGEM DA NOITE - COSMOS AMAZÔNICO

1.2.1 A virada etnográfica

A antropologia como disciplina científica teve um papel constituinte no pensamento moderno, fruto do humanismo do século XVIII. Esse contexto é marcado por uma sistematização racional do conhecimento sobre o próprio sujeito homem. Como reflexão geral, a antropologia tem se estabelecido a partir do diálogo com outras áreas empíricas do saber, tais como a filosofia, a linguística, a semiótica; ou campos práticos tais quais a estética, a história da arte ou a crítica literária. Mais recentemente, no século XX, aflorou um segmento calcado no estudo da produção imagética e/ou relacionada a aspectos visuais. A imagem, seja ela a pintura, o desenho, a fotografia, o cinema, o vídeo ou o processamento por meios eletrônicos, enfim começou a ser levada em consideração como artefato passível de se transformar em objeto antropológico, ou seja, a imagem se tornou mais um instrumento analítico, descritivo e comparativo. Criaram-se assim alternativas à etnográfica clássica textocêntrica. Durante boa parte do século passado essa relação causou desconforto nas ciências sociais como um todo. As imagens eram e às vezes ainda são requeridas pelo seu

caráter ilustrativo, a título de adorno ou ornamento da pesquisa. Embora o consumo e a produção de imagens hoje tenham crescido veementemente, o verbal – escrito ou falado – continua sendo o domínio hegemônico da discussão epistemológica e intelectual. A tradição linguística e literária é anterior à produção de imagens técnicas, isto é, que são produzidas através de mediações tecnológicas diversas. Os problemas que concernem ao estudo das culturas visuais são diferentes e menos explorados em comparação aos campos da palavra. Mas é importante frisar que o atual discurso em torno das imagens passa também por uma abundância de concepções diferentes sobre como elas são constituídas e como elas operam.

Um elemento diferenciativo da antropologia visual¹⁵ é sua potencialidade polissêmica como construção científica, retórica, artística e poética. As imagens expressam a percepção do mundo por meio de evidências que escapam ao domínio da linguagem textual. A câmera, seja ela qual for, também pode instaurar uma reflexão crítica ou mesmo um modo de pensamento. O que esse segmento antropológico reivindica é que um filme, por exemplo, possa ser assimilado como intercessor ou mesmo como ato teórico. Não se trata aqui de hierarquizar sentidos e formas de conhecimento, mas apresentar possibilidades outras do ato de pensar. É necessário salientar que em muitas etnias denominadas originárias, autóctones ou nativas, etnias muitas vezes presentes em pesquisas realizadas por cientistas sociais, são ágrafas, isto é, não desenvolveram um sistema de escritura particular, e são marcadas por uma lógica sensível às imagens (infinitamente numerosas), à observação e à imaginação, distantes do cartesianismo e da matriz logocêntrica que impera na civilização ocidental. Um provérbio em latim amplamente requerido pela filosofia desde a Grécia Antiga ajuda a elucidar essa questão: “nada há no intelecto que não tenha estado nos sentidos”¹⁶.

As ciências, assim como as artes, buscaram desenvolver formas de presentificar a complexidade do mundo. O cinema etnográfico é um ponto de destaque nessa história permeada de paralelismos. Dois eixos principais merecem ser destacados: o viés objetivista, com ênfase na investigação observativa; e o procedimento subjetivista, que busca a interação com o tema pesquisado. São eixos que têm caminhado por convergências e divergências, e não são excludentes. Os trabalhos podem adotar ambas as metodologias em sua composição, e mais: variantes e desdobramentos delas. A proximidade e a distância em relação ao sujeito/objeto, o ponto de vista adotado, a interação ou não, são fatores fundamentais do exercício etnográfico. Os campos artísticos têm se tornado importantes conexões para o

¹⁵ Ou termos semelhantes como *antropologia da imagem*, *antropologia audiovisual*, *antropologia fílmica*, *etnocinema*.

¹⁶ Tradução da frase em latim: “*Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu*”.

desenvolvimento do cinema etnográfico. É uma via de mão dupla, que beneficia mutuamente tanto os estudos antropológicos efetuados por cientistas sociais, como as obras de artistas, cineastas e documentaristas. Um elemento de conexão entre ambos é a quebra de fronteiras e a aproximação com outras áreas do saber.

Destacamos aqui duas vias dessa grande produção: ligadas ao cinema experimental e as vanguardas artísticas. Muitas vezes, a imagem, nesses contextos, é utilizada como ferramenta de pesquisa, de invenção de formas e linguagens, ou seja, a obra é tratada como laboratório. Seguir por essa linha significa não privilegiar a dimensão narrativa e descritiva tão cara ao filme etnográfico, mas explorar um tratamento outro, investigando elementos referentes às múltiplas perspectivas, à polifonia, à reflexividade, à intertextualidade, à percepção e à observação, por exemplo. Esse horizonte expande significativamente o trabalho artístico e etnográfico. Em última instância, cria-se uma experiência visual e/ou sonora radical. Para os antropólogos Arnd Schneider e Caterina Pasqualino (2014), organizadores da coletânea *Experimental Film and Anthropology*, o filme experimental é, até certo ponto, sobre o que acontece durante a projeção dentro da cabeça do espectador – uma conexão interessante com noções de virtualidade do ritual ou das dimensões de composição –, dimensões que condicionam intencionalidades particulares no ritual e na *performance*. Os pesquisadores complementam com alguns parâmetros de destaque nesse tipo de produção artística: a interrupção da narrativa realista observacional, o transe e possessão dos rituais, a perturbação da consciência, a teatralidade, o espectador ativo, a ampliação da visão, novas temporalidades, o estudo do tempo, problemas relativos à memória, a materialidade fílmica, a política da forma (SCHNEIDER; PASQUALINO, 2014, p. 4-18). Listam ainda alguns artistas e cineastas importantes na consolidação dessa aproximação, são eles: Maya Deren, Trinh Minh-ha, Sharon Lockhart, Laurent van Lancker, Ben Russell, Emmanuel LeFrant, Karen Mirza e Brad Butler, entre outros.

O crítico Hal Foster reconhece uma virada etnográfica na arte e na teoria contemporânea. Percebe assim uma série de práticas artísticas, curadorias, exposições e eventos que têm abordado semelhanças significativas entre os dois campos. O foco recai sobre as diferenças culturais e a política da representação. O artista engajado, nesse novo momento, se debruça sobre o outro cultural e/ou étnico, seja ele o sujeito subcultural oprimido, o subalterno, o pós-colonial, e não mais o outro definido pelos termos socioeconômicos (o proletariado explorado) que marcaram certa arte política anterior¹⁷. A

¹⁷ Hal Foster toma como parâmetro o diálogo e a atualização da conferência *O autor como produtor*, de Walter

alteridade é historicamente um alicerce importante para os artistas. Em alguns casos, contemporaneamente, o lugar da transformação política coincide com o lugar da transformação artística. Para o autor, o artista como etnógrafo implica riscos: seja de mecenato ideológico – o lugar de um protetor – ou, pior, a exploração colonialista por parte de uma “autoridade”. Essa relação pode implicar ainda uma superidentificação ou até mesmo uma fantasia primitivista, isto é, processos de exotização. Existe toda uma cisão, um lugar de fala marcado pela diferença: “o artista pode ser solicitado a assumir os papéis de nativo e informante bem como o de etnógrafo. Em suma, identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda” (FOSTER, 2014, p. 162). Ao mesmo tempo, a alterização do eu, o encontro etnográfico, é uma questão fundamental tanto em termos culturais como políticos. Essa transculturação não é um elemento que surge com a arte contemporânea ou com a antropologia. O problema da representação é um dilema frequente da criação artística e no campo do pensamento. Em vários períodos e movimentos, a outridade foi assimilada e/ou ressignificada. Foster cita o desvio (*détournement*) da Internacional Situacionista como exemplo, definida por Guy Debord como “reutilização de elementos artísticos preexistentes em um novo conjunto” (DEBORD apud FOSTER, 2014, p. 182).

É no final do século XX que o crítico norte-americano reconhece o valor da etnografia como fator de impacto no âmbito das artes, indo inclusive além, como uma discussão-chave das ciências sociais como um todo. O firmamento dos estudos culturais e pós-coloniais no meio acadêmico é reflexo disso. Se, em meados do século XX, era o antropólogo que tinha uma espécie de inveja do artista, como é o caso, por exemplo, dos cânones do cinema etnográfico – Gregory Bateson, Jean Rouch, Timothy Asch, todos antropólogos de formação –, com a virada etnográfica, a antiga inveja trocou de posição: o desejo pela etnografia consome os artistas. É possível localizar exemplos dessa aproximação em vários desdobramentos da arte contemporânea: conceitual (Ed Rusch), minimalista (Dan Graham), *Land Art* (Robert Smithson), feminista (Silvia Kolbowski), todos citados por Hal Foster. Embora o exercício etnográfico seja específico e restrito, é uma temática que se tornou central em algumas das obras dos nomes listados, entre muitos outros. Enfim, o cruzamento entre arte e etnografia se contamina mutuamente. Essa tendência tornou a arte ambigualmente política.

Benjamin, proferida originalmente em abril de 1934, no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris. Mas é necessário salientar que, quando Benjamin pensa essa inclinação em direção ao proletariado por parte do artista, tem em mente o contexto da União Soviética e das vanguardas históricas, questões distantes do final do século XX, quando Foster publica o seu artigo. Para mais detalhes, ver Walter Benjamin (1996).

Foram exercidos métodos de investigação que conciliam tanto a pesquisa de campo como o trato teórico e a criação artística,

[...] com uma virada na direção desse discurso cindido da antropologia, os artistas e críticos podem resolver esses modelos contraditórios magicamente: podem adotar os disfarces do semiólogo cultural e do pesquisador de campo contextual, podem continuar e condenar a teoria crítica, podem relativizar e rescentrar o sujeito, tudo ao mesmo tempo (FOSTER, 2014, p. 172).

Um dos efeitos adversos dessa predisposição cultural foi a consolidação de um nicho do mercado de arte especializado na pseudoetnografia, obras que às vezes parecem diários de viagem. Os percursos mais interessantes relativos à alterização evitam esse nomadismo fugaz e têm buscado a criação de processos, a busca pela horizontalidade com o sujeito/objeto, a familiarização com sua história, hábitos, valores, comportamentos. Essa atitude etnográfica apresenta novas possibilidades de pesquisa e engajamento para artistas e cientistas sociais, consolidando-se como um paradigma de extrema relevância. O pensamento de “alteridade” tem gerado novas abordagens, complexificando oposições dicotômicas que marcaram boa parte do pensamento moderno. O entendimento original dessa virada se refere ao lugar de fala de um crítico inserido no cerne das discussões da arte contemporânea. Essa percepção, entretanto, também é semelhante a pesquisadores da própria antropologia. Para George Marcus e Fred Myers (1995, p. 1), por exemplo, “a arte tem vindo a ocupar um espaço há muito associado à antropologia, tornando-se um dos principais locais para rastrear, representar e realizar os efeitos da diferença na vida contemporânea”.

1.2.2 A origem da noite

Um dos destaques que Hal Foster dá nesse contexto da arte contemporânea são as obras do alemão Lothar Baumgarten. Seu trabalho artístico é baseado em disciplinas como antropologia e etnografia, e tem explorado uma série de dispositivos visuais (filme, fotografia, artes plásticas) com intuito de embaralhar conceitos-chaves do pensamento: natureza e cultura; humano e não humano; civilização e primitivo; Europa e Novo Continente. Uma das formas de esse artista de vanguarda desconstruir alguns desses parâmetros é por meio do contato e diálogo com povos ameríndios. Ele envolve a experiência com a natureza, a etnografia e a criação artística em um nível experimental. Baumgarten vem realizando obras frequentes desde a década de 1970 junto aos povos originários das Américas, borrando princípios binários por meio de complexas elaborações estéticas, questionando assim a “verdade” por trás das imagens técnicas e da racionalidade científica ocidental. O novo

mundo sempre lhe despertou interesse. É reconhecido internacionalmente por suas obras com temas ecológicos e sobre os problemas históricos associados ao colonialismo. Baumgarten estudou na Academia Estatal de Belas Artes em 1968 e em seguida na Academia de Belas Artes de Düsseldorf (1969 - 1971), onde foi aluno e orientando de Joseph Beuys, um dos nomes mais importantes da vanguarda do pós-guerra. Uma das ideias de Beuys era defender o lugar do xamanismo na cultura contemporânea. Ele pensava o próprio artista como um xamã, um modo de aflorar a percepção sensível do mundo. Entre 1977 e 1986, Baumgarten realizou seis viagens para a região amazônica do Brasil e da Venezuela. Durante um período de dezoito meses entre 1978 e 1980, o artista-antropólogo viveu entre os Yanomamis de Kashorawë-their e Nyapetawë-its na Bacia do Alto Orinoco. Na época, havia pouco contato entre essa etnia indígena e a civilização ocidental. O artista comenta essa experiência: “você não pode refletir sobre sua própria sociedade a menos que conheça uma sociedade distante dela. Para conhecer essa sociedade, você não quer entrar nela, obter um doutorado e virar a página. Você tem que pular nos arbustos, quase nu, como eu fiz” (BAUMGARTEN apud RUSSELL, 1988). O pensamento de Claude Lévi-Strauss foi importante na sua formação intelectual. Ele é filho de pai antropólogo, dado biográfico que pode explicar o seu interesse por outras etnias. Como Hal Foster sinalizou em seu ensaio, os artistas da virada etnográfica têm um anseio de conciliar a teoria e prática.

Seu primeiro longa-metragem, *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (The origin of the night – Amazon Cosmos), que começou a realizar em 1973 e finalizou em 1977, é baseado na análise estruturalista do antropólogo Lévi-Strauss a respeito de um mito da etnia Tupi Amazônico sobre a origem da alternância cosmológica da noite e do dia:

Antigamente, a noite não existia. Era sempre dia. A noite dormia no fundo das águas. E os animais também não existiam, pois as próprias coisas falavam.

A filha do Cobra Grande tinha casado com um índio, senhor de três fiéis servidores. “Afastem-se”, disse-lhes ele um dia, “pois minha mulher se recusa a dormir comigo.” Não era, porém, a presença deles que constrangia a mulher. Ela só queria fazer amor à noite. Ela explicou ao marido que seu pai era o detentor da noite e que era preciso enviar seus servidores para pedi-la.

Quando eles chegaram de canoa aos domínios de Cobra Grande, ele lhes entregou um coquinho da palmeira tucumã (*Astrocaryum tucuman*) hermeticamente fechado e recomendou que eles não o abrissem sob pretexto algum. Os servidores embarcaram na canoa e logo ficaram surpreendidos ao ouvir barulho dentro do coquinho: tem, tem, tem... xi..., como fazem hoje os grilos e os sapinhos que coaxam à noite. Um servidor quis abrir o coquinho, mas os outros se opuseram. Após muita discussão, e quando eles já estavam bem longe da morada de Cobra Grande, eles se juntaram no meio da canoa, fizeram uma fogueira e fundiram a resina que tampava o coquinho. Imediatamente caiu a noite e todas as coisas que estavam na floresta se transformaram em quadrúpedes e em aves; todas as que estavam nos rios, em patos e peixes. O cesto transformou-se em jaguar, o pescador e sua canoa tornaram-se peixe: a cabeça do homem ganhou um bico, a canoa tornou-se o corpo e os remos, as patas...

A escuridão que reinava levou a filha de Cobra Grande a entender o que tinha acontecido. Quando surgiu a estrela d'alva, ela decidiu separar a noite do dia. Para isso, ela transformou dois novelos de fio em aves, respectivamente o cujubim e o inhambu [um cracideo e um tinamideo, que cantam a intervalos regulares durante a noite ou para saudar a alvorada; em relação a estas “aves-relógio”] (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 391).

Antes de efetuar a análise do filme, é necessário deter nesse complexo mito. Lévi-Strauss explica-o em sua série *Mitológicas II – do mel às cinzas*. Destaca três oposições que constituem sua armação: 1) a divisão entre o dia e a noite; 2) a oposição entre conjunção e disjunção dos sexos; 3) a conduta linguística e conduta não linguística. O pensamento indígena distingue os mitos de preliminar noturno e os mitos de preliminar diurno. *A origem da noite* pertence à segunda categoria. No preliminar diurno, a separação da noite garante o reino da luz. O tempo para a etnia tupi é relativo, o dia e a noite estão unidos por uma relação de mediação recíproca, que consiste no equilíbrio entre os termos. A separação entre dia e noite aqui não se estabelece por meio de extremos separados, mas como resultado de alternâncias regulares que os unem. A noite, nesse relato, é literalmente um dispositivo das trevas, o orifício que espalha animais noturnos e barulhentos – insetos e batráquios¹⁸ – que são precisamente aqueles cujo nome designa os instrumentos das trevas na Europa: rã, sapo, cigarra, gafanhoto, grilo etc. Para os tupis, houve um tempo em que a noite era aprisionada por uma cobra grande e ela repousava no fundo das águas. Os mitos descrevem o animal como um ser fálico, que concentra todos os atributos da virilidade, em um tempo que os próprios homens não possuíam tais características. Eles não podiam, portanto, copular com suas mulheres e era necessário solicitar o Cobra Grande para tal. A mulher era filha desse ser e não podia dormir com o marido durante o dia. Logo, ela manda os servidores para o pai, que era quem estava mantendo a noite prisioneira. Essa situação se modificou quando o demiurgo cortou o corpo da cobra em pedaços e os utilizou para dotar cada homem com o membro sexual. Já a noite surge de um gesto de desobediência. Os servidores ganharam um coquinho da palmeira tucumã, que deveriam manter intacta. No entanto, contrariaram o cobra grande e abriram, libertando a noite. Lévi-Strauss (2005, p. 393) explica:

[...] a mitologia tupi faz da cobra um pênis (socialmente) disjuntor, noção que a função e o simbolismo do zunidor já nos tinham imposto. E é também esta função que o Cobra Grande assume como pai abusivo em vez de sedutor depravado: ele cede a filha, mas detém a noite, sem a qual o casamento não pode ser consumado.

O zunidor é entendido aqui como um dispositivo que grita, um significante de rituais que é utilizado para separar o sexo feminino e colocá-lo para o lado da natureza, fora do

¹⁸ Batráquios é o grupo mais antigo de animais vertebrados terrestres. É a classe vertebrados anfíbios.

mundo sagrado e socializado. O contraste entre dia e noite, todavia, também implica diferenças de comportamento linguístico e não linguístico: quando havia luz do dia contínua, tudo possuía voz, inclusive animais e objetos, e no exato momento em que a noite apareceu é que as coisas se tornaram mudas, e as vozes dos animais foram reduzidas a gritos inarticulados como latir, miar, urrar, gorjear, mugir etc. A existência de animais surge através de um processo de alienação linguística. O mito tupi é sobre o dia que chegou primeiro, em um tempo em que a noite até existia, mas estava de certo modo nos bastidores. Lévi-Strauss faz uma correlação entre o “longo dia” em estado inicial de disjunção e a “longa noite” subsidiária de conjunção como designações de mundo queimado e mundo podre, respectivamente. O antropólogo compara essa distinção com outros mitos indígenas e percebe como eles “evoluíram de um domínio especial para um registro temporal e, sobretudo, da noção de um espaço absoluto para a de um tempo relativo” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 394). O mundo queimado evoca o fogo e a luz; o mundo podre indica a escuridão e a noite. A série *Mitológicas* é marcada por uma interpretação essencial para Lévi-Strauss, a transição da cultura à natureza. O próprio subtítulo da publicação aponta este caminho: o mel está para a primeira, assim como as cinzas para a segunda. Os mitos ameríndios frequentemente abordam histórias do tempo em que os humanos e os animais ainda não eram diferentes, um período de coexistência interespecies. Os relatos são compostos por enigmas cheios de incidentes absurdos, que dificultam uma explicação racional, impossíveis de atingir um sentido último, e se referem a múltiplos planos: cosmológico, físico, social etc. Os problemas que integram as histórias não são isolados, entretanto colocam em questão outros códigos simultaneamente. As etnias possuem versões convergentes e divergentes para as mesmas questões. Não existe uma versão correta ou definitiva, assim como não se trata de pensá-las como verdadeiras ou falsas. Os grupos sociais utilizam os mitos para responder às suas necessidades intelectuais e morais. É a partir do estudo da sua estrutura, das regras de construção, que permite ao intérprete, leitor/ouvinte decifrar um ou vários sentidos, ligados à perspectiva de mundos, da sociedade, da história, dos mistérios em geral que dizem respeito a cada civilização.

Baumgarten recorre ao mito *A Origem da Noite* para expressar a sua perspectiva de uma cosmologia amazônica. A abordagem aproxima a natureza da cultura, a ordem do sensível e do inteligível. O filme e o mito são refratários a oposições binárias. O próprio sujeito humano ainda não ingressou nesse microcosmo e está ausente no decorrer da obra artística. Mesmo os personagens descritos pelos tupis – a filha do Cobra Grande, seu marido, três fiéis servidores – não são figurados. O artista se concentra em filmar de modo imersivo a

diversidade de imagens e sons presentificada em uma floresta, em suma, o mundo natural (animais, plantas, córregos), espaço por excelência do pensamento mítico. Ele combina esses elementos para construir um sentido estético próprio

Embora preso em meus padrões de pensamento ocidentais, sempre me interessei pelo ‘outro’ – as sociedades sem um estado – e pela coesão histórica e social, o grande nexos antropológico, o inconsciente, que mantém um processo de pensamento comum a humanidade que mal conhece e determina suas ações por meio do diálogo dos mitos. Eu estou fazendo um esforço analítico para libertar a realidade histórica e socialmente construída dos mitos que a encobrem, e elevá-los pela crítica racional a um nível metafórico, à arte. É o desejo de ancorar uma práxis dialética estética nas condições sociais e políticas (BAUMGARTEN, 1988, p. 108).

O filme começa com uma imagem totalmente preta e silenciosa. É a noite que é a condição original e final da narrativa. A obra incorpora o equilíbrio do mito tupi entre os períodos e executa um ciclo completo da noite para o dia para a noite. Uma expressão alemã em amarelo e itálico surge na tela logo nos primeiros segundos: *Zur Einstimmung*. Dentro de um contexto da *materialität* (materialidades da comunicação) germânica, a tradução dessa expressão – *Para o Humor* – pode ser compreendida por termos sinônimos mais corriqueiros – clima, atmosfera, ambiência, tipo de leitura aberta à exterioridade do objeto em questão e à subjetividade do intérprete. Baumgarten inicia o longa-metragem por meio de um signo não hermenêutico, em busca de uma experiência artística radical. Depois do rápido plano inicial, algumas palavras vão surgindo aos poucos, enfileiradas, preenchendo boa parte do quadro. Ao todo são 52 nomes, dessa vez em idioma alemão e tupi, misturados: Neuweltmäuse (Novo Mundo), piranha, eidechse (lagarto), jararaca, termiten (cupins), peroba, kurbis (abóbora), urucu, heuschrecke (gafanhoto). As palavras indicam animais, plantas, árvores e insetos, originários da América do Sul. A tela preenchida desaparece e outra expressão, o subtítulo do filme, surge: *Amazonas Kosmos*. O dispositivo com as palavras é repetido, dessa vez com outros termos, semelhantes à primeira aparição. Ao final, o título em alemão ganha a tela: *Der Ursprung der Nacht* (A origem da noite). O filme fricciona a linguagem. A experimentação é linguística, etnográfica e estética.

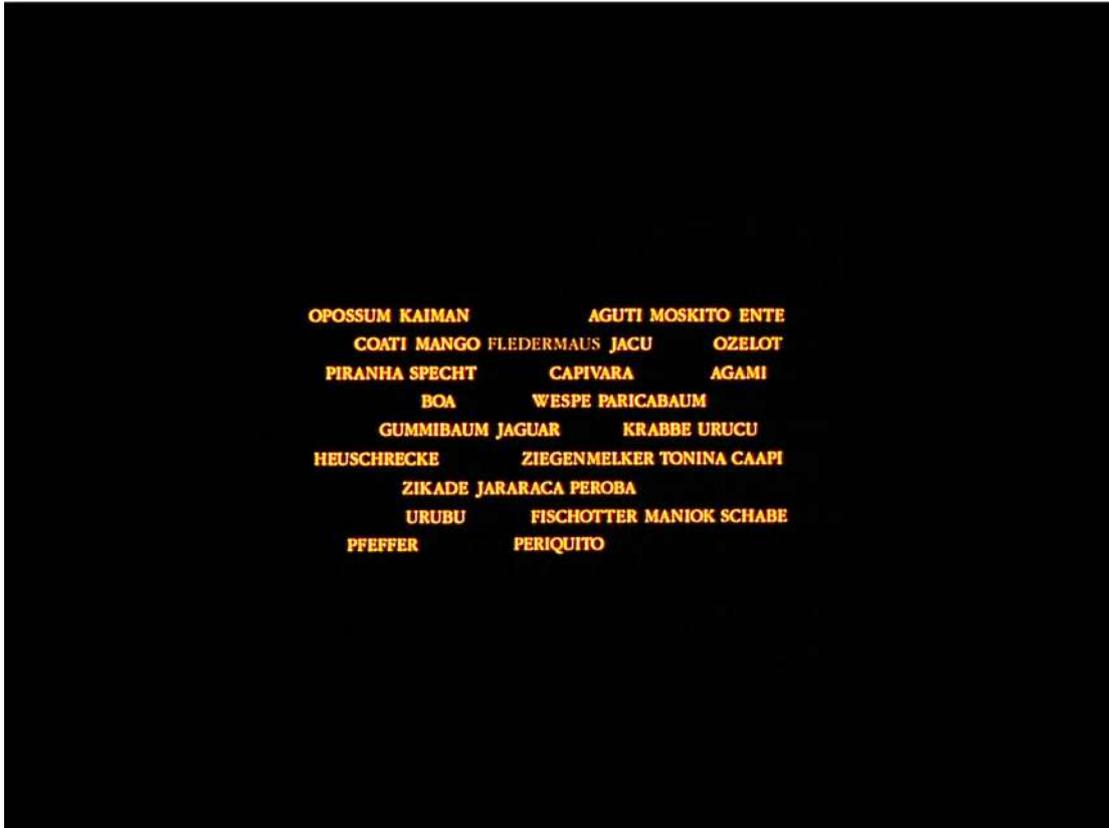


Figura 5: Fotograma de *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

Por meio da desorientação presente no jogo de palavras o artista expõe como a natureza amazônica é vista pela perspectiva ocidental como lugar de alteridade radical. A floresta – selvagem – é diametralmente oposta à civilização europeia, essencialmente urbana. É como se o artista filmasse um outro mundo, estranho, que precisa ser decodificado. A linguagem é empregada pela sua função colonizadora, taxonômica e classificatória. Ela é a marca de uma diferença, que atua também pelo seu viés segregador. Para Foucault (2007, p. 147), a linguagem tem o papel de “representar o pensamento”, no sentido estrito. Esta permite substituir um signo por uma língua, palavra, expressão, gesto, marca, figura, em suma, ligar um conteúdo a outro, fabricar um duplo, o que é diferente de traduzir. Uma das funções essenciais da linguagem desde os tempos mais remotos é o ato de nomear. Esse constructo social opera por convenções de semelhanças, aproximações, sobreposições, ocultamentos, que compõem um complexo sistema de representações. Em *As Palavras e as Coisas*, o autor utiliza a metáfora da língua como uma máquina, que vai se aperfeiçoando aos poucos. As línguas evoluem por efeito de migrações, das vitórias e das derrotas, em suma, dos intercâmbios culturais. A linguagem “não repousa sobre um movimento natural de compreensão ou de expressão, mas sobre as relações reversíveis e analisáveis dos signos e das

representações” (FOUCAULT, 2007, p. 148). A aceitabilidade de um signo verbal só adquire valor mediante a convenção e regulação efetuada pela civilização em questão. Essa artificialidade cara ao discurso linguístico pode tanto visibilizar um termo como pode silenciá-lo. A questão da classificação, por sua vez, é um problema recorrente nas ciências. O botânico e zoólogo Carlos Lineu sustentava que toda a natureza poderia ser categorizada por termos específicos. Seu método de divisão ficou conhecido como Taxonomia de Lineu, e definia os seres vivos por hierarquia de subdivisões (classes, famílias, gêneros e espécies etc.). Um outro cientista, Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, por sua vez, defendia que a natureza é diversa, sendo difícil ajustá-la em um quadro divisório tão rígido. Entre a linguagem e a teoria da natureza existe uma relação que é de tipo crítico; conhecer a natureza interroga a possibilidade de estabelecer uma epistemologia relacionada a todo o conhecimento. A linguagem possui uma força motriz analítica, ela não é neutra e também não é simplesmente informativa. Para Gilles Deleuze e Claire Parnet (2004, p. 19), ela não foi feita para que se acredite nela, mas para ser obedecida. Ela desempenha um papel de repressor, um aparelho do estado com função cerceadora. A abertura de *A Origem da Noite* demonstra como o gesto de nomear e classificar são violências simbólicas. Os processos coloniais se valem da racionalidade como forma de dominação. Baumgarten problematiza esse modo de controle destacando um tipo de inserção dos valores científicos em um sistema de alteridade, recurso verbal distante de um tipo de apreensão transparente e explicativo. O dispositivo intercala a língua indígena local e o idioma alemão, demonstrando assim como as sociedades ocidentais construíram interpretações para um habitat completamente estranho ao seu. Com a adição da língua europeia, criou-se um extenso léxico que reinscreveu os termos tupis originários. Essa disposição por oposição produz um efeito de estranhamento. O artista utilizou um tipo de poder colonial para organizar a representação linguística da floresta. A prática de nomeação e classificação encobertou culturas e naturezas outras. As bases conceituais eurocentradas não são da ordem simétrica, mas implicam algum tipo de superioridade ou, no caso das ciências, de disciplina – zoologia, botânica, geologia etc. A língua transcende sua função como vocabulário e funciona também para obscurecer a presença – ou os vestígios – de etnias. As convenções de nomenclatura também são um mecanismo ideológico, uma forma de autoridade epistêmica. A percepção de um mundo natural radicalmente estranho é efetuada por meio de filtros que moldam a sensibilidade. O crítico Hal Foster (apud BAUMGARTEN, 1993, p. 85) definiu esse sofisticado jogo do trabalho de Baumgarten como “dupla hélice de nomes”. Esse dispositivo artístico sugere a

extinção de espécies e expõe um processo de normatização que determina a instauração colonizadora do estrangeiro por meio da imposição de linguagens. As palavras definem um sistema de identidades e de diferenças. Por meio dessa abertura, o artista demonstra o poder da linguagem nos confrontos coloniais e um modo de aniquilação, alusão à expansão do ocidente e o conseqüente extermínio de culturas nativas das Américas. Este se deu para além dos genocídios de seres humanos e dizimou hábitos, valores e idiomas. O tupi, presente aqui no dispositivo de palavras, é um reflexo do “primitivismo selvagem”, uma demarcação civilizacional.

A língua de um povo fornece seu vocabulário e seu vocabulário é uma bíblia bastante fiel de todos os conhecimentos desse povo; apenas a comparação do vocabulário de uma nação em diferentes tempos é suficiente para se formar uma ideia de seus progressos. Cada ciência tem seu nome, cada noção na ciência tem o seu, tudo o que é conhecido na natureza está designado, assim como tudo o que se inventa nas artes, bem como os fenômenos, as manobras e os instrumentos (DIDEROT apud FOUCAULT, 2007, p. 121-122).



Figura 6: Fotograma de *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

Fim da abertura, uma voz feminina começa uma história em alemão. Ela narra o mito tupi homônimo ao título do filme. É utilizado o mesmo texto da publicação de Lévi-Strauss em *Mitológicas II – Do Mel às Cinzas*. Boa parte do relato é realizado por uma voz *over* em cima de uma imagem preta. Um único desenho (Fig. 6) interrompe o breu no meio do mito e apresenta uma figura misteriosa de uma fogueira, rodeada por insetos bípedes e vegetação. O

mito instala um forte imaginário indígena. O recurso da narração é utilizado como uma espécie de prólogo. O crítico Craig Buckley (2009, p. 118) comenta sua função:

[...] o conceito mítico da Amazônia pode ser visto não apenas como um outro lugar, mas como uma espécie de movimento para o desconhecido, ele próprio sobredeterminado: do delta costeiro à nascente do rio, do oceano à selva, da luz ao escuro, dos vestígios da civilização à sua suposta ausência.

O filme é permeado por uma manipulação ambígua entre a visão ocidental e o mito tupi. Os elementos audiovisuais sugerem que o material foi captado na Amazônia, terra de origem da etnia em questão. O último letreiro do longa-metragem, contudo, esclarece o local: filmado nas florestas do Reno (*gedreht in den Rhein-Wäldern*). O artista embaralha a compreensão do espaço retratado, induzindo uma aproximação falaciosa por meio de seu subtítulo. A Amazônia do filme é uma construção artístico-intelectual, uma especulação ancorada no cruzamento entre a mitologia indígena e a visão europeia. Tanto as imagens como os sons foram registrados na Floresta Negra, no sudoeste da Alemanha, próximo a cidade de Düsseldorf. Com fauna e flora extensa, é um bioma rico em biodiversidade. A crítica de arte Roberta Smith, em sua resenha sobre o filme intitulada *Se a Amazônia atual estiver distante, invente uma próxima*¹⁹, se detém especialmente sobre este ponto e comenta a escolha:

A medida que o poder fictício da câmera se torna cada vez mais evidente, também experienciamos em primeira mão a primazia da linguagem, um dos temas centrais de Baumgarten, e sua capacidade de enganar os olhos. A distância entre o ‘civilizado’ e o ‘natural’ colapsa; noções de exotismo e de alteridade emergem como fantasias necessárias da mente, especialmente da mente ocidental. Você pode até mesmo começar a admirar a inteligência do artista e admirar sua própria inocência (SMITH, 2003).

No decorrer da narrativa, a floresta se mostra como a personagem central. A referência ao “Cosmos Amazônico” expressa como esse sistema ecológico é um símbolo da crise e da preocupação ambiental, que merece atenção em escala global. O interesse pelas vidas da selva tropical não se refere a um país distante, mas à utopia de uma outra vida, a elegia de um mundo que está desmoronando. A especificidade local acaba sendo uma espécie de ilusão, se o que é levado em consideração é a cosmologia indígena. Em entrevista ao curador Christian Rattemeyer, Baumgarten comenta essa curiosidade:

[...] eu tive um interesse precoce no cosmos como uma entidade. Muito antes da palavra *ecologia* começar a aparecer na seção de jornais, eu já havia me familiarizado com vários mitos na biblioteca de minha casa e descobri nos tabus que divulgavam que era necessário um código de conduta para governar as trocas entre natureza e cultura (RATTEMEYER, 2009, p. 136).

¹⁹ Tradução literal de “If the Actual Amazon Is Far Away, Invent One Nearby”.

Em *A Origem da Noite*, o artista partiu em busca do espaço e do tempo perdido pela civilização ocidental. O filme explicita como a linguagem das imagens e dos sons pode ser uma construção artificial, assim como também o são as taxonomias e classificações científicas. O real e o imaginário estão interligados pela obra.

As primeiras sequências pós-abertura mostram uma paisagem urbana: pontos de luz difusos, carros em alta velocidade, sons de trânsito, uma rua. E a noite prevalece. Os planos seguintes continuam marcados pela escuridão absoluta. Relâmpagos, temporal intenso e *closes* rápidos de anfíbios marcam a transição para a jornada diurna, que será toda ambientada na floresta. Nesta, a câmera passeia livremente: árvores, flores e uma variada vegetação rasteira; pântanos, córregos, gotas de chuva; animais, como sapos, libélulas, cobras e garças, também são vistos. O artista põe em prática um dos preceitos de Joseph Beuys e concentra várias das cenas em um dos espaços mais singulares da Europa, os pântanos, “os elementos mais vivos da paisagem europeia, não apenas do ponto de vista da flora, da fauna, dos pássaros e dos animais, mas como locais de vida, mistérios e mudanças químicas, preservadores da história antiga” (BEUYS apud CALLE, 1986, p. 5).

Merece destaque a abundância e regularidades de imagens aquáticas no filme. Baumgarten legitima sua importância filmando reflexos d’água em cores saturadas. É um elemento fundamental no mito homônimo. Na cosmologia tupi, antigamente, a noite não existia. Era sempre dia, e exatamente no fundo das águas repousava a noite, aprisionada pelo Cobra Grande. Esse é um ambiente importante para outras etnias indígenas, como os Bororo, que em suas narrativas associavam o fundo das águas ao *aigé*, monstro aquático descrito pelo seu aspecto aterrorizante. A água é uma substância recorrente na série *Mitológicas* de Lévi-Strauss. O antropólogo argumenta que essa é uma imagem que marca mitos indígenas de todo o continente. Os nativos americanos, contudo, distinguem água parada/água corrente ou variações, como água relativamente alta/água relativamente baixa (brejos), uma delas “pura” (viva) e a outra “impura” (morta), pois é impossibilitada de escoar. Os Guarani do Paraguai reservavam à água corrente o epíteto de água “verdadeira”, diferente da parada, interpretada como neutralizada. Nos mitos sul-americanos, a água corrente é mais poderosa e mais eficaz, mas também mais perigosa, habitada pelos espíritos ou em relação direta com eles. Lévi-Strauss (2005, p. 176) afirma que é o elemento que pode romper o tênue elo estabelecido entre um personagem sobrenatural e um ser humano.

Os enquadramentos do filme no interior da floresta oscilam entre planos, detalhes e visões gerais; a imagem é fixa ou em movimento fluído. A experimentação é efetuada

inclusive em termos visuais, com trechos desfocados ou captados de forma tão próxima que beiram a abstração. A filmagem é serena, sensível, à beleza plástica do mundo natural: águas paradas resplandcentes, nuvens em movimento, sapos na lagoa, *closes* extremos de olhos animais. O artista enfatiza a observação minuciosa relativa à biodiversidade do local. Um olhar atento percebe que o meio ambiente retratado não se assemelha com a floresta amazônica, com onças, macacos, papagaios, perobas, orquídeas, cipós e outros componentes encontrados nos trópicos, estranhos ao continente europeu. Os planos da natureza são pontuados por legendas que ora identificam e ora confundem os elementos em cena. Em alguns casos existe uma dissociação entre o visível e o legível, isto é, as classificações de espécies botânicas ou aspectos ecológicos contidos nos letreiros não são precisos. Os termos *Coca & Kakao*, por exemplo, aparecem sobre a sequência de um rio. Alguns comentários se referem à história da região amazônica. É o caso do nome de *Francisco Orellana*, explorador espanhol reconhecido por ter sido o primeiro homem ocidental que percorreu integralmente o rio Amazonas, desde a cordilheira dos Andes na costa da América do Sul até desaguar no oceano Atlântico, isto feito entre 1541 e 1542. Ao longo do filme, o dispositivo linguístico apresentado na abertura é retomado regularmente, produzindo um efeito de desorientação. Palavras no idioma alemão, em latim, em português e em tupi como *alligatorbirne* (abacate), *polygamie*, *ohne horizont* (sem horizonte), *terra firme*, *várzea*, *ipecacuanha*²⁰, *morokoto* são inscritas nas filmagens. Uma das expressões – ... *xi, xi, xi* – faz alusão ao som estranho dentro do coquinho da palmeira tucumã presenteada pelo Cobra Grande aos servidores na mitologia tupi. O artista vai além e se vale de alguns símbolos que demonstram a insuficiência da escrita ocidental para assimilar a floresta tropical: [-,]; [...]; ([]); Δ. A linguagem fracassa. Lévi-Strauss precisou recorrer a caracteres semelhantes para explicar a estrutura dos mitos, contudo, no filme, esses recursos não acompanham as análises antropológicas. Baumgarten explorou ao seu modo a disjunção linguística e não linguística sugerida pelos tupis em *A Origem da Noite*. Ao contrário de uma tradição do cinema documentário sobre a natureza, o objetivo do artista aqui não é explicar a floresta com procedimentos cinematográficos. A obra recusa os aspectos didáticos e mesmo as poucas informações fornecidas são ambíguas. O filme aposta no viés experimental, investindo na aproximação entre natureza e cultura, entre o contato do olhar ocidental e a cosmologia indígena, a partir da porosidade das linguagens escritas e audiovisuais.

²⁰ Também conhecida como raiz-do-brasil, é uma planta medicinal típica do estado do Mato Grosso.

Em alguns planos, aparecem vestígios da civilização humana: aviões sobrevoam as árvores, mesas e cadeiras estão em meio a floresta, uma panela e uma faca estão presas a um galho. Estes funcionam como rastros, sinais da ambiguidade²¹ entre a coexistência de objetos culturais e elementos naturais.

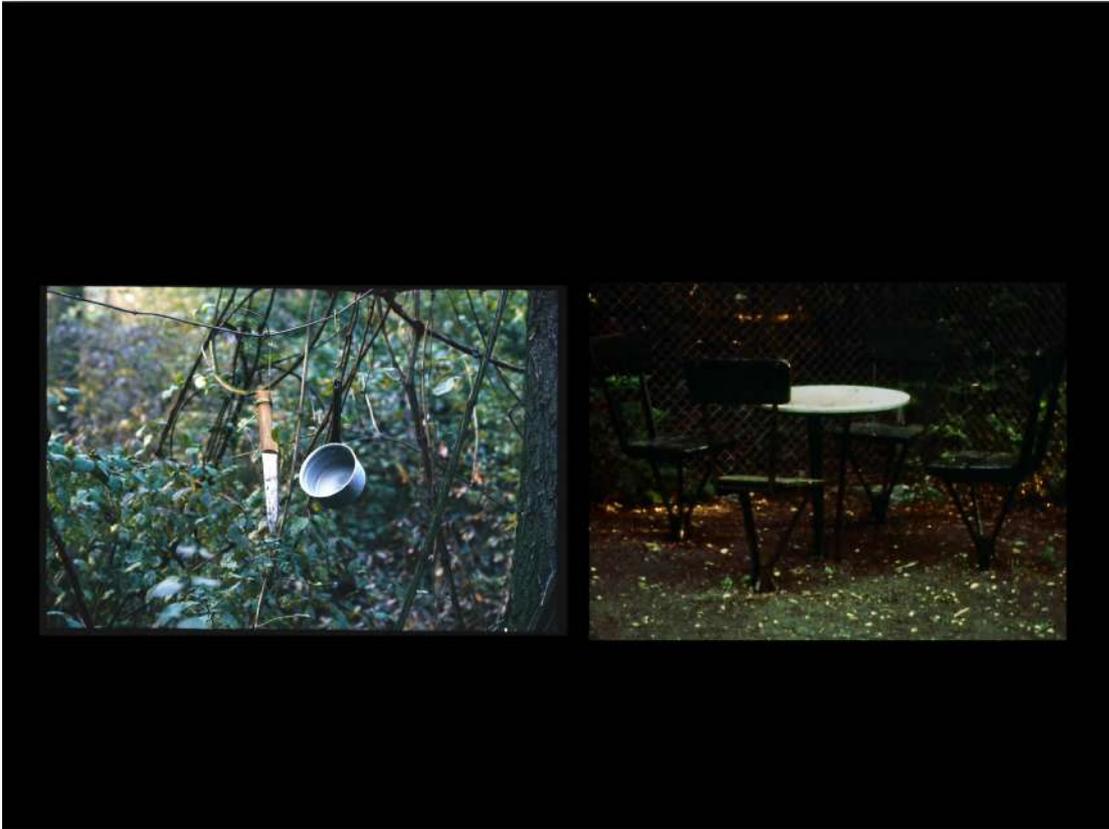


Figura 7: Fotograma de *A origem da noite - Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

O trabalho sonoro é um recurso utilizado para reforçar as evidências visuais de um ambiente “selvagem”. Desde o início do filme, uma trilha sonora composta por um som sintético se repete junto ao assobio de pássaros, ao coaxar de sapos, à guizalha de grilos e outros cantos de animais indetectáveis, em suma, a cacofonia sonora de uma floresta, acrescida de um ruído artificial. O pulso é lento e acompanha a abertura e os primeiros planos noturnos. O som da tempestade marca a transição de períodos. A paisagem sonora diurna é composta essencialmente por sons não humanos de animais, relâmpagos e o cair da chuva na lagoa. Os zumbidos de insetos são constantes. Nesta seção, que é quase a totalidade da narrativa, o barulho é extremo e intensifica o processo de imersão. É uma trilha conceitual: a

²¹ Para Lothar Baumgarten, sistemas como natureza e cultura não operam de modos opostos como se fossem divisões absolutas. Seu trabalho anterior ao filme *A Origem da Noite* foi intitulado justamente *Cultura-Natureza, Realidade Manipulada* (1968 - 1972, *Culture-Nature, Manipulated Reality*). É uma série de imagens que reflete sobre a iconografia naturalista e a representação cultural ocidental. O hífen presente no título sugere tanto o hibridismo quanto o contínuo.

natureza fala, e o artista apenas escuta e registra. Baumgarten valoriza uma atitude de atenção e observação, tanto no trato imagético como no sonoro. As gravações acústicas também foram realizadas na floresta do Reno. Em seguida, foram editadas em estúdio e posteriormente mixadas como trilha sonora. Um outro²² trabalho de Baumgarten, *Os Nomes das Árvores* (1982, Die Namen der Bäume), também colocava o ato de ouvir como elemento crucial da experiência artística etnográfica. Na seção *Vozes na Floresta* (Stimmen im Wald), o artista compilou uma série de sons não humanos captados em meio à natureza.

1.2.3 Uma Estética Animista

O filme *A origem da noite* recorre a uma estética da floresta, valorizando toda a multiplicidade de vidas presente nesse microcosmo. Foi adotado um tipo de abordagem animista, ou seja, uma compreensão ontológica em que qualquer espécie, inclusive entidades não humanas (animais, plantas, objetos inanimados ou fenômenos), que possuem uma essência espiritual. Essa é uma filosofia presente no norte e no sul das Américas, na Sibéria e em algumas partes do sudoeste asiático. A importância desse modo de pensamento é tanta que *Anime* é a primeira palavra figurada na fase diurna do longa-metragem, sobre o tronco de uma árvore. Este termo é uma derivação da palavra *anima*, que em latim significa *alma*. Os ameríndios, em geral, são exemplos de etnias que permitem experimentar um cosmos animista. Tudo é natural e cultural ao mesmo tempo. Para pensar a natureza, leva-se em consideração a integração no meio, e não o distanciamento. O elo comum do animismo é o espírito, o sobrenatural, que os seres pressupõem. O termo é uma construção antropológica, e não uma designação dada pelas próprias etnias. O mito tupi *A Origem da noite* é exemplar desse valor. Em seu ensaio intitulado *Status Quo*, Baumgarten (1988, p. 108) comenta sobre a força espiritual e intuitiva presente em seu trabalho:

Preciso de uma paisagem para me sustentar, uma arquitetura que modele as cidades habitáveis e a tolerância proporcionada por uma sociedade aberta. Tais são os pré-requisitos que permitem que a alma atinja o estado não-utilitário e desinteressado necessário à criação artística. Tais são as condições para a espiritualidade no pensamento e na autocrítica criativa. Estou interessado na força metafísica com que as coisas estão imbuídas. A intensidade de sua presença, o “ser” do material e da cor, a relação entre a proporção e a forma, e depois a massa e o peso, o espaço e o tempo. Meu envolvimento é com as energias dinâmicas desse ritmo. É uma tentativa contínua de resolver a contradição entre espírito e matéria através da imaginação. É a mesma jornada até as origens, de volta à verdade: o sonho de criar o mundo de

²² A pesquisa sonora etnográfica é frequente na obra de Baumgarten. É o caso, por exemplo, de *Seven Sound/Seven Circles*, apresentada em 2009 no Kunsthau Bregenz, museu de arte contemporânea da Áustria. A obra é resultado de gravações sonoras realizadas na península do Rio Hudson, no estado de Nova York, Estados Unidos, e reúne os sons da fauna nativa e a interferência dos ruídos de trens pela região.

novo dentro de si mesmo. É o anseio, a luta por uma gramática que não seria contrária às leis da ordem natural, mas que poderia servir para proteger a independência do artista da natureza. Um processo de descoberta onde instrumento e ideia são inseparavelmente fundidos e de igual peso.

As teorias do antropólogo Philippe Descola são úteis para compreender a potência filosófica do conceito de *animismo*. Foi por meio do contato com os Achuar, etnia indígena da Amazônia peruana pertencente à família dos Jivaros, que tomou conhecimento do processo de humanização do mundo animal e vegetal por certos grupos indígenas, que complexificavam a relação entre natureza e cultura. Nessa cosmologia, não se recorre à ideia das discontinuidades entre espécies, posicionamento entendido como moderno, mas se procura um *continuum* que os integra. Descola, em contato com o pensamento fenomenológico do filósofo Edmund Husserl, avança por essas questões em *Para Além da Natureza e Cultura* (DESCOLA, 2005), em que estabelece dois fundamentos para conceitualizar as relações entre seres humanos e naturais: fisicalidade (dispositivos que permitam a ação física) e interioridade (no sentido de autorreflexão). Essas duas noções definem quatro tipos de ontologias – animismo, totemismo, analogismo e naturalismo. O antropólogo as entende como “sistemas de distribuição de propriedades entre objetos existentes no mundo, que em retorno fornecem pontos chave para formas sociocósmicas de associação e concepção de pessoas e não-pessoas” (DESCOLA, 2015, p. 12). Discutiremos aqui duas delas: no que tange ao animismo, as criaturas apresentam semelhanças de interioridades (almas) e diferença de fisicalidades (corpos); já o Naturalismo parte de premissa oposta: diferença de interioridades e semelhança de fisicalidades. Esse segundo sistema é predominante na modernidade ocidental, ou seja, sua ascensão se deu a partir do século XVIII, na Europa. Preza pela existência de forças divergentes: uma natureza e múltiplas forças humanas, lidas como culturas. O que os distingue são os elementos internos: alma, subjetividade, consciência. O naturalismo representa o ambiente como um todo, uno. Torna-se, sumariamente, uma fonte de riqueza, na qual o homem a explora tentando tirar proveito de seus recursos por meio de técnicas e de ciências. Uma expressão do filósofo René Descartes (1981, p. 49) define essa visão: “o homem se fez então mestre e senhor da natureza”. O animismo seria o inverso. Nesse sistema, compreende-se o mundo habitado por muitos seres dotados de consciência. São sujeitos – humanos e não humanos – que coabitam um mundo; no caso, a sociabilidade entre as espécies. A questão ontológica fundamental é a continuidade da natureza e cultura, e não sua separação. O *habitat* é constituído por vários reinos (humano, animal, vegetal, mineral), que não são mais divididos pelas suas singularidades (grupos, indivíduos, histórias). Segundo o autor, a “referência compartilhada pela maioria dos seres no mundo é a humanidade, como

uma condição geral, não específica do homem como espécie” (DESCOLA, 2015, p. 13). O animismo apresenta um novo entendimento de humanidade, em que qualquer espécie pode assumir uma perspectiva de mundo. O elo comum do animismo, a interioridade husserliana, é o espírito, a alma, que os seres pressupõem. No estudo das espécies “brancas”, o homem era animal e foi evoluindo. Já os índios entendem que os animais eram humanos e deixaram de sê-lo. Eles leem essa fórmula não como um *a priori*, mas como metamorfose:

[...] a metamorfose é o que permite a interação, num mesmo patamar, entre entidades com corpos totalmente diferentes. É quando animais e plantas revelam sua interioridade sob uma forma humana, buscando a comunicação com humanos – geralmente em sonhos e visões – ou quando humanos – normalmente xamãs e especialistas ritualísticos – vestem roupas animais com o objetivo de visitar comunidades animais. Assim, a metamorfose não é apenas a revelação da humanidade de pessoas animais, ou uma maneira de disfarçar a humanidade de uma pessoa humana; é o estágio final de uma relação onde todos, ao modificarem o ponto de vista ao qual estão confinados por suas fisicalidades originais, esforçam-se para alcançar o ponto de vista que presumem que o outro agente da relação possui (DESCOLA, 2015, p. 15).

O filme *A origem da noite* é uma interpretação ocidental do mito tupi amazônico e da cosmologia ameríndia. As imagens e os sons remetem ao tempo das origens, antes das metamorfoses. Nessa perspectiva, os humanos viraram animais e vice-versa, não havia uma distinção. Baumgarten filma a floresta buscando esse caráter de os seres possuírem alma. O gesto etnográfico adotado pelo artista explora uma percepção sensorial do ambiente, valorizando a multiplicidade e riqueza de vidas, e não a eleição de uma espécie. A linguagem ameríndia é altamente estética, produzida em relação íntima com a floresta, isto é, muitos dos seus objetos se valem de figuração própria, inclusive com traços zoomorfos ou antropomorfos. É um mundo animado. O final do longa-metragem retorna à noite por meio da figuração da lua e da escuridão, assim como a filmagem de uma fogueira, marca desse período e imagem também presente no mito tupi. Neste trecho, uma voz masculina declara: “nunca mais será dia de novo”, e em seguida cita nomes de etnias indígenas sul-americanas: Jivaro, Tukano, Tupinamba etc. Este final marca a alternância cosmológica original da noite e do dia, tão importante para o mito.

2 PAISAGENS EXPERIMENTAIS

“A paisagem pura é a única coisa capaz de revelar a natureza inumana na qual o homem se instala.” Rainer Maria Rilke

2.1 A REGIÃO CENTRAL

2.1.1 Natureza e paisagem

Os conceitos de natureza e paisagem se confundem. Isto se deve a ambos serem noções para além do domínio estético. Os termos são utilizados cotidianamente pelo senso comum, como modos de se relacionar com o mundo. “Fazemos” paisagem, ou seja, utilizamos procedimentos de delimitação espacial regularmente. Por mais que seja algo espontâneo nos dias de hoje, sua compreensão é resultado de operações intelectuais efetuadas por meio de procedimentos científicos. As duas noções passaram por transformações constantes ao longo de sua história. No caso da paisagem, sua criação foi baseada no uso de técnicas específicas. É uma forma que sugere uma ordem, a organização inteligível dos elementos que a constituem. Ela suscita questões referentes à espacialidade, mas também à temporalidade. As percepções visuais de cada época histórica são constituídas por epistemes. A sensibilidade à paisagem é historicamente associada à consolidação de formas simbólicas ligadas à exploração visual da perspectiva (*per scapere* – o que se abre). Essa técnica foi responsável por verdadeiras revoluções da compreensão humana sobre o território²³. É uma aplicação que auxilia a contextualização territorial entre sujeito e ambiente.

A filósofa Anne Cauquelin (2007, p. 45) busca uma investigação de cunho genealógico sobre o conceito de *paisagem* e afirma que na Grécia Antiga, por exemplo, não havia sido formulado nenhum termo semelhante. Foi necessário um certo contexto histórico e sociocultural para o seu florescimento. Para essa autora, é por volta do ano 1415 que essa noção será formada, mais precisamente no contexto europeu: primeiro na Holanda, depois na Itália, onde a arte renascentista sistematizará algumas das leis geométricas tão importantes ao estatuto da imagem. Esse regime ótico instala uma nova ordem sensível e perceptiva. As figuras medievais expressavam a relação do indivíduo pelo seu entorno. Logo, a inesgotável variedade de elementos naturais (terra, oceanos, montanhas, vales) encontraria lugar de destaque no estilo renascentista. O mundo como sugestão de modos pelos quais podemos organizar a lógica visual. Desde então, a trama de elementos que constituem a paisagem tem

²³ Para mais detalhes, ver Panofsky (1999).

se metamorfoseado. É uma noção que converge estéticas, técnicas e ideologias. Ela é um produto histórico e cultural, e que durante muito tempo foi aperfeiçoada. A percepção do espaço que temos hoje é diferente do início do século XV, quando foi instituída. A paisagem se tornou um código familiar ao sujeito ocidental, não apenas pelo domínio da técnica, mas inclusive pela quantidade de referências assimiladas. Proliferaram novas tecnologias, artificios, dispositivos. A própria relação com a natureza minimizou sua referência clássica, de sentido romântico, ligado ao belo e ao sublime, e a tornou um elemento mais rico, diverso, a se considerar inclusive pelo seu teor político. Cauquelin (2007, p. 39) a define como substância, ou seja, ela existe em si, participa da eternidade da natureza, uma relação existencial anterior ao homem e que também existirá para além do humano. A arte paisagística é uma noção muitas vezes associada a um modelo de pintura, mas que em muito transcende a disposição do quadro pictórico. Está presente nas artes plásticas, no cinema, na literatura, na música etc.²⁴ Sua relação com obras demonstra múltiplas sensibilidades e tipologias: do ambiente rural ao urbano; em relação a elementos da natureza, simbólicos, realistas, fantásticos etc. No entanto, é importante ressaltar que a paisagem não é uma representação natural. É uma construção, uma aproximação entre naturezas e culturas, que essa invenção suplanta ou à qual substitui, como um duplo. A maneira de ordenar o conjunto de valores dessa forma – simbólica – depende da linguagem, a articulação entre realidade e imagem, ou melhor, a passagem da realidade à imagem. A perspectiva é a condição que os códigos visuais exigiram para ver “além” no plano formal, por meio de linhas do horizonte, pontos de fuga, jogos de sombras e de luz. Esse é um recurso heurístico ancorado fundamentalmente no olho e na mão. Seu efeito potencializa a ilusão de transparência do ato de olhar. A paisagem é uma interpretação humana ancorada na investigação espacial, um elo intermediário que emoldura o infinito do mundo. Enquadrar, emoldurar, recortar – compor o fragmento – são sinônimos da operação paisagística por excelência, isto é, assumir a impossibilidade de representar o ambiente em sua totalidade e eleger um sentido organizacional: “o limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a ‘coisa’ múltipla e monstruosa” (CAUQUELIN, 2007, p. 137).

²⁴ Para mais detalhes, ver Lopes (2007).

2.1.2 Paisagem e imagens técnicas

Como gênero da arte, a paisagem é um modo de deslocar a centralidade do ideal antropocêntrico, colocando como questão estética a relação entre o humano e o não humano. As estratégias paisagísticas complexificam essa interação. O que os artistas vêm realizando ao longo dos séculos é investigar à exaustão os tipos de composição. Com as imagens técnicas, isto é, aquelas produzidas através de mediações tecnológicas, abriram-se novos caminhos e possibilidades de criação. O problema de filmar paisagens com câmeras, por exemplo, é radicalmente outro se comparado com os procedimentos da pintura. Para Cauquelin (2007, p. 179), as novas imagens não possuem ponto de fuga, ou seja, trata-se de um recuo ao registro visual pré-perspectivista. Os dispositivos ópticos-mecânicos são projetados para não distorcer os códigos de perspectiva que foram desenvolvidos desde o renascimento. A filósofa chama esse momento contemporâneo de *natureza de segundo grau*, isto é, não se leva apenas em consideração apenas o resultado sensível da paisagem como imagem, mas põem-se em destaque os métodos, as etapas. Em outras palavras, não se trata mais da validação de um objeto com finalidade mimética ou poética, mas do protocolo inventivo de elaboração da “paisagem contranatureza”.

O paisagismo naturante e o paisagismo desnaturante perderam a capacidade de distinguir um do outro ao perderem sua referência comum a uma natureza cognoscível. A repentina tomada de consciência dessa impotência forçou os paisagistas a se limitarem ao pormenor, a simular, mais que a construir, a recopiar, mais que a inventar, a plagiar por artifício, mais que a competir. Disso decorre uma fragmentação das práticas, uma reflexão da paisagem sobre si mesma, desdobrando-se no comentário, e um jogo de marcas que mantém vivo, ao preço de uma espécie de repetição, o que outrora foi a invenção da paisagem (CAUQUELIN, 2007, p. 178-179).

As imagens técnicas implicam novos graus de construção. Seu estatuto, o movimento duplo com o real, é inteiramente formatado por instrumentos tecnológicos, como é o caso do digital, marcado por códigos algorítmicos que processam os incontáveis dados visuais e sonoros. Um dos efeitos disso é atingir um nível de mimetismo absoluto. A paisagem com as imagens técnicas não estão mais contra natureza, no sentido de esboçar uma vista panorâmica em contraste com o fundo. O domínio da perspectiva – tão importante no renascimento e na história da arte como um todo – é substituído por outras técnicas como modo de representar o mundo. O olho humano aperfeiçoado pelo olho mecânico. As atividades de registro são mediadas por lentes que reconfiguraram toda a percepção humana. É nesse viés que a era da

informática, para Cauquelin, ao invés de inaugurar uma Nova Renascença, realiza um retorno, de pós-anterioridade:

[...] nessas condições, a paisagem, tal como a praticamos há 500 ou 600 anos, seria um parêntese em uma história das formas perceptivas [...] Ora, o que nós julgamos ‘naïf’ para as figurações medievais, seja qual for a inclinação que tenhamos para essa ingenuidade, nós o julgamos sofisticado no que se refere às imagens sintetizadas (CAUQUELIN, 2007, p. 184).

Ao longo da história das imagens, a associação de novas tecnologias à formação de paisagens contribuiu para atualizar e renovar o formato. É o caso da fotografia na primeira metade do século XIX, que teve início com o mundo externo. Os primeiros processos fotoquímicos pelos quais se revelaram negativos visuais a partir da exposição à luz foram o daguerreotipo e a heliogravura, respectivamente inventadas por Louis Jacques Daguerre e Joseph Niépce. Tanto a imagem heliográfica *Vista da Janela em Le Gras* (1826) como a *Boulevard du Temple* (1838), capturada por Daguerre, foram realizadas em paisagens da França. No primeiro caso, edifícios e telhados da vizinhança de Saint-Loup-de-Varennes; no segundo, uma rua movimentada em meio a um quarteirão do 3º distrito de Paris. Tais experimentos exigiam um longo tempo de exposição, estaticidade absoluta e uma grande intensidade de luz para sensibilizar o negativo e gerar uma imagem. Por isso foram escolhidas vistas externas. *Boulevard du Temple* foi registrada por meio de um plano aberto, distante dos afazeres humanos. O local escolhido foi a janela do estúdio de seu inventor, em horário diurno de grande movimentação. Contudo, devido à precariedade técnica do aparelho, não é possível visualizar aglomerações de pessoas, cavalos, transeuntes ou carruagens. O único personagem em cena é um engraxate na calçada, anônimo, pequeno em relação à proporção do quadro. Devido a sua atividade quase imóvel, acabou eternizado pela objetiva da câmera. O tipo de enquadramento adotado por Daguerre minimiza a escala humana em detrimento do espaço. Os primeiros experimentos com as novas imagens técnicas são tributários da cultura visual precedente. É o caso da fotografia, que buscou sua legitimação se aproximando dos temas da arte pictórica. Walter Benjamin (1985, p. 97) recorda, contudo, que a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, mas o retrato em miniatura. A transição foi tão rápida que, em meados dos anos 1840, pouco tempo após o surgimento das câmeras mecânicas, a maioria dos pintores de retrato se transformou em fotógrafo.



Figura 8: Reprodução da fotografia *Boulevard du Temple* (1838) registrada por Louis Daguerre.

Após a disseminação em larga escala da fotografia, uma das principais vertentes pictóricas que se consolida recorre a visões cada vez mais subjetivas dos artistas, isto é, impressões perceptivas de luminosidade, cor e sombra dos espaços. A segunda metade do século XIX foi fortemente influenciada pelo movimento pictórico impressionista e pós-impressionista, que utilizam a paisagem como um dos temas centrais de suas obras. Quando o cinematógrafo surge, no final do século XIX, a precedência de cinquenta anos da fotografia, os quase cinco séculos de exploração da perspectiva pelas artes visuais, são heranças decisivas para o Primeiro Cinema. Um dos primeiros estilos consolidados é conhecido como “vistas” Lumière. São filmes de viagem, uma espécie de cartão-postal, que valoriza a exotividade dos espaços. Alexandre Promio, a serviço dos irmãos Auguste e Louis Lumière, realizou excursões ao redor do mundo filmando paisagens naturais, animais e grandes construções, como as pirâmides do Egito, as cataratas do Niágara, os canais de Veneza, o rio Nilo etc. Esse é um gênero marcado por um conteúdo ficcional mínimo. O aspecto diferencial das vistas seria, portanto, seu grau de realismo, a movimentação inerente do quadro; em suma, a quantidade de detalhes presentificada pela imagem cinematográfica.

Existem semelhanças técnicas de como abordar a paisagem por meio da fotografia e do cinema. A singularidade dos filmes foi instaurar a dimensão de uma lógica temporal,

muitas vezes relacionada à construção narrativa. É diferente da fotografia e da pintura, que em geral dispensam a história e enfatizam temas, a partir da ausência de movimento do quadro. No cinema narrativo, entretanto, a paisagem possui caráter coadjuvante. Por mais que seja um elemento constitutivo dos enredos, seu uso, em geral, é como plano de fundo espacial ou como acessório de contextualização dos personagens. Foi no cinema experimental que artistas e cineastas desenvolveram suas capacidades mais notórias, isto é, para além da utilização como locação. Várias estratégias foram criadas para dar novos significados ao espaço filmico. Para o historiador do cinema Paul Adams Sitney (1993, p. 103), é a partir do final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970 que um gênero de paisagem foi criado por cineastas de vanguarda na Europa e nos Estados Unidos. O número de experimentos técnicos e artísticos realizados nesse período nos permite intitular a solidificação de uma tradição, o cinema de paisagem. Esse domínio resultou de várias confluências. Para Sitney (1993, p. 119), são elas:

[...] o barateamento e a consequente difusão de equipamentos 16 mm; os espectadores estavam familiarizados com os estilos de um número de diretores; uma crise incipiente no mundo da pintura encorajou os pintores a se aventurarem pelo cinema; os alunos da escola de arte começaram a considerar a opção de fazer filmes; e o crescimento do cinema à cores estimulou a busca por novos temas.

O cinema experimental desenvolveu desde então obras que descentralizam a apreensão humana em busca de outras percepções. Assim como a invenção da perspectiva foi importante em sua época como técnica fundamental para estabelecer novas bases da teoria visual, algumas inovações da tecnologia cinematográfica também impactaram os regimes de visualização. Um dos efeitos foi apartar radicalmente a visão do olho humano em relação ao quadro da imagem maquina. Nesse sentido, o realizador se vale do automatismo mecânico da câmera para explorar visões de mundo, isto é, a independência cabal do observador. Alguns filmes são dedicados a explorar unicamente paisagens ou elementos do meio ambiente. A câmera não oferece apenas a visão de sujeitos. Ela pode impor um ponto de vista outro, que não se identifica como personagens. É um novo estatuto das imagens técnicas, não humano por excelência. Outro efeito obtido com isso é a autonomia do conteúdo narrativo. O quadro cinematográfico entregue à pura significação visual. Segundo Sitney (1993, p. 125), “a principal conquista do cinema de vanguarda nessa área tem sido forçar uma contemplação do mundo natural em diferentes mediações pelo aparato cinematográfico”. Em alguns casos, a natureza é filmada completamente desprovida de seres vivos. O cinema ultrapassa a visão antropocêntrica rumo a uma outra percepção: pura, nas coisas, na matéria. Gilles Deleuze define tal proposição justamente como “imagem-percepção”, ou seja, uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmera. Essa categoria não se estabelece como oscilação

entre elementos visuais subjetivos ou objetivos, e sim uma imobilização de acordo com uma forma estética superior. Esse é um tipo de filme muito particular, que ressalta o gesto de fazer sentir a própria fisicalidade da câmera. O seu potencial é duplicar a percepção como consciência estética independente “em suma, a imagem-percepção encontra seu estatuto, como subjetiva livre indireta, assim que reflete seu conteúdo numa consciência-câmera que se tornou autônoma” (DELEUZE, 1985, p. 90).

2.1.3 Em direção à consciência cósmica

Uma das obras mais interessantes em torno dessa questão é *A Região Central* (1971, La Région Centrale), do artista e cineasta canadense Michael Snow. O filme propõe um ponto de vista desantropomorfizado. É uma das investigações mais ambiciosas sobre a potencialidade das imagens técnicas em relação à estética da paisagem. Em entrevista à pesquisadora Charlotte Townsend (2015, p. 197), Snow diz: “há mais de cinco anos, comecei a especular como poderia fazer um verdadeiro filme de paisagem, um filme de um espaço completamente aberto”. Seu objetivo era fazer um filme no qual a câmera se valesse do espaço exatamente como ela a vê, um tipo de percepção visual radicalmente diferente da cognição humana. Foi necessário criar um método e dispositivo para atingir tal resultado com a mídia filme. O artista utilizou um aparelho para dar autonomia de movimentação e, com isso, ampliar as possibilidades de registro. O equipamento foi especialmente construído pelo engenheiro Pierre Abbeloos, em Montreal, entre junho de 1969 e setembro de 1970. Foi projetado para permitir que a câmera analógica 16 mm filmasse a rotação completa de 360 graus, variando ângulos de enquadramento e velocidades de movimento, com planos direcionados para todas as direções a partir do dispositivo fixado em um ponto central. Durante as discussões de preparação com Abbeloos, Snow especificou o tamanho máximo da máquina e o tamanho dos arcos rotativos. Foi construída para corresponder à altura média de um corpo humano. Pesava aproximadamente 180 quilos. A energia para seu funcionamento era alimentada por um gerador. O equipamento estava preso ao chão, junto à terra, sem mobilidade. Em 1972, após a realização do experimento e lançamento da obra, a câmera foi comprada pelo Museu de Belas Artes do Canadá, localizado em Ottawa. Hoje, é uma obra em si, exposta como peça de museu.

Um aspecto importante é que o dispositivo foi construído para ser operado a distância, por uma espécie de controle remoto. O realizador afirma em depoimento (SNOW apud TOWNSEND, 2015, p. 202) que olhou o enquadramento uma única vez. Mesmo sem estar

presente junto às filmagens, fez com que as imagens ficassem à deriva. Sendo assim, a execução é pseudoautônoma. O que obteve foi a libertação da prática cinematográfica da condição de dependência do olhar antropocêntrico. A lógica visual, contudo, não é aleatória. Ela seguiu instruções manuais efetuadas por Michael Snow. Mesmo que não haja presença humana, a câmera ainda foi dirigida. O projeto inicial é que o filme se seguisse por um fluxo contínuo no sentido de completar um círculo temporal. A ideia era começar por volta do meio-dia e finalizar o experimento no dia seguinte no mesmo horário. Esse projeto foi abortado. Apesar disso, a montagem explícita como houve passagem temporal por meio de trechos com vista para o amanhecer e a noite de luar.



Figura 9: Fotografia do artista Michael Snow ao lado do equipamento que criou junto com o engenheiro Pierre Abeloos.

A paisagem sempre foi uma questão de ponto de vista. Os modos de se relacionar com o espaço (seja pela dimensão visual, sonoro ou sensorial) correspondem às técnicas e tecnologias de cada período. *A Região Central* incorpora o ponto de vista do sujeito não humano como parte de sua essência. O filme começa simulando a gravidade do planeta Terra, mas aos poucos começa a se desprender, girando em órbitas e espirais completamente livres. Essa movimentação não está atrelada a personagens ou submissa à lógica narrativa. A própria câmera assume sua expressividade. A longa duração da obra – 3 horas e 10 minutos – permite que o aparelho mecânico explore todos os eixos visuais em torno de um ponto invisível. Ao final, é como se não houvesse força gravitacional atuando na câmera. O filme, em alguns

trechos, simula a experiência de flutuar em uma cápsula espacial distante das leis da física que regem o planeta Terra.

A Região Central foi concebido para ser projetado em uma sala de cinema tradicional, espaço herdeiro da configuração do palco italiano. Este surgiu com o Renascimento, na virada do século XV para o XVI, isto é, junto ao movimento cultural que ajudou a popularizar as leis geométricas da perspectiva. Na arte renascentista, o homem passa a ocupar, simbolicamente, o centro das coisas. O espaço teatral também foi afetado por essa técnica visual. Uma das consequências foi a reconfiguração do palco greco-romano hegemônico à época²⁵. A nova arquitetura teatral buscou a construção de um palco que privilegiava o espaço cênico a partir de um único direcionamento do olhar, no caso, frontal. A preocupação era garantir que todo o público pudesse olhar para a ação dramática da mesma maneira. Para isso, foi necessário reforçar a distância do espetáculo, a instalação de uma “quarta parede”, o que aumentou o campo de visão. Sendo assim, foi possível propiciar ao público a noção de profundidade e perspectiva tão cara ao Renascimento. O palco italiano é o modelo arquitetônico de teatro mais utilizado no ocidente até os dias de hoje. A sala de cinema foi influenciada por essa disposição: a tela em frente à plateia. A exibição ocorre idealmente em espaço silencioso, escuro, com uma única fonte de luminosidade, a do feixe de luz do projetor. O espectador assiste à exibição sem interação direta com as imagens. A dimensão visual é, na maioria das vezes, bidimensional. Este é o caso de *A Região Central*. O próprio Michael Snow reconhece a importância dessa disposição em seu estilo cinematográfico. Mesmo assim, o artista conseguiu produzir efeitos fisiológicos por meio da projeção tradicional. O filme, em alguns trechos, emula a experiência de um corpo livre, completamente solto e sem gravidade. Em entrevista, afirma:

A maioria dos meus filmes é adequada à situação convencional da sala de cinema. Público aqui, tela ali. Isso torna a concentração e a contemplação possíveis. Estamos cada um de um lado e nos encontramos. [...] Coisas com múltiplas telas envolvem em geral uma direção óptica tão vaga que elas servem frequentemente como um tipo de impressionismo terapêutico. Meu trabalho é clássico no sentido que envolve um direcionamento preciso da concentração de quem vê. Um único retângulo pode conter muita coisa. Em *La Région [Centrale]* o quadro é muito importante, na medida em que a imagem está continuamente fluindo através dele. O quadro são as pálpebras. Pode parecer triste que, para existir, uma forma tenha que ter restrições, limites, definições e molduras. O conteúdo do retângulo pode ser exatamente isso. Em *La Région [Centrale]* o enquadramento enfatiza a continuidade cósmica que é maravilhosa, mas trágica: ela simplesmente continua independente de nós (SNOW apud TOWNSEND, 2015, p. 202).

²⁵ O teatro de arena comum à civilização Grega e ao Império Romano tendia a ser circular ou semicircular.

A partir da década de 1960 se intensificam as experiências que obliteram a “Forma Cinema”, isto é, o dispositivo cinematográfico dominante. Artistas e cineastas deslocam o filme para novos espaços sociais, como museus e galerias de arte; outras estratégias buscam modos de imersão ou mesmo a interação dos espectadores com a mídia filme. Além disso, os anos 1960 foram o período de florescimento tecnológico do vídeo e a subsequente produção da videoarte e da videoinstalação. Gene Youngblood (1970) desenvolve o conceito de *cinema expandido* como tentativa de responder às transformações radicais concernentes à vanguarda e ao cinema experimental do período. Uma das marcas recorrentes deste estudo é a confluência entre arte e tecnologia. O autor explora como algumas propostas artísticas se apropriaram dos dispositivos de criação de imagens para ampliar as capacidades estéticas e sinestésicas. Para Youngblood, no pós-Segunda Guerra Mundial, vivíamos o início de uma “Era Paleocibernética”. A ciência, em especial, se tornou importante campo de aliança conceitual. Os avanços da física, da astrofísica e da astronomia fizeram revisões completas do conhecimento humano sobre o entendimento do espaço – terrestre e extraterrestre –, além da reconfiguração da compreensão do tempo: “os observatórios lunares, satélites e telescópios, livres das antenas do ar-oceano da Terra, produzirão um salto quântico no conhecimento humano comparável àquele que o microscópio forneceu no final do século XIX” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 137). Um dos capítulos da publicação foi intitulado “Em direção à consciência cósmica”.

Estamos vivendo em uma época em que a ciência entrou no universo espiritual. Ela transformou a mente do próprio observador, elevando-a a um plano que não é mais o da inteligência científica, que agora se mostrou inadequado. O homem não está mais ligado à Terra. Agora nos movemos em tempo sideral. Nós devemos expandir nossos horizontes além do ponto do infinito. Devemos nos mover da consciência oceânica para a consciência cósmica (PAUWELS apud YOUNGBLOOD, 1970, p. 135).

O filme *Wavelength*, de Michael Snow, foi uma das obras analisadas sob o viés dos novos paradigmas da linguagem cinematográfica experimental. O lançamento da publicação *Expanded Cinema*, de Youngblood, foi em setembro de 1970. A estreia de *A Região Central* aconteceu pouco tempo depois, em abril de 1971²⁶. Snow estava ciente das discussões propostas pelo autor. O artista, por exemplo, define seu trabalho com expressões como “o filme é uma tira cósmica [...] o centro absoluto, o zero nirvânico” (SNOW apud TOWNSEND, 2015, p. 198). São vocabulários que marcaram o contexto no qual foi realizado, isto é, a década de 1960 e início de 1970. É o ambiente em que se deu a

²⁶ Essas duas datas foram informadas por e-mail pelo pesquisador Gene Youngblood.

consolidação da contracultura e de sociedades alternativas mundo afora. Também é o período de disseminação do uso de substâncias alucinógenas, que provocam alterações de consciência. A experimentação era em todos os domínios da vida. O entendimento de imagem-percepção formulada por Deleuze para analisar *A Região Central* passa por essa relação da droga enquanto comunidade americana. Tanto o tipo de cinema experimental desenvolvido por Snow como a utilização de drogas psicodélicas provocam a experimentação perceptiva; “a droga supostamente faz o mundo parar, desata a percepção do ‘fazer’, isto é, substitui as percepções sensório-motoras por percepções óticas e sonoras puras” (DELEUZE, 1983, p. 101). O filme é paradigmático de uma nova condição da imagem, o agenciamento maquínico das imagens-matéria. Deleuze define como “imagem gasosa” o elemento genético de toda percepção em que o espectador tem dificuldade de identificar o que vê. O termo *zero nirvânico* utilizado pelo cineasta faz referência ao estado de liberdade absoluto pregado por algumas religiões orientais. É o momento de epifania, a quietude perpétua possível de ser atingida por uma espécie de êxtase espiritual. Já a palavra *cósmica* se refere à corrida espacial, às viagens interplanetárias realizadas durante a Guerra Fria.

Após o termino da Segunda Guerra Mundial, o mundo viu nascer um novo conflito entre grandes potências militares. O embate principal ocorreu entre os Estados Unidos e a União Soviética. Ao invés do enfrentamento bélico, a nova forma de combate foi baseada na publicidade ideológica. No caso, os Estados Unidos defendendo o sistema socioeconômico capitalista e a União Soviética como representante do socialismo. A disputa se constituiu em grandes investimentos (econômicos, militares, artísticos e culturais) para tentar angariar mais adeptos para seus respectivos sistemas. Os recursos financeiros destinados à pesquisa relacionada à questão nuclear, por exemplo, alavancou a força bélica para proporções inimagináveis, muito à frente das outras nações que também se dedicavam ao assunto. O conflito bélico nunca ocorreu de maneira direta, sob o risco de destruição mútua. Mas os testes de bombas nucleares foram na ordem das centenas entre as décadas de 1950 e 1960. O mundo assistia embasbacado à proliferação de explosões realizadas pelos países que constituíam o grupo atômico do período. Quando a Segunda Guerra Mundial chegou ao fim, um novo medo foi instaurado na população, o holocausto nuclear, a possibilidade da aniquilação completa do Planeta Terra por uma guerra atômica. Durante a Guerra Fria, esse

sentimento se intensificou. O fim do mundo ocasionado pelas forças nucleares assombrou a humanidade²⁷.

Outro embate travado entre os Estados Unidos e a União Soviética nestes anos foi a Corrida Espacial. Os dois países também se destacavam e investiram pesado em projetos científicos fora do Planeta Terra. As conquistas serviam como publicidade e eram amplamente divulgadas pela imprensa de todo o mundo. Em 1957, a União Soviética envia a cadela Laika dentro do Sputnik 2, que se torna o primeiro ser terráqueo a ir para o espaço. Em 1961, foi a vez do cosmonauta Yuri Gagarin entrar em órbita, por meio de uma cápsula espacial intitulada Vostok 1. Os anos seguintes foram marcados por missões cujos objetivos eram enviar algum humano à Lua. A primeira tentativa foi em 1967, com o Apollo 1, início do Programa Apollo dos Estados Unidos. Este desejo só se concretizou em 1969, após muitas tentativas, com a nave Apollo 11. Ao todo, foram 17 tentativas norte-americanas. Mas apenas as missões 11, 12, 14, 15, 16 e 17 obtiveram sucesso e pousaram em solo lunar. Os anos 1960 e 1970 foram marcados por grandes utopias, efervescências sociais, políticas e culturais. Também foi o momento mais delicado da Guerra Fria. Snow tinha em mente todo esse imaginário enquanto realizava *A Região Central*: holocausto nuclear, seres flutuando sem gravidade, paisagens espaciais, promessas de novas formas de percepção. Ele, assim como outros artistas e cineastas do período, buscou criar experiências únicas, radicais. Em suas palavras:

[...] eu quero transmitir um sentimento de absoluta solidão, uma espécie de Adeus à Terra que eu acredito que estamos vivendo. Em total oposição ao que muitos filmes transmitem, este filme não apresentará apenas drama humano, mas também drama mecânico e natural. Isso preservará o que se tornará cada vez mais uma raridade extrema: a vida selvagem [...] (SNOW apud THOMAS, 2013, p. 106).

O primeiro nome cogitado por Snow para intitular sua obra foi *Paisagem* (Landscape), em 1969, no início da pré-produção. Em seguida, foi renomeado para *Terra* (Earth). Outro nome pensado foi *!432101234?!*, com o qual o realizador queria expressar o tensionamento simétrico da movimentação do filme com o centro absoluto. O título definido, *La Région*

²⁷ Um filme de ficção realizado na década de 1960 que elucida esse sentimento é *Luz de inverno* (1963, *Nattvardsgästerna*), do diretor sueco Ingmar Bergman. A história narra o drama do pescador Jonas Persson (Max von Sydow), que vai buscar ajuda espiritual com o pastor da sua igreja após tomar conhecimento de que a China aderiu ao grupo nuclear e que pretendia usar a bomba. O pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand) não consegue ajudá-lo e passa a sentir a angústia existencial semelhante ao saber da notícia. *Luz de Inverno* é o segundo filme da chamada “Trilogia do Silêncio”, também conhecida como “Trilogia da Fé”. É importante ressaltar que foi lançado um ano depois da Crise dos Mísseis, que ocorreu mais precisamente em outubro de 1962. Este evento está relacionado com a implantação de mísseis nucleares da União Soviética em Cuba, a poucas centenas de quilômetros do território dos Estados Unidos. A crise foi televisionada em todo o mundo e é considerada o momento o mais próximo que se chegou do início de um confronto nuclear em grande escala durante a Guerra Fria.

Centrale, só foi adotado em 1971, na época do lançamento. O próprio Snow (apud TOWNSEND, 2015, p. 198) explica a razão: “eu gostaria de ter usado um outro título não verbal como ↔²⁸, mas ainda não tinha escolhido nenhum quando Joyce [Wieland] viu as palavras *La Région Centrale* escritas num livro de física numa livraria na cidade de Quebec e as sugeriu”. O termo *central* se refere à posição ideal do observador, seja ele qual for, humano ou não humano. A principal temática do filme é a investigação territorial que circunscreve o equipamento desenvolvido junto a Pierre Abeloos. A criação estética mobiliza essencialmente duas referências visuais nesse sentido: uma interna e outra externa. A dimensão interior está relacionada ao estado de consciência propiciado pela imersão. A configuração entre a obra e o espectador exige esforços mentais, uma condição de entrega e engajamento por parte do público. Por mais paradoxal que possa parecer, são os movimentos desantropomorfizados da câmera que intensificam o aspecto interior. A dimensão exterior diz respeito à pesquisa de paisagem. A associação direta é com a superfície da lua e sua força antigravitacional. *A Região Central* é resultado do imaginário interplanetário que marcou a corrida espacial durante a Guerra Fria. Essa soma de fatores produz uma das desconstruções mais radicais da linguagem cinematográfica. O artista obtém um modelo de cognição singular entre sujeito, câmera e o conteúdo visual dessa relação. As terminologias usuais do meio são insuficientes para descrever seus procedimentos. Em artigo publicado na época do lançamento, John W. Locke (1973, p. 71) escreveu na revista *ArtForum*: “embora os movimentos de tripés sejam geralmente chamados de *pans* e [Michael] Snow use um dispositivo parecido, os movimentos em seu filme não parecem *pans*”.

A obra foi um experimento audaz, seja pela estrutura maquínica, seja pela composição imagética e sonora. Também foi uma forma de o artista atualizar o imaginário de paisagem. *A Região Central* recorre a vistas extensas entre o céu e a terra, isto é, o mundo e sua imensidão extraordinária. Foi filmado no topo de uma montanha coberta por pedras, um lugar extremamente rochoso, sem árvores, da região ártica do estado do Quebec, Canadá. A locação ficava a mais de 100 quilômetros ao norte da província de Sept-Îles. Foi escolhido pelas suas características geológicas específicas, após uma extensa pesquisa a partir de fotografias aéreas do governo canadense. A produção se deu ao longo de cinco dias, entre 12 e 16 de setembro de 1970. A câmera registrou ao todo seis horas de filmagem, feitas em diferentes condições meteorológicas, durante o dia e à noite. O espaço é marcado pela hegemonia da natureza, sem qualquer vestígio de interferência humana. É uma paisagem inóspita, desumanizada por

²⁸ Michael Snow faz referência ao filme ↔ (ou *Back and Forth*) realizado em 1969, antes de *A Região Central*.

excelência. Era um terreno tão remoto, que a equipe de filmagem precisava se locomover de helicóptero. A produção foi composta por apenas quatro pessoas: Michael Snow, Pierre Abbeloos (engenheiro responsável), Joyce Wieland (assistente de direção) e Bernard Goussard (técnico). A estrutura rochosa, desértica, remetia à exploração da geografia lunar. O local também tinha importância pessoal para Snow. Sua mãe havia nascido em uma cidade próxima (Chicoutimi, Quebec) e seu pai foi um dos agrimensores responsáveis por mapear o território. Além disso, o filme marcou o retorno do artista ao seu país natal, depois de passar quase uma década imerso no seio da vanguarda nova-iorquina.

O filme produz uma experiência cinematográfica completamente ancorada na pesquisa de paisagem ancorada em aspectos não humanos. A lógica narrativa foi determinada por intrincados movimentos 360° realizados pela câmera em torno da região. O direcionamento que se apresenta ao longo dos planos segue complexas trajetórias verticais, horizontais e diagonais. O dispositivo registra tudo o que vê, com objetividade absoluta. Snow comenta (apud TOWNSEND, 2015, ano, p. 57): “eu queria fazer um filme no qual o que a câmera-olho fizesse no espaço fosse completamente apropriado ao que ela vê, mas ao mesmo tempo equivalente ao que é visto”. A ideia era se relacionar com a natureza antes que ela fosse filtrada pelas mediações culturais, antes que ela se tornasse uma paisagem domesticada. Por mais que o filme siga planejamentos e métodos elaborados pelos seus idealizadores, é uma obra criada pela própria câmera em interação com o meio ambiente, uma “paisagem autônoma” (LEFEBVRE, 2006, p. 23), completamente desprovida de subjetividade humana. Os movimentos são efetuados em local desabitado. O quadro fílmico, com toda sua limitação e restrição, se torna essencial como moldura e fluidez da imagem. Esses fatores ressaltam as qualidades presentificadas pela relação entre a tecnologia desenvolvida e o lugar selecionado. *A Região Central* se relaciona com a natureza pelo aspecto purista, um passado perdido em meio ao território canadense. O artista explica: “como muitos outros seres humanos, eu sinto horror de pensar na humanização de todo planeta. Nesse filme, eu registro a visita de alguns de nossos corpos, mentes e maquinários a um lugar selvagem mas eu não o colonizo, não o escravizo. Eu mal o peguei emprestado” (SNOW apud TOWNSEND, 2015, p. 200).



Figura 10: Fotograma do filme *A Região Central* (1971).

O estilo de cinema praticado por Michael Snow estava ligado tanto a questões pictóricas da história da arte quando ao cinema experimental de sua época. Uma das referências em sua formação foi o Grupo dos Sete, uma geração precedente de artistas canadenses. Foram ativos como coletivo entre 1920 (ano da primeira exposição coletiva na Galeria de Arte de Toronto) e 1931 (data da exposição final). Os membros originais foram Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Frank Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald e Frederick Varley. Todos estavam ligados a Ontário, província localizada no centro-leste do país. Duas características se sobressaem na arte produzida pelo grupo²⁹: o caráter nacionalista, em defesa da identidade cultural canadense; e a estética de paisagem, que enfatizava a grandeza da natureza indomada encontrada no país. Em 1969, enquanto concebia o projeto que resultou em *A Região Central*, o cineasta declarou: “eu quero fazer um gigantesco filme de paisagem igual em termos da grande pintura de paisagem de Cézanne, Poussin, Corot, Monet, Matisse e no Canadá, o Grupo dos Sete” (SNOW apud THOMAS, 2013, p. 101). O cineasta nasceu e cresceu em Toronto, a capital de Ontário. Sua arte pode ser situada entre a pintura³⁰ e o cinema. Criou obras em ambos os suportes. Snow buscava a convergência entre as duas formas. Nesse sentido, o enquadramento operava pela

²⁹ Para mais detalhes, ver John O’Brian e Peter White (2007).

³⁰ Michael Snow estudou pintura e escultura entre 1948 a 1952 no *Ontario College of Art*, localizado na cidade de Toronto.

potencialidade pictórica. Seus filmes propuseram alguns dos avanços mais significativos da estética da paisagem executada na segunda metade do século XX. O elemento de destaque foi o modo como explorou o movimento dentro dessa tradição artística. Esse elemento se tornou uma questão conceitual, técnica e mecânica. A pesquisa formal, a alternância de velocidade, a câmera em fluxo contínuo são características fundamentais da sua poética experimental. O cineasta obtinha resultados visuais que oscilavam entre os limites do realismo e da abstração. Alguns dos filmes anteriores ao *A Região Central* já buscavam explorar a paisagem. O próprio artista tem uma definição interessante sobre sua filmografia precedente “*New York Eye and Ear Control* é filosofia, *Wavelength* é metafísica e \leftrightarrow é física. Com esta última eu quero dizer: conversão da matéria em energia. $E=mc^2$. *La Région* dá prosseguimento a isso, mas torna-se simultaneamente micro e macro, cósmico-planetário e atômico” (SNOW apud TOWNSEND, 2015, p. 199). *New York Eye and Ear Control* (1964) foi sua primeira incursão com a mídia filme morando nos Estados Unidos. O trabalho oscila entre imagens abstratas e figurativas de uma mulher em Nova York. O que merece ser ressaltado é a relação entre a paisagem urbana e a trilha sonora de *free-jazz*. Snow buscou resolver aquilo que considerava o “mau uso” do som no cinema. O saxofonista Albert Ayler foi o responsável pela música. *Wavelength* (1967) é um plano-sequência de 45 minutos filmado dentro de um *loft*. A câmera é fixa e está posicionada em um dos cantos do ambiente. A câmera executa um zoom contínuo do plano mais aberto até o *close* final. A última imagem está posicionada entre duas janelas, na parte de trás de uma sala vazia, onde se vê uma fotografia colada na parede. Esta mostra uma paisagem de oceano, uma fotografia de águas e ondas. O crítico de arte Manny Farber (1971, p. 250) descreveu *Wavelength*, na Artforum, como “45 minutos puros, intensos, que talvez sejam para o cinema underground aquilo que *O nascimento de uma nação* [1915, *The Birth of a Nation*] é para o cinema comercial”. \leftrightarrow (1969, *Back and Forth*), por sua vez, é um filme pendular, realizado dentro de uma sala de aula da Universidade Fairleigh Dickinson, em Nova Jersey, Estados Unidos. A câmera executa primeiro movimentos para a direita e para a esquerda, com velocidade crescente; depois de baixo para cima, com ritmo decrescente, até estagnar ao final. Na sala são vistos cadeiras, um quadro negro e janelas. A estética de \leftrightarrow é quase hipnótica. Michael Snow notou após finalizar *Wavelength* que o movimento de câmera como entidade expressiva separada do filme era completamente inexplorado. O projeto de *A Região Central*, iniciado em 1969, ano de lançamento de \leftrightarrow , é inspirado nessa ideia em continuidade com sua pesquisa artística relacionada aos instrumentos técnicos com possibilidades expressivas próprias. O equipamento desenvolvido com Pierre Abelos teve

como princípio imediato dissociar o dispositivo cinematográfico em relação ao olho humano. Nesse caso, o sujeito de visualização das paisagens desérticas foi a própria câmera subjetiva. Essa experiência é um dos descentramentos não humanos mais radicais da história do cinema experimental. A natureza foi registrada em estado bruto.

2.1.4 Filmes de estrutura

Paul Adams Sitney reconhece Michael Snow como o decano de uma geração do cinema experimental norte-americano que emergiu na década de 1960. O nome atribuído para categorizar tais obras foi “filme estrutural”³¹. O movimento seguiu em direção a uma complexidade cinematográfica cada vez maior em comparação à vanguarda anterior, no caso, a matriz romântica, realizada entre o fim dos anos 1940 e meados dos anos 1960. Sitney coloca Snow ao lado de artistas e cineastas como George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr, Joyce Wieland, Ken Jacobs, Bruce Baillie, entre outros, que produziram, a partir da década de 1960, um cinema de estrutura, cujo destaque é o aspecto formal:

O filme estrutural insiste em seu formato e, seja qual for seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário do contorno. As quatro características do filme estrutural são: a posição fixa da câmera (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem de tela. Muito raramente essas quatro características encontram-se presentes em um único filme, e há filmes estruturais que modificam esses elementos habituais (SITNEY, 2015, p. 11).

O autor cita quatro técnicas, mas outros métodos foram ocultados. A essência, em sua leitura, era trabalhar a forma filmica, a ênfase no conceito da linguagem cinematográfica. Este seria um cinema da mente, feito por meio de sistemas lógicos. Cada filme não é apenas estrutural, mas também estruturante. Para Sitney (2015, p. 22), *A Região Central* foi realizado a partir da metáfora da câmera em movimento como imitação da consciência. O filme estrutural foi uma tendência impactante nos anos 1960 e 1970, que buscou explorar novas técnicas, tecnologias e procedimentos. Essa vertente do cinema experimental explora o filme em suas propriedades físicas. Valoriza-se, com isso, uma dimensão primária, ou seja, a película, a câmera, o equipamento, o projetor, a própria projeção, as telas. Por mais que o ensaio de Sitney tenha exercido grande influência em sua época, que perdura fortemente até os dias de hoje, é uma definição bastante contestada por outros teóricos e historiadores do

³¹ O ensaio original intitulado *Structural Film* foi publicado pela primeira vez em 1969, na revista *Film Culture*. O texto passou por quatro revisões, incorporando reformulações e atualizações. A quinta e última versão foi publicada em 2002, em Paul Adams Sitney (2002).

cinema experimental. Uma das principais críticas ao estudo *Filme Estrutural* foi se ater com exclusividade à visão paroquial norte-americana, negligenciando outras produções, principalmente da Europa, que realizavam trabalhos com tendências semelhantes. Outra crítica foi o privilégio dos artistas e cineastas pertencentes a *Film-Makers' Cinematheque*, de Nova York, ofuscando nomes com estilos similares que atuavam no mesmo país e até na mesma cidade. O teórico e artista George Maciunas (2015, p. 41), um dos fundadores do movimento artístico Fluxus, propôs a atualização de “filme estrutural” para filme de “estrutura monomórfica”. O que merece ser destacado é o padrão de uma estrutura, mínima, simples e única. Para Maciunas, esse monomorfismo do cinema experimental é um diálogo com a arte conceitual, “uma vez que enfatiza uma imagem ou ideia de generalização do particular ao invés da particularização de generalidades. Na Arte Conceitual a realização da forma é, portanto, irrelevante, já que esta é a arte cuja matéria é o conceito (intimamente ligado à linguagem)” (MACIUNAS, 2015, p. 41). Peter Gidal (1976), por sua vez, prefere a expressão *filme materialista* como sinônimo, isto é, o filme de vanguarda definido pelo desenvolvimento de seus elementos materiais, o grão, a luz, o movimento etc. Uma das questões fundamentais do filme materialista é explicitar o modo de criação cinematográfico, o registro de sua própria autoria. Gidal compreende o conceito de *filme estrutural* desenvolvido por Sitney como simplesmente “outro modo estético, outro formalismo” (GIDAL, 1976, p. 15). Essa abordagem expressa o culto da forma nela mesma. Gidal adverte para não deixar que o constructo, a forma, tome o lugar da ‘história’ no filme narrativo: “então, seria simplesmente substituir uma hierarquia por outra dentro do mesmo sistema, um formalismo” (GIDAL, 1976, p. 1). Neste caso, o conteúdo se torna a forma e vice-versa, “a ‘tela vazia’ não é menos significativa do que o ‘sorriso alegre e despreocupado’. Existem inúmeras possibilidades de cooptação e integração de procedimentos filmicos no repertório de significados” (GIDAL, 1976, p. 3). Sua revisão do termo coloca ênfase no materialismo de teor dialético, e não no materialismo mecanicista. Sua compreensão de dialética, nesse contexto, se refere a posições estéticas anti-ilusionistas, opacas. São processos de desconstrução. Os dispositivos referentes à filmagem, montagem, revelação, projeção etc., tratam o espectador como intérprete ativo, distante de uma lógica de estrangulamentos ideológicos e processos de identificação que marcam boa parte do cinema narrativo. O filme “Estrutural/Materialista” desenvolvido por Gidal associa as obras dos artistas e cineastas norte-americanos descritos por Sitney, mas também incorpora nomes britânicos como o

próprio Peter Gidal, Malcolm Le Grice; austríacos Kurt Kren e Peter Kubelka; alemães, Birgit e Wilhelm Hein, entre outros.

2.2 UM CINEMA DA FLORA

2.2.1 Avant-Gardens

A partir dos anos 1950, ganhando notoriedade nas duas décadas seguintes, percebe-se uma complexificação do campo experimental no que tange ao cinema, em especial na Europa e na América do Norte. Os conceitos de cinema estrutural elaborado por P. Adams Sitney originalmente em 1969; filme de estrutura monomórfica, de George Maciunas, escrito no mesmo ano; e filme materialista, de 1975, desenvolvido por Peter Gidal, buscaram atualizar as possibilidades estéticas que estavam sendo elaboradas por artistas e cineastas. O diálogo com questões artísticas desse período foram fundamentais no amadurecimento do cinema experimental. É o caso da aproximação com o minimalismo, com a arte conceitual e com a *pop art*. Essa também foi a época do florescimento de novas categorias, como o *happening*, a *performance* e o suporte vídeo. Esse momento pós-Segunda Guerra Mundial foi marcado pelo rico intercâmbio entre as artes e os artistas. As teorias desenvolvidas por Sitney, Maciunas e Gidal deram destaque à forma, ao padrão de uma estrutura mínima. Essa foi uma tendência contestadora das práticas habituais de expressão no meio cinematográfico. Os realizadores enveredaram as obras para além da dimensão narrativa, dos artifícios de encenação e dramaturgia, das ilusões de representação e dos efeitos de realismo. O cinema experimental, nesse sentido, explorou a mídia filme em suas propriedades e materiais. Valorizou-se com isso a dimensão primária, ou seja, a película, a câmera, o projetor, a própria projeção, as telas.

Nesse contexto, houve diferentes experiências de implementar a imagem a partir de pequenas unidades de fotogramas, demonstrando de maneira essencialmente visual, novas perspectivas de constituição do espaço-tempo cinematográfico. Um segmento que surge com força nesse contexto são os filmes criados a partir de experimentos botânicos. Historicamente, em outras práticas artísticas, esse universo não humano foi bastante explorado, recebendo até designações como gêneros pictóricos, como é o caso da pintura de Natureza Morta. Na tradição do cinema experimental também é uma via bastante recorrida por artistas e cineastas. O pesquisador Scott MacDonald (2001, p. 47) reúne uma série de obras em torno dessa questão a partir do termo *Avant-Gardens*. São trabalhos realizados por Kenneth Anger, Marie Menken, Carolee Schneemann, Stan Brakhage, Marjorie Keller, Anne Charlotte Robertson e

Rose Lowder. Cada um forneceu um sentido diferente aos jardins. Na leitura de MacDonald, a aproximação com esse espaço foi um modo de criticar as convenções românticas do cinema comercial.

2.2.2 Os buquês de imagem de Rose Lowder

Neste estudo, vamos aprofundar a análise na obra de Rose Lowder. Essa cineasta peruana³² se expressa por meio de “buquês de imagens” utilizando o nome de um dos seus filmes como definição. Lowder propõe um cinema de conscientização ecológica por meio da estética de paisagem. Começou sua carreira solo³³ na década de 1970 e realizou até então mais de 70 trabalhos no suporte 16 mm, abordando a riqueza de elementos que integram a natureza. Sobre a primazia de temas não humanos em sua filmografia, diz “o mundo se deteriora a um nível alarmante, parece importante chamar a atenção para o nosso meio ambiente, esperando que o papel da arte seja tornar sensíveis as dificuldades essenciais” (LOWDER apud ORTEGA, 2016). O que busca em seu estilo experimental é conciliar filmes politicamente progressistas a partir de formas do mesmo modo progressistas. A cineasta se engajou na militância³⁴ artística como uma prática ecopolítica. Sua vida e obra estão interligadas nessa defesa. Ela própria compara seu cinema experimental em relação ao cinema comercial de forma análoga entre a agricultura orgânica e a agricultura industrial.

Para sobreviver hoje na França, um agricultor orgânico precisa ter muito mais conhecimento técnico do que um agricultor em escala industrial. O agricultor industrial será relativamente pouco instruído no seu todo e terá representantes de vendas tecnológicas que lhe dirão o que fazer e quando fazer. Para reduzir o número de pessoas trabalhando em uma fazenda, você precisa de uma quantidade enorme de equipamentos pesados. Você despovo o campo; você faz muito pouco trabalho manual; e você produz uma tremenda quantidade de comida – muito, tanto que você tem que jogar fora algumas delas (o governo lhe paga para jogar fora para que os preços permaneçam altos). Agora, se você olhar para o agricultor orgânico, além de ter mais instrução, ele terá que fazer mais trabalho manual. O campo precisará ser desenterrado manualmente ou por máquinas mais suaves, três ou quatro vezes. O sistema orgânico exige que as pessoas sejam trazidas de volta ao trabalho na terra. Na verdade, na agricultura orgânica, há mais peças de maquinário, mas menores,

³² Rose Lowder nasceu e cresceu no bairro de Miraflores, em Lima, capital do Peru.

³³ Antes de criar seus próprios filmes, Rose Lowder trabalhou como montadora na indústria britânica de cinema entre 1964 e 1972. Neste período, de 1965 a 1967, foi assistente de montagem do canal de televisão BBC, onde conviveu com importantes nomes do cinema britânico, como Ken Loach, Peter Watkins e Ken Russell. O interesse pelo cinema experimental se deu no final da década de 1960, mais precisamente em sessões organizadas pelo poeta Bob Cobbing na livraria Better Books. A amizade de Lowder com o cineasta Malcolm Le Grice também foi importante para fomentar sua curiosidade a respeito desse tipo de cinema.

³⁴ É importante ressaltar o trabalho de Rose Lowder e Alain-Alcide Sudre à frente dos *Archives du expérimental d'Avignon* (AFEA). A cineasta criou essa instituição em 1981, em Avignon, no sul da França, cidade em que reside até hoje. A AFEA atuou como centro de pesquisa e arquivos de filmes experimentais. Lowder e Alcide Sudre também organizaram mostras e sessões de cinema. A história da instituição pode ser encontrada em Rose Lowder e Alain-Alcide Sudre ('2002).

mais precisas e projetadas para realizar tarefas específicas (LOWDER apud MACDONALD, 1998, p. 238-239).

Lowder desenvolveu técnicas particulares para criar suas obras. É por meio do método *frame a frame* que construiu seu estilo. A cineasta organiza os filmes na própria câmera. O equipamento Bolex 16 mm é importante nesse sentido. Essa câmera em especial permite avançar ou recuar sobre a película não exposta e, assim, filmar em qualquer ordenação. Para evitar que fotogramas expostos sejam reexpostos, ela fecha o obturador da câmera ao passar a película pelo rolo para selecionar o próximo fotograma não exposto. Em outras palavras, ao invés de editar as imagens na etapa final de montagem, compõe as cenas no próprio ato de filmagem. É uma técnica que se assemelha a um pintor diante de uma tela. Ao desenhar em um quadro, o artista pode seguir a ordem que desejar. Pode começar a pintar do centro para os cantos ou vice-versa; pode preencher o quadro de cima para baixo ou de baixo para cima. No método de Lowder, a Bolex é exponenciada como pincel de experimentação. A imagem é complexificada por meio de combinações entre diferentes fotogramas, ou seja, a filmagem como sistema de composição. O termo que utiliza para definir seu estilo é *composição improvisada* (LOWDER, 2015, p. 17). Quando o material é projetado a partir dessa prática de captura, gera uma experiência rítmica de luzes, cores e movimentos expressivos. Esse processo manual é percebido pelo acúmulo intensivo das qualidades visuais. Um dos resultados obtidos é a cintilação luminosa. O curador Philippe Alain-Michaud tem uma descrição interessante: “no *flicker*, filmando imagem por imagem, a projeção não é mais a reconstituição da gravação: a percepção do *défilement* real, descontínuo, pode então substituir a ilusão do movimento contínuo” (MICHAUD, 2014, p. 139). Para Lowder, entretanto, o mais importante é a plasticidade, e não os efeitos de flicagem (DELGADO, 2018). O real se apresenta ao cineasta-artista de forma semelhante ao trabalho de um pintor. Na sua opinião, “a vantagem de trabalhar dessa maneira é que permite que você desenvolva maneiras de entrelaçamento quadro a quadro, uma variedade de imagens tiradas em diferentes momentos em diferentes lugares” (LOWDER apud MURARI, 2017, p. 38). O problema é que esse método torna o ato de criação mais meticuloso. As técnicas para organizar cada filme são fruto de um amplo estudo³⁵ empírico e teórico. Esse modelo visual lida diretamente com os

³⁵ A convite do cineasta e etnólogo francês Jean Rouch, Rose Lowder submeteu parte de sua pesquisa visual em uma tese de doutorado, em 1987, na Universidade Paris Nanterre, anteriormente conhecida como Universidade Paris X. O trabalho recebeu o título *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle* (Filme experimental, uma ferramenta de pesquisa visual). Posteriormente, entre 1994 e 2005, Lowder atuou como professora de cinema na Universidade Paris 1 Pantheon-Sorbonne.

mecanismos de percepção, estilo herdeiro das concepções teorizadas por Sitney e Maciunas. Peter Gidal (1989) identifica sua obra como pertencente à tradição do filme materialista.

A tecnologia cinematográfica produz a ilusão de movimento a partir do fenômeno da persistência retiniana³⁶. Esta consiste na capacidade da retina humana em manter por uma fração de segundo uma imagem, mesmo depois de ela haver sido alterada. A velocidade de projeção de um filme a dezenas de quadros por segundo oblitera a existência individual de cada quadro. O cinema de um modo geral se apoia nesse “defeito” óptico para manter seu grau de transparência e realismo frente ao espectador. O estilo de Rose Lowder, entretanto, não pretende se apoiar na ilusão retiniana, mas sim em pequenas unidades pelas quais constrói experiências visuais. A técnica desenvolvida não busca esconder a fabricação, mas revelar as potências do experimento. Suas obras exploram os próprios mecanismos inerentes ao aparato fílmico, manifestando a estética da paisagem em perspectiva diferente do olhar humano.

A cineasta inventa modos de ver. A câmera não é meramente um aparelho de registro, uma “janela para o mundo”, mas um lugar de indeterminação do sensível que manifesta o tensionamento direto com o mundo. Ao invés de tentar imitar o real, busca transfigurá-lo. Por mais que grande parte dos planos sejam figurativos, o tipo de resultado obtido destitui a imagem de uma funcionalidade representativa. Rose Lowder explora a percepção física (na filmagem) e psíquica (projeção) da mídia filme. A cineasta possui uma definição interessante sobre como chegou nesse estilo particular:

Uma das razões pelas quais comecei a trabalhar dessa maneira é que estudei certos problemas de percepção. Nós temos dois olhos, mas a câmera tem apenas um olho. Eu olhei para diferentes processos estéreos, que tentam criar volume artificialmente. Eu não estou tentando fazer isso. Se você colocar uma câmera na frente de uma cena e deixar filmar normalmente, o que você obtém é algo visualmente pobre comparado se você estivesse olhando a cena. Você tem dois olhos, então você tem uma experiência de volume, e você está ciente de um monte de coisas que normalmente estariam fora do quadro do filme: quando você assiste um filme, você está em uma sala escura, onde todos os seus outros estímulos sensoriais são excluídos, e você está olhando para um retângulo isolado de tudo o que há para ver. Me pareceu que se você quisesse criar, não a realidade que não é interessante em tudo, você pode muito bem ver a realidade, mas se você quiser fazer uma obra de arte, você tem que enriquecer a imagem do filme de alguma forma (LOWDER apud MACDONALD, 1997).

Um dos diferenciais do filme materialista realizado por Rose Lowder para outros nomes que exploraram o método é a temática. Sua filmografia se concentra em “aspectos da

³⁶ Os experimentos com a persistência retiniana desenvolvidos pelo físico belga Joseph Plateau nas primeiras décadas do século XIX foram fundamentais para essa descoberta. Arlindo Machado (2014, p. 18) especifica como marco decisivo a tese de doutoramento defendida por Plateau em 1829: *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produits par la lumière sur l'organe de la vue* (Dissertação sobre algumas propriedades das impressões produzidas pela luz no órgão da visão). Para mais detalhes, ver Machado (2014); Crary (2011).

realidade” (LOWDER, 2015, p. 13), isto é, o mundo e toda sua diversidade natural. Mesmo quando filma em espaços urbanos, sua ênfase são os elementos ecológicos. Cineastas que também trabalharam sistematicamente as técnicas de *frame a frame*, como Peter Kubelka, Paul Sharits, Hollis Frampton, Tony Conrad, citando apenas alguns decisivos entre as décadas de 1950 e 1970, privilegiavam assuntos relacionados a metáforas do próprio dispositivo cinematográfico. Lowder atribui sua preferência pelo “realidade” devido ao fato de ter crescido na América do Sul, onde a interação com o meio ambiente é mais direta, em sua avaliação (MACDONALD, 1997).

O primeiro filme que realizou com o método *frame a frame* foi *Les Tournesols* (1982), estudo visual de um campo de girassóis. Foi totalmente executado por essa técnica. A duração total é de três minutos, mas foram necessárias quatro horas para gravá-lo. As unidades de registro seguem as flores em zigue-zague. A estrutura monomórfica é repetida, mas revela uma realidade em desenvolvimento. Esse modo de filmar produz a sensação de vivacidade nas flores. Por mais que a câmera esteja fixa, o quadro cinematográfico produz movimentos com a condensação do tempo. O resultado é uma experiência hipnótica de ritmo visual. A filmagem de *Les Tournesols* se deu na cidade de Arles, no sul da França. Essa é uma região importante para os pintores dos movimentos de vanguarda. Artistas como Paul Cézanne, Pablo Picasso, Paul Signac e Vincent van Gogh, criaram quadros de paisagem inspirados pela natureza encontrada ali. A cineasta reconhece a herança das artes visuais em seu trabalho (LOWDER, 1995, p. 147). Desde o século XIX muitos artistas têm trabalhado no desenvolvimento de meios gráficos e plásticos para manifestar a superfície da tela. É importante ressaltar que Rose Lowder se incursionou anteriormente no campo das Belas Artes. Começou a pintar aos nove anos de idade (MACDONALD, 1997). Estudou pintura e escultura na *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú* (1957 - 1958). Filha de pais britânicos, mudou-se para a Inglaterra para aprofundar sua formação. Frequentou primeiro o *Regent Street Polytechnic* (1960 - 1962) e, em seguida, o *Chelsea School of Art* (1962 - 1964). Na escola de artes do Peru, um dos principais temas que abordou em suas criações foi a pintura ao ar livre. O estilo de cinema experimental que vem desenvolvendo deu prosseguimento à estética pictórica da paisagem, mas pelos meios cinematográficos³⁷. O pesquisador e curador francês Yann Beauvais (2015) comenta essa influência em sua filmografia: “Rose Lowder perpetua uma tradição impressionista: o

³⁷ O filme seguinte a *Les Tournesols* se chama *Les Tournesols Colorés* (1983). Rose Lowder se apropria das filmagens originais e trata a cor das cenas na segunda obra, gerando um aspecto visual diferenciado.

trabalho na natureza contra o trabalho no ateliê: à maneira de Cézanne, o trabalho no local é a condição *sine qua non* se desejamos traduzir a ‘*petite sensation*’ e a representação”.

O cinema de Rose Lowder é profundamente sensível à experiência de lugar. As paisagens naturais se destacam, assim como os aspectos que a compõem (árvores, folhas e jardins). A cineasta sempre filma sozinha e em locais próximos a sua casa ou em viagens, o que facilita a lógica de produção. No filme *Impromptu* (1989), Rose Lowder aborda exclusivamente três árvores e um campo de papoulas. São todos objetos inanimados, mas a estética de paisagem consegue energizar a imagem. O espaço e o enquadramentos são sempre os mesmos. O que varia é o tempo. Essa alternância de momentos faz com que as substâncias naturais – a luz, a sombra, o vento – gere modificações visuais no quadro cinematográfico. Com isso, os elementos botânicos produzem movimentos expressivos. Scott MacDonald (2001, p. 85) define esse resultado da seguinte forma: “é como se a imagem condensada no tempo da árvore revelasse a extraordinária mas normalmente invisível energia da fotossíntese”. Lowder primeiramente mostra as paisagens filmadas sob a óptica da sua técnica e depois pelo modo tradicional. Nesse sentido, *Impromptu* propõe a revisão da percepção, isto é, uma outra estratégia de olhar para filmes experimentais e para a natureza. Quando olhamos para um ambiente repetidamente, em diferentes momentos do dia ou em diferentes momentos do ano, a compreensão sobre o ambiente muda radicalmente.

Quiproquo (1992) é uma abordagem sobre as convergências e divergências entre o meio ambiente e a sociedade industrial. A abertura é sintomática dessa relação. A primeira sequência mostra um homem andando com dificuldade no meio de um rio, indo contra a correnteza. Na parte de baixo do quadro, um cisne se deixa à deriva na direção do vento. A cena seguinte mostra uma garrafa plástica e lixo jogado no solo. A preocupação da cineasta não foi eliminar os rastros de artefatos humanos da imagem, mas demonstrar como a natureza e a cultura se interpenetram. As cenas oscilam entre esses dois polos. Os planos industriais abordam usinas nucleares, fábricas, carros e trens. E o meio ambiente privilegia árvores, jardins, flores e rios. Esses elementos em alguns casos são vistos juntos e em outros trechos separados. Lowder (2011) explica: “*Quiproquo* é um diálogo sobre o equilíbrio encontrado entre a natureza e a tecnologia sócio-industrial [...] É uma questão de limites e possibilidades, a beleza e a tragédia do mundo, com uma crítica das escolhas dominantes da sociedade contemporânea”. Também foi filmado no sul da França, na região de Provença-Alpes-Costa Azul, mais precisamente no Monte Ventoux e na comuna francesa de Berre-l’Étang. O método de compor com a câmera obteve neste filme algumas das imagens de natureza mais

impressionantes de sua vasta filmografia. A música eletrônica elaborada por Katie O’Looney dialoga com a estranheza dos dois universos imagéticos.

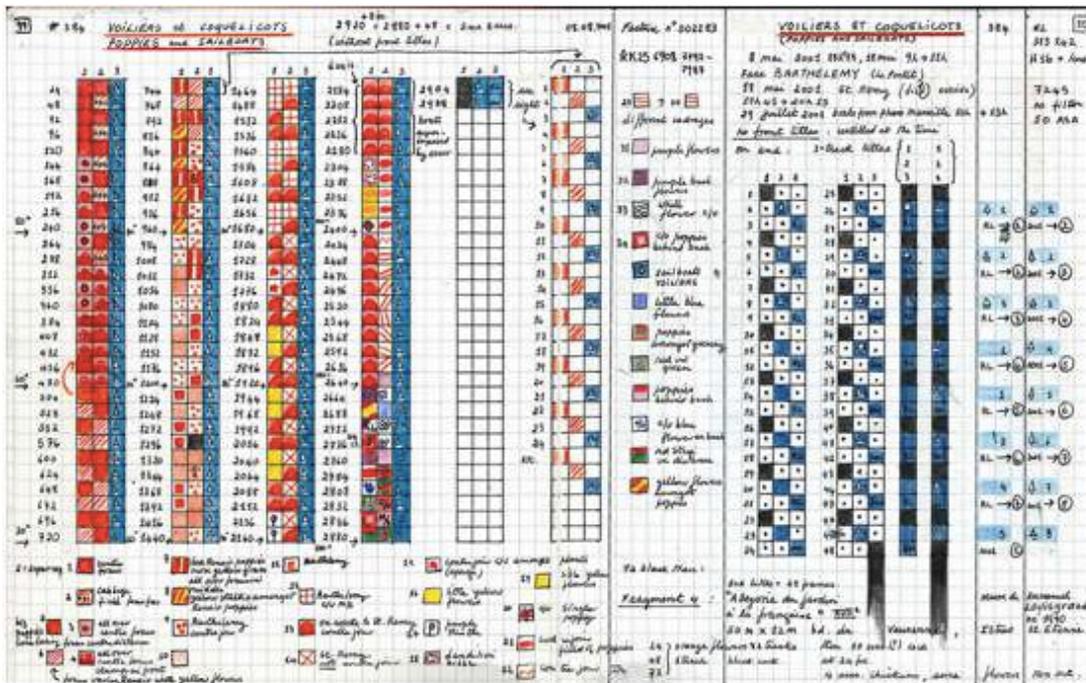
A série *Bouquets*, constituída por mais de 30 trabalhos, é uma boa síntese da sua estética. Começou a realizá-los em 1994. É composta por filmes de um minuto de duração. São todos silenciosos e estruturados na câmera durante as filmagens. As primeiras imagens de *Bouquets 1-10* (1994 - 1995) abordam a diversidade de elementos naturais. São paisagens de flores, rios, árvores, florestas, cachoeiras. A técnica *frame a frame* intercala os planos com cenas da vida cotidiana. O resultado é o acúmulo de informações visuais. A montagem organiza o material como se fossem jardins. Rose Lowder privilegia o meio ambiente na série. As cores se destacam nessa rica interação. A transição entre um filme e outro é marcada por alguns segundos de tela escura. Mesmo os letreiros, como seu nome, o ano de realização e o título, são apresentados via fotogramas isolados, por meio do *flicker*. O estilo dessa cineasta explora o potencial de um cinema ecológico. Suas obras são uma ode à natureza. Lowder se vale da herança das artes visuais para filmar paisagens a partir de seus métodos precisos de criação.



Figura 11: Fotogramas da série *Bouquets 1-10* (1994 – 1995), de Rose Lowder

2.2.3 Os cadernos experimentais

Os cadernos de anotações de Rose Lowder são um rico material para melhor entender o método *frame a frame* que criou. São desenhos, gráficos, tabelas, todos feitos à mão. A cineasta utiliza dois tipos de cadernos. O primeiro são as notas de campo, sobre o processo de filmagem. Uma vez terminadas as gravações de um rolo, as informações a lápis no gráfico são copiadas para o segundo, feito com tinta preta e colorida para facilitar a consulta. Este é o detalhamento das imagens finais, uma transcrição analítica que esmiúça as técnicas utilizadas para chegar nos resultados. Lowder identifica as especificidades (número de rolos, taxas de quadros, passagens, tempo de filmagem), enumera os planos, determina os intervalos e descreve o conteúdo captado. É como uma observação científica, que sistematiza os dados obtidos. Cada página equivale cronologicamente a um intervalo de vinte e quatro quadros, que, por sua vez, equivalem a um segundo de duração na tela. Para cada um minuto de película, os cadernos expressam 1440 fotogramas. Com o desenvolvimento de sua filmografia, as anotações foram se tornando mais sofisticadas, “eu precisava saber o que estava fazendo quando estava filmando e ser capaz também de checar posteriormente o que tinha sido feito” (LOWDER, 2015, p. 18). Esse material é utilizado pela cineasta principalmente como referência para elaborar suas obras e também para expor em palestras e cursos, demonstrando a complexa estrutura materialista presente em seus filmes.



FULL PAGE FULL COLOUR DIAGRAM OF VOILIERS ET COQUELICOTS

Figura 12: Caderno de anotação de Rose Lowder.

2.2 NATUREZA COMO DISCIPLINA: O CINEMA DE JAMES BENNING

2.3.1 A herança emersoniana

O cinema experimental norte-americano possui tradições específicas de filmes ancorados na estética da paisagem. Paul Adams Sitney caracteriza essa vertente como herança do legado ético e epistemológico do filósofo Ralph Waldo Emerson, cujas obras exploram os elementos da natureza. Em *Eyes Upside Down*, Sitney (2008) apresenta a poética emersoniana, uma forma de pensar e experimentar com intuito de ampliar as possibilidades artísticas de expressar o mundo. Esse contexto intelectual particular é – consciente ou inconsciente – uma importante referência para vários realizadores ligados à produção experimental. Destaca a influência na filmografia de três gerações de cineastas ligados aos Estados Unidos. Os primeiros iniciaram suas carreiras antes de 1960: Marie Menken, Ian Hugo, Stan Brakhage, Jonas Mekas e Larry Jordan. Foram beneficiados pelo *status* de novidade associado à vanguarda cinematográfica local, impulsionados pela obra de Maya Deren. A segunda geração eclode no final da década de 1960 e foi responsável por reinventar

ou até mesmo questionar os filmes dos seus precursores. São eles: Hollis Frampton, Andrew Noren, Robert Beavers, Warren Sonbert e Ernie Gehr. A última geração analisada em *Eyes Upside Down* é composta por Abigail Child e Su Friedrich, que iniciaram suas trajetórias nos anos 1970. Esse escopo amplia a história do cinema que Sitney vem desenvolvendo desde a década de 1960. O autor constata como tais filmes são herdeiros de um ponto de virada da arte norte-americana, que, ainda no século XIX, rompeu com a tradição da teologia cristã e buscou inspiração nos aspectos relacionados à natureza desenvolvidos pelos filósofos ligados ao transcendentalismo anglo-saxão. Nessa abordagem, é a partir de Emerson que a arte de vanguarda emerge nos Estados Unidos. Cada um dos onze cineastas discutidos nesse estudo respondeu à sua maneira a esta herança. Essa influência transcende o cinema. Outros artistas – escritores, poetas, compositores, pintores – também têm percorrido a obra do filósofo em busca de inspiração. Seu legado é um dos princípios fundadores da estética norte-americana. O autor de *Eyes Upside Down* declara que “um artista americano não pode evitar Emerson tão facilmente” (SITNEY, 2008, p. 100) e destaca o trabalho de Gertrude Stein, John Cage, Charles Olson, Walt Whitman, todos “emersonianos” e também referências para as vanguardas artísticas:

Minha insistência com as fontes emersonianas dessas posições não é um esforço para elevá-lo como Sábio de Concord à custa de seus herdeiros do século XX. A estética emersoniana é tão radical, difusa e até contraditória que provoca uma reorientação perene. Nossos cineastas mais fortes são menos propensos a atender ao propósito de Emerson do que a Gertrude Stein, Charles Olson e John Cage. Quando eles são mobilizados por qualquer um desses três e inventam posições teóricas como pano de fundo inteiro para eles mesmos, geralmente estão modificando uma série de posições emersonianas que absorveram do ar nativo que respiram (SITNEY, 2008, p. 20).

Emerson demorou para ser lido como filósofo. Antes era considerado uma figura literária, na tradição dos escritores excêntricos. Só recentemente suas ideias começaram a ser analisadas pela dimensão filosófica. Sua obra constitui o núcleo principal do transcendentalismo, movimento filosófico e literário desenvolvido nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XIX. O transcendentalismo é um esforço de introspecção metódica para atingir o “eu” profundo, o espírito universal comum. É uma lógica de pensamento que tem como uma de suas premissas a independência absoluta do ser. O movimento não se constituiu por meio da construção de um sistema filosófico rígido, mas buscou uma compreensão radicalmente diferente do que significa pensar filosoficamente. Seus escritores valorizavam a liberdade acima de tudo. A autonomia deve ser plena, inclusive em relação ao posicionamento frente às instituições (estado, universidade, igreja etc.) e os

contratos sociais impostados; em suma, cada ser humano como formulador de sua própria constituição. No ensaio *O Letrado Norte-Americano*, Emerson (1961, p. 25) afirma: “todas as virtudes estão compreendidas na confiança em si próprio. Livre deve ser o letrado – livre e bravo. Livre segundo a definição de liberdade: sem qualquer impedimento que não resulte de sua própria constituição”. Para os autores do movimento, o eu é transcendental, e não material. A essência filosófica reside no que é essencial e a essência deve ser buscada no estilo de vida simples. O despojamento material seria uma forma de manter a linha proposta pelos transcendentalistas sem se apegar ao luxo da sociedade. Para Emerson, a primeira influência sobre a mente é a natureza. Esse contato entre o sujeito e o meio ambiente é uma base de engajamento filosófico, uma disciplina do entendimento das verdades intelectuais. O autor a entende como fenômeno, ao invés de uma substância inerente de objetos. É por meio dessa relação que considera possível alcançar o auge da magnificência. A natureza é almejada por sua potência transcendental, pela possibilidade de unificar a dimensão do real e do espiritual. Emerson segue duas classificações históricas da filosofia: a *natureza naturada*, ou passiva; e a *natureza naturante*, ou eficiente. A primeira se refere ao modo como o pensamento escolástico que vigorou com força até a idade média se referia ao mundo criado como forma de contemplação. A *natureza naturada* não se atém à sua explicação e se refere aos elementos que a compõem como produtos passivos de uma cadeia causal infinita. As coisas não podem existir nem ser concebidas sem Deus. O indivíduo apreende o mundo como objeto. O real mundano sem qualquer dependência ou conexão. Já o conceito de *natureza naturante* refere-se à própria atividade que causa à natureza. Ela se torna sujeito, isto é, um princípio ativo. O que existe em si é concebido por si. Sendo assim, o indivíduo faz parte e integra a natureza. Para Emerson (2011, p. 85), “um homem é um deus em ruínas”. São posicionamentos deístas, de cunho religioso. Deus, na *natureza naturada*, é o efeito, enquanto na *natureza naturante* é a causa. A virada de perspectiva se dá a partir da ascensão do pensamento moderno. A *Ética*, de Baruch de Spinoza, publicada no final do século XVII, é um livro-chave para essa interpretação. O autor explica:

[...] por natureza naturante devemos compreender o que existe em si mesmo e por si mesmo é concebido, ou seja, aqueles atributos da substância que exprimem uma essência eterna e infinita, isto é, Deus, enquanto é considerado como causa livre. Por natureza naturada, por sua vez, compreendo tudo o que se segue da necessidade da natureza de Deus, ou seja, de cada um dos atributos de Deus, isto é, todos os modos dos atributos de Deus, enquanto considerados como coisas que existem em Deus, e que, sem Deus, não podem existir nem ser concebidas (SPINOZA, 2009, p. 18).

Os transcendentalistas buscaram novas formas de refletir e se engajar frente ao mundo. Propuseram práticas alternativas do gesto de pensar e militar politicamente. Seu ideal é o

conhecimento intuitivo, disciplina que deve ser moldada por meio de experiências. Ela não é uma qualidade biológica. Nesse contexto, compreendem que o ambiente gera as percepções dos sujeitos que são imanentes a ele. A intuição depende da receptividade dos sentidos. A epifania de Emerson ocorreu em uma viagem para Paris, em 1833. Na capital francesa, visitou o Jardim das Plantas e o Museu de História Nacional. A fauna e a flora que encontrou ali foram de extrema importância em seu pensamento. A disposição dos elementos naturais seguia postulados conceituais em sua interpretação. Esse contato no outro continente o afastou da teologia cristã e da ciência. Quando retornou ao seu país, efetuou uma virada filosófica, começando uma prolífica atividade de conferencista. As primeiras palestras foram em torno da questão da ciência natural, com forte influência da viagem a Paris. Emerson publicou anonimamente seu primeiro ensaio intitulado *Natureza*, em 1836. É um dos textos fundadores da filosofia transcendentalista norte-americana, em que expôs algumas ideias que aprimoraria ao longo da vida. Ser naturalista para Emerson é uma concepção de ordem conceitual, na qual a mente pode iluminar e dominar o mundo. O tema foi constantemente retomado em sua produção. Um dos pressupostos foi valorizar a vida em meio à natureza como forma de aguçar os sentidos. Ao aperfeiçoar tais faculdades, seria possível ampliar as possibilidades intelectuais e sensoriais. Por natureza, o filósofo se refere ao mundo natural como um todo: plantas, animais, pedras etc. Tais aspectos se tornam complementos da liberdade humana tão almejada pelos transcendentalistas. Contudo, a ênfase nesse tipo de experiência não possui caráter fenomenológico. Emerson argumenta em prol de experimentar o mundo de maneira sensível, para além do raciocínio empírico e lógico. A beleza da natureza consiste não apenas em visões e sons, mas em uma apreciação profunda. Valer-se de apenas um sentido seria um gesto superficial. Conhecer o ambiente, em termos emersonianos, significa prestar atenção na experiência como um todo. O sublime para os transcendentalistas seria superar a dimensão humana. Momentos transcendentais revelam a conexão entre a natureza e o homem. Sendo assim, a relação se completa. É preciso estar aberto a esse tipo de experimentação:

[...] poucos adultos são capazes de ver a natureza. A maioria das pessoas não vê o sol. Ao menos, tem uma visão muito superficial dele. O sol ilumina unicamente o olho do homem, mas resplandece em contrapartida no olho e no coração do menino. O amante da natureza é aquele cujos sentidos interiores e exteriores ainda seguem amolados verdadeiramente um ao outro; aquele que conservou em sua maturidade o espírito da infância. Seu relacionamento com o céu e com a terra se torna parte de seu sustento diário (EMERSON, 2011, p. 16).

O clube transcendentalista de Concord foi composto por filósofos, escritores e poetas. Começou como um movimento na igreja unitária em Massachusetts, fazendo postura

reformista aos princípios religiosos. Conhecido, posteriormente, como movimento transcendentalista³⁸, foi, em sua época, o mais perto que os Estados Unidos estiveram de constituir uma filosofia própria. Segue uma postura idealista com fé em coisas não vistas, por meio da transcendência nas experiências cotidianas. É uma linha de pensamento bastante influente até os dias de hoje. Suas reflexões possuem ressonâncias com o idealismo alemão e com o romantismo inglês. O nome, por exemplo, foi inspirado por um conceito do filósofo Immanuel Kant. Além de Ralph Waldo Emerson, é importante destacar as contribuições de Henry David Thoreau, Amos Bronson Alcott, Louisa May Alcott, Elizabeth Peabody, Nathaniel Hawthorne. O grupo difundia suas ideias por meio da revista *The Dial*, ativa entre os anos de 1840 e 1844. A publicação exercia grande impacto sobre a vida intelectual norte-americana do século XIX. Emerson recebeu o apelido de Sábio de Concord. Tornou-se um dos homens mais influentes de seu tempo. Estima-se que proferiu cerca de 1500 palestras, muitas das quais foram publicadas como ensaios em seus livros. A cidade de Concord se tornou um importante centro de discussões políticas e filosóficas. Além de abrigar alguns dos escritores mais importantes da história do país, foi nesse pequeno município localizado no estado de Massachusetts que começou a guerra pela independência dos Estados Unidos, assim como foi um espaço essencial para avançar no debate sobre a questão abolicionista.

Thoreau foi o mais radical seguidor das ideias transcendentalistas. É conhecido como precursor do ambientalismo e da ecologia em razão de sua produção intelectual de cunho naturalista, mas também por conta do modo de vida alternativo que adotou. Considerado um dos grandes nomes da literatura norte-americana, é tido como poeta, filósofo e militante político. Para Laura Walls (2011, p. 102), especialista em sua obra, “os leitores do século XX acharam difícil conectar a escrita sobre a natureza de Thoreau com seu abolicionismo desenfreado e a crítica política [...] Essa leitura errada foi em si um produto e sintoma da modernidade”. O que o escritor buscou foi uma vida não moderna, simples e despojada, dedicando-se mais à contemplação e ao autoconhecimento. As mudanças sociais passam primeiro pela reforma de si próprio na abordagem de Thoreau. *Walden ou A Vida nos Bosques*, publicado em 1854, é sua obra mais célebre. Pode ser descrita como uma práxis filosófica, um modelo alternativo de vida junto à natureza. É um relato autobiográfico construído a partir dos diários do escritor. Possui uma postura altamente reflexiva e poética. Seu projeto, no início, era descrever o ciclo das quatro estações ao longo de um ano. O termo *Walden* presente no título se refere a Walden Pond, pequeno lago glacial nos arredores de

³⁸ O movimento também é conhecido como Renascença Americana.

Concord. Foi o espaço de aproximação íntimo entre Thoreau e o meio ambiente. O aspecto transcendentalista presente em sua publicação mais notória se refere à autossuficiência absoluta da vida nesse bosque, o engajamento pessoal por modos de transpor os limites do próprio eu. Essa experiência aproximou os polos tidos como opostos pelo pensamento moderno – natureza e cultura. Laura Walls (2011, p. 103) explica: “Thoreau seguiu a prática, não da ciência, mas das ciências, tecendo humanos e não humanos, naturalizando o social e socializando o natural”. A poética emersoniana teorizada por Sitney coloca o ato de criação dominado pelos fenômenos da natureza. *Walden ou A Vida nos Bosques* é um exemplo literário sintomático dessa herança filosófica.

Fui para os bosques porque pretendia viver deliberadamente, defrontar-me apenas com os fatos essenciais da vida, e ver se podia aprender o que tinha a me ensinar, em vez de descobrir à hora da morte que não tinha vivido. [...] Queria viver em profundidade e sugar toda a medula da vida, viver tão vigorosa e espartanamente a ponto de pôr em debandada tudo que não fosse vida, deixando o espaço limpo e raso; encurralá-la num beco sem saída, reduzindo-a a seus elementos mais primários (THOREAU, 2010, p. 40).

O cinema também é uma expressão artística que pode ser utilizada como instrumento de descoberta pessoal. Sitney (2008, p. 392) chama esse gesto de “lírica de crise”. *Eyes Upside Down* estabelece uma espécie de matriz romântica na tradição do cinema experimental norte-americano. Sua ênfase são os filmes introspectivos, em busca do sublime transcendentalista. A maioria das análises efetuadas se referem a produções da década de 1960 e 1970. Sua conclusão constata que o esquema delineado não constitui um sistema hermético (SITNEY, 2008, p. 399). Os filósofos William Rothman (2003) e Stanley Cavell (1981), por exemplo, associaram o pensamento de Emerson e Thoreau como fonte de outros gêneros cinematográficos. Curiosamente, o recorte proposto por ambos se refere à produção popular e narrativa de Hollywood.

2.3.2 Filmes da floresta

No contexto contemporâneo, a obra do cineasta James Benning também tem explorado questões ligadas ao transcendentalismo anglo-saxão. Em *Two Cabins* (2011), o realizador homenageia duas personalidades da história dos Estados Unidos que optaram por existências solitárias em meio à natureza. Um deles foi justamente Henry David Thoreau; o outro, Theodore Kaczynski, conhecido pelo codinome de *Unabomber*³⁹, matemático⁴⁰ com

³⁹ O apelido em inglês se refere aos seus métodos terroristas: University and Airline Bomber. Em português, Terrorista de Universidades e Linhas Aéreas. Entre 1978 e 1995, o Unabomber enviou 16 cartas-bombas a

formação na Universidade de Harvard, que se tornou um ferrenho militante anticivilização. A figura do *outsider* interessa a James Benning, que se identifica com sujeitos reclusos e inconformistas. O artista também compartilha a predileção pela solidão e o interesse pela vida em meio à natureza. Sua formação intelectual parte do ideal transcendentalista cuja soberania da consciência individual é possível ser alcançada por meio da contemplação e da introspecção. A premissa do projeto artístico que envolveu *Two Cabins* era aprender mais sobre a vida e a obra de ambos. Em entrevista, Benning diz (apud BÉRTOLO; DUARTE, 2017): “eu achava que eles eram meio que opostos um ao outro, mas através de pesquisa e leitura eu descobri que Thoreau era muito mais complicado do que apenas um ambientalista, assim como Kaczynski era muito mais complicado do que apenas um terrorista”.

O cineasta iniciou o projeto construindo réplicas meticulosas das cabanas que os dois habitaram. Foram feitas próximas a sua residência, nas montanhas de Val Verde, Califórnia, com base nos detalhes presentes em seus respectivos escritos, bem como nas fotografias forenses do FBI, no caso do *Unabomber*. Estes ambientes expressam o minimalismo existencial (JOLLEY, 2017) de seus criadores. Thoreau construiu a sua próxima à beira do lago Walden Pond, em terreno que pertencia a Ralph Waldo Emerson. Mudou-se na data simbólica de 4 de julho, a celebração à Declaração da Independência dos Estados Unidos, assinada em 1776. O escritor morou ali durante dois anos, dois meses e dois dias. Foi sua revolução particular e principal fonte de inspiração para a escrita de *Walden ou a vida nos bosques*. Kaczynski, por sua vez, escolheu habitar na zona rural de Lincoln, Montana, onde desenvolveu uma vida autossuficiente durante décadas. A construção de suas próprias cabanas foi fundamental como questionamento de suas relações com a sociedade e com a natureza. Isso também se aplica ao fato de o próprio Benning ter feito a sua, como parte do processo de compreensão dos modos de vida adotados. Para Thoreau, as moradias são reflexos de seus residentes. Os objetos não são independentes, mas expressam o modo de existência de seus proprietários. O escritor não preza pela beleza arquitetônica ou pela preocupação com a aparência, mas argumenta em prol da simplicidade absoluta “as moradias mais interessantes são as mais despretensiosas: em geral as humildes cabanas de troncos e os chalés dos pobres; é a vida de quem as habita que torna as casas, como as conchas, tão pitorescas, e não alguma peculiaridade de superfície” (THOREAU, 2011, p. 56).

diferentes alvos nos Estados Unidos, entre eles companhias aéreas e universidades, que mataram 3 pessoas e feriram outras dezenas.

⁴⁰ O cineasta James Benning também tem formação em matemática. Realizou graduação e mestrado na Universidade de Wisconsin-Milwaukee. Também cursou um MFA (*Master of Fine Arts*) na mesma instituição. Foi nesta pós-graduação que Benning começou a estudar artes e cinema.

Two Cabins é um filme experimental sobre as duas cabanas construídas por Benning. O cineasta não busca a identificação psicológica, mas um tipo de experiência em meio à natureza. A obra é simetricamente dividida em duas partes. Tem início com o letreiro “Thoreau” escrito em meio a uma tela preta. Todo o restante é composto por um plano fixo, direcionado a uma parede, com uma janela ao centro e a vista para árvores. O episódio seguinte, intitulado “Kaczynski” é semelhante. O que diverge é o tipo arquitetônico da construção e a paisagem enquadrada pela janela. Os sons são compostos em sua maioria por ruídos da floresta. Foram gravados em Montana e em Walden Pond, os locais originais das construções. A justaposição das duas cenas evoca sujeitos que questionaram o *American way of life*, vivendo à margem, de modo simples e mínimo, reivindicando a força transcendental presente na natureza. O despojamento do filme é um diálogo com a vida e a obra de Thoreau e Kaczynski.



Figura 13: Fotogramas das duas cenas de *Two Cabins* (2011).

O *Unabomber* difundiu suas ideias por meio do manifesto *A Sociedade Industrial e Seu Futuro*⁴¹, publicado em 19 de setembro de 1995 nos jornais *The New York Times* e *Washington Post*. O texto foi assinado com as iniciais F.C., referência ao *Freedom Club* (Clube da Liberdade), para dar a impressão de que se tratava de uma ação coletiva. Seu teor político expressa, de forma radical, que a sociedade urbano-industrial aproxima-se do desastre. Nesse entendimento, a única solução possível é o retorno à natureza. O manifesto incita um levante violento contra o sistema e defende a necessidade de uma revolução contra o modelo de sociedade vigente. Para o autor, os avanços tecnológicos dos últimos séculos, longe de serem benéficos, cercearam a liberdade do indivíduo. As pessoas se tornaram dependentes do consumo, do entretenimento de massa e dos aparelhos eletrônicos. Seria errôneo pensar que estes oferecem muitas vantagens e nenhuma desvantagem. No mundo moderno é a atividade humana que domina a natureza, e não o contrário. É uma ideia próxima

⁴¹ O texto também é conhecido pela sigla ISAIIF ou como “O Manifesto Unabomber” (The Unabomber Manifesto).

ao pensamento dos transcendentalistas: “e quando o agricultor se torna dono de sua casa, não vai ficar mais rico, e sim mais pobre, e é a casa que se torna dona dele” (THOREAU, 2010, p. 44). O *Unabomber* defende que a sociedade industrial tirou o livre-arbítrio dos homens, tornando-os manipulados por decisões de políticos, burocratas e executivos de grandes corporações. Kaczynski passou quase três décadas vivendo como eremita. Depois de abandonar a Universidade da Califórnia em Berkeley, onde trabalhava como professor, se mudou em 1971 para a cabana que havia construído com seu irmão mais novo. Viveu isolado, sem eletricidade ou água canalizada até 1996, quando foi preso sob a acusação de terrorismo. *A Sociedade Industrial e Seu Futuro* possui poucas ressonâncias e foi pouco debatido com seriedade. O interesse de James Benning por Kaczynski se deve a sua escolha por viver radicalmente fora da sociedade, como indivíduo associal. Em entrevista, o realizador se mostra solidário ao legado do matemático: “minha intenção não é explorar, mas sim mostrar o quão complexo é o pensamento de Kaczynski. Eu acredito que seus avisos são justos. É claro que acho seus métodos errados, mas, novamente, eu pago impostos, que foram usados para matar muitas pessoas inocentes nos últimos cinquenta anos” (BENNING, 2012, p. 1). Tais ideias ecoam diretamente no posicionamento político de Thoreau. Um de seus ensaios mais célebres é intitulado *A Desobediência Civil*⁴². Foi proferido originalmente na Câmara Municipal de Concord, em 1848, e publicado pela primeira vez em 1849. Na época o escritor já tinha deixado de morar na cabana que havia construído e retornou para a cidade. A origem dessa manifestação foi motivada por uma noite que o escritor passou na cadeia. Foi preso ao se recusar a pagar o imposto às autoridades, em discordância contra o regime escravagista em voga e se opondo à guerra entre o México e os Estados Unidos. Para Thoreau, essas taxas em específico significam financiar o estado bélico e a escravidão que tanto abominava, e uma das formas que encontrou para obstruir o governo foi por meio desse gesto de desobediência civil. Ele não defendia a sonegação como regra, mas como exemplo de resistência simbólica. Em suas palavras: “se for de tal natureza que exija que você seja o agente de uma injustiça para outros, digo, então, que se transgrida a lei. Faça da sua vida um contra-atrito que pare a máquina. O que preciso fazer é cuidar para que de modo algum eu participe das misérias que condeno” (THOREAU, 2011, p. 47). O texto é um protesto ético e político, um libelo contra um sistema que considerava perverso. E defende como prerrogativa legítima o direito de não

⁴² O título original da palestra de Henry David Thoreau era *Os Direitos e Deveres do Indivíduo em Relação ao Governo*. Foi renomeado para *Resistência ao Governo Civil*. Por fim, postumamente, recebeu o nome que o tornou popularmente conhecido, *A Desobediência Civil*. Foi publicado em 1849, na coletânea *Aesthetic Papers* organizada pela educadora norte-americana Elizabeth Peabody.

cumprir as leis que o cidadão considerar injusto. Esse ideal se tornou um importante conceito de *insurreição* mundo afora, influenciando ações até os dias de hoje. Vários ativistas e movimentos sociais têm se inspirado nesse gesto de resistência passiva como modelo político subversivo. O conteúdo de *A Desobediência Civil* estava alinhado com a resistência não violenta praticada pelos transcendentalistas, em especial com a postura ativista de Amos Bronson Alcott.

Tanto Thoreau como Kaczynski se opuseram a formas de controle praticadas pela sociedade. Thoreau, contra a escravidão. Kaczynski, em oposição à tecnologia. O matemático optou pelo ativismo violento; o escritor, pelo protesto pacífico. O interesse de Benning por ambos se deve a vários fatores, como a solidão e a subsequente autonomia, mas também o inconformismo político e a preocupação ambiental

[...] eu quero entender a solidão, e o modo de se relacionar com a natureza, como ambos os homens escreveram sobre isso. Eu quero saber como os sentidos se tornam mais sintonizados com o que está ao nosso redor. Nós não praticamos mais atenção; somos bombardeados com muitas coisas, temos muito a fazer. Estar nas cabines me ajuda a manter uma atenção que me permite olhar, ouvir e sentir profundamente. Quando você está na floresta, tudo é importante – seja uma faixa no chão ou um barulho à distância. Você tem uma maneira completamente diferente de se relacionar com o seu ambiente (BENNING, 2012, p. 1).

Two Cabins faz parte de um projeto multimídia homônimo, que envolve a construção arquitetônica das duas cabanas, além de esculturas, desenhos, pinturas, filmes, instalações, uma publicação inédita⁴³ e a organização de uma biblioteca com os livros encontrados nas cabanas originais. Estas se relacionam com o interesse de James Benning de expandir sua prática cinematográfica dentro do contexto da arte contemporânea. A iniciativa teve início logo após o cineasta comprar um terreno nas montanhas da Califórnia. Algumas das obras incluídas no projeto excedem o legado dos transcendentalistas e de Theodore Kaczynski. A seleção reúne ainda uma série de trabalhos de oito artistas marginais da história norte-americana. São eles: Bill Traylor, Black Hawk, Henry Darger, Jesse Howard, Joseph E. Yoakum, Martin Ramirez, Mose Tolliver e William Hawkins. Para além do interesse pelo trabalho estético realizado por estes nomes, outro aspecto que aproxima Benning é a empatia com a representação e a luta das minorias, como etnias nativas remanescentes nos Estados

⁴³ O livro reúne uma série de materiais importantes para a realização do projeto. Estão presentes os ensaios de Henry David Thoreau e o manifesto *A Sociedade Industrial e seu Futuro*, de Theodore Kaczynski, além de artigos sobre os dois assinados pela curadora Julie Ault, pelo pesquisador Dick Hebdige e por James Benning. Também possui fotografias das duas cabines construídas, reproduções dos quadros dos artistas marginais da história norte-americana escolhidos por Benning, a lista de livros da biblioteca pessoal de Kaczynski. A publicação conta ainda com o código fonte de um programa de computador desenvolvido por Benning para decifrar a linguagem das cartas enviadas pelo Unabomber. Para mais detalhes, ver Julie Ault (2011).

Unidos e as culturas afrodescendentes. Alguns dos quadros expostos são réplicas copiadas pelo cineasta. Como no caso das duas cabanas, se os originais se encontram indisponíveis, o artista trabalha a partir de suas próprias reproduções. Benning busca subterfúgios para os entraves materiais. Esse processo de reprodutibilidade foi fundamental para o projeto, principalmente com os dois ambientes arquitetônicos, como forma de compreender o tipo de relação com o espaço e com a natureza almejado por Thoreau e Kaczynski. Outra experiência possível de ser performada é deitar e dormir nas camas das cabanas construídas. A intenção do artista com esse projeto multimídia era experimentar a solidão de várias maneiras. O próprio método de criação que vem desenvolvendo em seu estilo cinematográfico é individual, da filmagem a montagem. Os créditos finais de sua filmografia muitas vezes possuem apenas o seu nome e o local de produção. Benning diz em entrevista (apud BÉRTOLO; DUARTE, 2017): “todo o projeto *Two Cabins* está basicamente tentando dar sentido à solidão. Eu acho que à medida que envelheço eu tenho menos confiança na humanidade [...] Então talvez seja isso que empurrou as pessoas para fora dos meus filmes”.

Um exemplo sintomático dessa sua pesquisa artística inspirada pela solidão é *Nightfall* (2011), longa-metragem elaborado e exibido no mesmo projeto em torno de Thoreau e Kaczynski. Foi filmado na cordilheira de Serra Nevada, próximo à cidade de Val Verde, em meio à vegetação da floresta. O filme é composto por apenas um único plano, estático, de 97 minutos, sobre a mudança de iluminação de uma paisagem: da luz solar ao breu absoluto. Não existe nenhuma ação ou presença humana em cena; apenas o estudo visual do anoitecer, como o próprio título sugere. O espectador experimenta a continuidade temporal real. O cineasta substitui a dimensão narrativa e a dramaticidade fílmica pelo ato de contemplar a duração em estado bruto. As imagens se acumulam entre o passado e o presente. A observação minuciosa revela mudanças crescentes na paisagem. O filme termina quando a visibilidade da floresta desaparece por completo, sendo substituída pela imagem preta. A experiência em meio à natureza foi crucial para a realização de *Nightfall* e *Two Cabins*. Benning confronta a liberdade humana por meio da estética não humana. O espectador cinematográfico – em condição ideal – compartilha essa posição solitária no ato de assistir a um filme. Por mais que a sala de cinema seja uma atividade coletiva, olhar e ouvir uma obra é uma experiência individual, ritualística e silenciosa para o espectador.

A solidão é uma discussão recorrente no pensamento dos transcendentalistas. Em *Walden ou A Vida nos Bosques*, um dos ensaios é uma ode à solidão. O que Thoreau entende pelo conceito, entretanto, não é o isolamento, por mais que teça críticas ao convívio social e à

vida em meio à comunidade. O que preza é a autonomia absoluta. Sua compreensão filosófica em torno da questão possui essência panteísta. Em seu entendimento, todos os elementos mundanos são passíveis de afetos. Todas as coisas são divinas. O ensaio faz referência à solidão de animais, plantas do lago Walden Pond, do sol e da chuva. O escritor reconheceu a importância desse sentimento quando trocou a vida em sociedade para residir em sua cabana em meio à natureza;

[...] acho saudável ficar sozinho a maior parte do tempo. Ter companhia, mesmo a melhor delas, logo cansa e desgasta. Gosto de ficar sozinho. Nunca encontrei uma companhia mais companheira do que a solidão. Em geral estamos mais solitários quando saímos e convivemos do que quando ficamos em nossos aposentos. Um homem pensando ou trabalhando está sempre sozinho, esteja onde estiver. A solidão não se mede pelos quilômetros que se interpõem entre um homem e seus semelhantes (THOREAU, 2010, p. 135).

Para Emerson, cada humano deve ser seu próprio vidente. O que valoriza são os processos de autoconhecimento. A dependência do outro é considerada um desserviço fatal. A solidão deve ser cultivada. No ensaio *Amizade* afirma “todo homem sozinho é sincero. À entrada de uma segunda pessoa, a hipocrisia começa. Aparamos e desviamos a aproximação de nosso semelhante por meio de cumprimentos, tagarelice, diversões, negócios” (EMERSON, 1961, p. 92). Em *O Letrado Norte-Americano* comenta sobre a busca de inspiração do poeta em total solidão: “quando mais lhes penetra o mais privado, o mais secreto pressentimento, maravilha-se de constatar que é o mais aceitável, o mais público, o mais universalmente verdadeiro” (EMERSON, 1961, p. 25).

Na ausência de relações humanas mais corriqueiras, os adeptos da existência solitária em meio à natureza direcionam suas energias para os sentidos mais básicos do humano. Buscam a conexão e a percepção sensorial com o ambiente. Os transcendentalistas acreditam que não existe uma observação objetiva pura. O que ressaltam é relação subjetiva entre o observador e o observado, entre homem e natureza. A contemplação se envolve com o que ela contempla. Para Emerson, a afinidade com a natureza não se baseia na distância espiritual, mas na harmonia transcendental. É preciso desenvolver e aprimorar essa sensibilidade. O mundo se constitui por meio de formas, cores, movimentos e sensações. Na interpretação do filósofo, a mediação se dá por meios mecânicos, isto é, a natureza como linguagem, construída como experiência universal:

[...] na mata, retornamos à razão e à fé. Ali sinto que nada haverá de acontecer-me na vida – nenhuma desgraça, nenhuma calamidade sem que a natureza o possa curar [...] Me converto em um globo ocular transparente; nada sou: tudo vejo; as correntes do Ser Universal me circulam; sou uma porção de Deus (EMERSON, 2011, p. 17).

Os transcendentalistas buscam a totalidade de uma visão geral por meios próprios. O sujeito como globo ocular transparente é uma metáfora interessante sobre essa abordagem. Thoreau, entretanto, valoriza o disciplinamento da contemplação, o gesto de prestar atenção incessantemente no que existe para ser visto: “nenhum método nem disciplina suplanta a necessidade de permanecer sempre alerta” (THOREAU, 2010, p. 113).

Os artistas têm se inspirado no pensamento transcendentalista para estender essa prática de contemplar novas formas. A estética da paisagem é uma dessas expressões. A obra de James Benning é um diálogo fecundo com essa maneira de se relacionar com a natureza. O cineasta começou sua trajetória no início da década de 1970, trabalhando principalmente com material 16 mm. Esse período foi o momento seguinte ao apogeu do filme estrutural (SITNEY, 2015), tipologia de cinema experimental bastante influente nos Estados Unidos e cuja obra possui diálogos. A princípio, poderia ser descrito como um artista tardio. O que o singulariza é o modo como investiga o conceito de *paisagem*, o parâmetro formal por excelência de sua filmografia. É por meio da composição estrutural do quadro cinematográfico que explora a articulação entre o sujeito e o mundo. Sua obra foca tanto em aspectos naturais quanto sociais, por meio de estilos que foram se metamorfoseando ao longo das décadas. O seu estudo de paisagem é diametralmente outro, se comparado com nomes do cinema estrutural que também exploravam a questão. Em entrevistas, Benning cita a importância dessa tradição da arte norte-americana. E nas suas obras homenageia algumas figuras-chave, como Michael Snow, Hollis Frampton e George Landow, retratados em *Grand Opera* (1978). Andy Warhol é outro precursor fundamental do seu estilo cinematográfico.

2.3.3 Olhar e ouvir

Desde a década de 1970, James Benning tem explorado os Estados Unidos por uma variedade considerável de filmes experimentais. Sua filmografia é um mergulho na história nacional, ambiental e artística do país. Para Scott MacDonald (2007, p. 220), “nenhum cineasta esteve mais envolvido em explorar e documentar a paisagem natural e urbana da América do que Benning”. A estética presente na obra de James Benning é um bom exemplo de cinema da natureza. Nesses filmes, o cineasta utiliza o meio ambiente como balança ao progresso civilizacional. Os elementos não humanos são requeridos como forma de contestar as narrativas hegemônicas. Uma de suas premissas é a paisagem em função do tempo.

Benning chama seu método de “Olhar e Ouvir”⁴⁴, o intuito de utilizar o cinema para prestar atenção, um modo de se conectar mais intensamente com a realidade abordada. Seu interesse é propiciar um sentido mais forte em relação ao espaço. Benning (apud ZUVELA, 2004) declara:

[...] eu tenho interesse em explorar as relações espaço-temporais através do filme. Há tempo real, e é assim que percebemos o tempo. O tempo afeta o modo como percebemos o lugar. É assim que consigo a ideia de ouvir e olhar. Nos meus filmes, estou plenamente consciente de registrar o lugar ao longo do tempo, e a maneira que faz você entender o lugar. Depois de observar por um tempo, você se torna consciente disso de maneira diferente.

Olhar e Ouvir teve início com a trilogia da Califórnia: *El Valley Centro* (1999), *Los* (2001) e *Sogobi* (2002). São ancorados em uma rigorosa estética da paisagem: cada um dos três consiste em 35 cenas estáticas de dois minutos e meio, gravadas com som direto *in loco*, em torno de espaços externos californianos. As sequências são autônomas e inexistente contiguidade espacial entre elas. A montagem não segue uma coerência progressiva. Os filmes não possuem uma lógica narrativa *stricto sensu*. Apenas os créditos finais fornecem informações básicas mínimas. Cada plano é meticulosamente preparado. O enquadramento assemelha-se à pintura clássica renascentista, no sentido que a perspectiva reforça tanto a simetria quanto o eixo central do ponto de vista escolhido. A composição divide o quadro entre o espaço referente, a terra e o céu. O ponto de vista é construído pela ausência de sujeito. O trabalho sonoro foi construído para ressaltar a ambiência auditiva. Muitos dos cenários foram escolhidos pelo som, e não pela imagem. Benning busca, por meio dessas técnicas, uma sistematização da forma para registrar o mundo pró-filmico com disciplina. O método *Olhar e Ouvir* está enraizado na importância de uma experiência de lugar. A trilogia inaugurou uma nova e radical fase em sua filmografia. Essas condições se relacionam com os princípios do filme estrutural teorizado por Sitney, como os planos de longa duração, o uso do tripé estático, a tensão do quadro fixo, certa monotonia e “conteúdo” mínimo.

El Valley Centro começou no final de 1998, quando o cineasta percorria o Vale Central em busca de locações. Sua ideia, a princípio, era vagar por ali durante seis meses apenas para ouvir e olhar, isto é, conhecer amplamente a região antes de começar a produção do longa-metragem. Mas Benning se deparou com uma cena efêmera – um poço de petróleo

⁴⁴ Tradução adaptada de “Looking and Listening”. Este também é o nome de uma das disciplinas que James Benning ensina no Instituto de Artes da Califórnia – *CalArts* (California Institute of the Arts), nos arredores de Los Angeles, onde é professor do departamento de cinema e vídeo desde 1987. Ele pede nessa disciplina que os estudantes esqueçam por um momento de suas vidas e dramas pessoais e que experimentem olhar e ouvir um lugar com atenção e paciência. Para o professor e cineasta, essa relação com o espaço é uma situação paradoxal. Se podemos entrar em uma sala de cinema e assistir a um filme durante duas horas, então também deveria ser possível fazer o mesmo na vida real.

em chamas – ação que desejava registrar naquele mesmo instante. O artista está à mercê da imponderabilidade do real. A obra trata da aproximação entre natureza e cultura, por meio da transfiguração do ambiente pela intervenção humana. O cineasta filma as paisagens rurais que movimentam a economia da região. Um dos elementos mais recorrentes se refere ao cultivo de terras agrícolas. Benning mostra as lavouras sendo irrigadas, colhidas, queimadas e pulverizadas. Outra imagem constante aborda a questão da água no estado. O filme começa com um plano do lago Berryessa sendo drenado para um grande ralo conhecido como *Glory Hole*⁴⁵. Este serve para fazer o escoamento quando o nível da barragem de Monticello atinge o limite de segurança, com o objetivo de evitar alagamentos. A última sequência do longa-metragem capta a estação de bombeamento de um aqueduto, cujos longos canais funcionam como condução da água de um terreno para o outro. Outra cena retrata o monumento na entrada da cidade de Modesto com o slogan “Água – Riqueza – Satisfação – Saúde” (Water Wealth Contentment Health). A frase funciona como aspecto diferencial e atrativo do município. A disputa hídrica é um dos principais problemas da Califórnia, visto que grande parte de sua área possui clima seco ou até mesmo desértico. Muitos de seus rios foram represados; lagos foram drenados. O meio ambiente originário do vale está quase destruído. Estima-se que apenas 5% do território é o que costumava ser há cerca de cem anos.

Os créditos finais de *El Valley Centro* possuem a mesma duração das sequências. Os letreiros identificam onde cada plano foi filmado e qual empresa é detentora do respectivo espaço. Este recurso demonstra o tipo de incursão do capital no Vale Central – a natureza tida como propriedade. As paisagens não são neutras; pelo contrário, são sempre mediadas. A região é o grande celeiro dos Estados Unidos e é responsável por alimentar 25% da sua população. Para isso, a agricultura foi impulsionada por corporações industriais. Em algumas cenas esse potencial fica bastante explícito. O filme mostra a região como lugar de diversos trabalhos relacionados à exploração do meio ambiente: extração de petróleo ou de minérios em pedreiras, pescaria, animais confinados ou sendo adestrados, técnicas agrícolas. Por mais que haja figuração humana nessas atividades, seria estranho chamá-los personagens, visto que não existe interação direta com a câmera. Sua presença é secundária frente ao espaço.

Uma das principais funções da bacia hidrográfica da Califórnia é alimentar o condado de Los Angeles, situado nas proximidades do Deserto de Mojave e que possui um grave problema de fornecimento de água. Além do mais, é a densidade demográfica mais alta do estado e a segunda dos país. *Los*, segunda parte da trilogia, se concentra em *Olhar e Ouvir* as

⁴⁵ Em tradução literal: buraco da Glória. Com 22 metros de diâmetro, é considerado o maior buraco do mundo com esta característica de escoamento.

paisagens dessa região da costa oeste. O realizador evita as imagens clichês, visto que é um dos cenários mais recorrentes dos filmes e seriados televisivos norte-americanos⁴⁶, e a retrata pelos seus lugares banais, demonstrando alguns dos contrastes sociais que a permeiam. Los Angeles se tornou o símbolo norte-americano do desenvolvimento urbano caótico e desenfreado. O que vemos é a metrópole dominada por vias expressas, *shopping centers*, edifícios comerciais, arranha-céus, mas também ferros-velhos, lixão a céu aberto, cemitério. O condado é uma região marcada por processos socioespaciais intensos. O historiador Mike Davis (2015, p. 51), especialista na urbanidade da cidade, a define como “o duplo papel de utopia e de distopia para o capitalismo avançado”. Mais uma vez, Benning mostra processos de industrialização – e neste caso ainda mais, de urbanização – a serviço do capital. Assim como *El Valley Centro*, *Los* também tem início e fim com planos d’água: a primeira cena é um aqueduto do bairro de Sylmar escorrendo pelo declive do canal; e o último são ondas do oceano pacífico em Malibu. A natureza é escassa em Los Angeles. Mas a humanidade também o é. A segunda parte da trilogia está longe de ser um filme antropocêntrico, por mais que enfatize as paisagens urbanas. Mais do que pessoas, o elemento mais frequente são os meios de transporte, em especial os carros, além de caminhões, ônibus, tratores, escavadeiras. O tráfego é um dos principais problemas da região. As autoestradas filmadas chegam a possuir seis pistas para cada lado, ambas com fluxo intenso. As ruas e avenidas são ocupadas por *outdoors*. O trânsito das metrópoles se tornou uma nova forma de encarceramento coletivo. Para Mike Davis (2015, p. 50), o motor dos congestionamentos é a expansão e inflação imobiliária, a busca por moradias mais baratas e distantes dos epicentros da violência urbana. Benning (2002) explica: “eu não tenho uma relação de amor e ódio com Los Angeles, eu tenho, principalmente, um relacionamento de puro ódio. Então, tenho uma visão parcial quando mostro esta cidade”.

Sogobi, a última parte da trilogia, é o retorno às paisagens naturais da Califórnia. O título significa *Terra* em dialeto Shoshone, etnia nativa da costa oeste norte-americana. Também é o nome de um protesto contra a invasão militar dos Estados Unidos em terras indígenas, que violam o Tratado Territorial da Nação firmado em 1863. O filme aborda a parte do estado intocada pela civilização humana, como florestas e desertos. Algumas cenas

⁴⁶ O cineasta experimental Thom Andersen realizou *Los Angeles por ela mesma* (2003, *Los Angeles Plays Itself*), filme-ensaio que aborda a forma como a cidade que dá título vem sendo usada e representada no cinema. É um trabalho de reemprego de imagens, que utilizou trechos de mais de 200 filmes em sua construção. Thom Andersen é professor do mesmo departamento de cinema e vídeo que James Benning, no Instituto de Artes da Califórnia – *CalArts* (California Institute of the Arts). Também começou a lecionar na instituição em 1987. *Los Angeles por ela mesma* foi finalizado e exibido em 2003, dois anos após a estreia de *Los*, de James Benning.

apontam a intrusão do homem na região. Os primeiros dez planos são da natureza em estado bruto, um tipo de visão romântica: o oceano pacífico, árvores, cachoeiras, montanhas, lagoa. Em seguida surge a paisagem de um rio, mas já com uma intervenção, um helicóptero buscando água para apagar o incêndio nas redondezas. Uma das cenas próximas ao final do longa-metragem mostra fogo e fumaça em meio à floresta, com os sons de helicópteros à distância lutando para combater as queimadas. *Sogobi* é o filme mais idílico entre os três. Benning reconhece:

[...] quando fiz *Sogobi*, minha primeira ideia era fazer um filme que fosse puramente sobre a natureza e a paisagem que não foi invadida, quase em um sentido bíblico, encontrando a verdadeira grandeza. Ao percorrer os Estados Unidos, percebi que isso se tornou menos interessante para mim, a invasão se tornou mais interessante do que a beleza (BENNING apud SLANAR, 2007, p. 170).

A primeira sequência desse terceiro filme é a vista de uma praia, referência ao último plano de *Los*. E a última imagem de *Sogobi* é o *Glory Hole* do lago Berryessa, a primeira cena de *El Valley Centro*. Benning organizou a trilogia da Califórnia como quebra-cabeça. Ao todo, são 105 quadros. As paisagens são cíclicas. O artista demonstra assim toda uma interconectividade entre diferentes espaços. Alguns dos elementos filmados se repetem ao longo dos três filmes. Esse caráter reflexivo nos leva a pensar o tipo de exploração dos recursos naturais que é realizado no estado. A Califórnia é marcada por uma crise ambiental constante. O problema da seca, incêndios florestais, escassez de água são frequentes. O que Benning enfatiza do cruzamento das cenas é justo o problema ambiental.

Toda a trilogia é basicamente sobre a política da água. No Vale Central, fazendas corporativas aproveitam dois sistemas de irrigação que foram construídos com dinheiro público, um com dinheiro federal, um com dinheiro do Estado. As corporações não pagaram por nada da construção, mas tiram proveito disso: 85% da água na Califórnia é usada para agricultura; apenas 15% são usados para manufatura e consumo público. E, claro, Los Angeles foi expandida roubando água do vale do rio Owens (BENNING apud MACDONALD, 2006, p. 250).

Embora a filmografia de James Benning tenha sido frequentemente associada ao cinema estrutural em razão de sua ênfase formalista, *Olhar e Ouvir* se mostra muito mais do que um exercício de estilo. Esse método cinematográfico expressa um conjunto complexo de relações. As técnicas adotadas na filmagem não são dispositivos para uma consagração elegiaca. As paisagens cinematográficas são extremamente carregadas, tanto no sentido estético como político. Os filmes são atravessados por um comentário crítico a respeito dos efeitos da intervenção cultural. A trilogia propõe uma reflexão sobre imbricação humana no mundo. Além disso, o que o cineasta propõe pode ser entendido como um projeto pedagógico, uma espécie de reciclagem visual e auditiva. Obras como *El Valley Centro*, *Los* e *Sogobi*

exigem um tipo de cognição ativa, pois implicam diretamente o espectador. As paisagens demandam investimento de atenção e memória. É um tipo de relação dialética. Somos convidados a olhar e ouvir de maneira vagarosa cada imagem e som, refletir sobre os planos precedentes e subsequentes e, assim, compor um painel multifacetado sobre o estado da Califórnia. A trilogia demonstra assim como mesmo os planos mais banais produzem algum tipo de significado. O método não é a defesa por um modo único e direcionado de assistir filmes experimentais e segue na direção oposta do modelo de cinema estrutural, que é tão cara ao cineasta. Para Sitney (2015, p. 12), nesse estilo, “as estratégias aperceptivas tomam a dianteira. É um cinema da mente ao invés do olho”.

O caso de Benning poderia ser descrito como: um cinema do olho – e do ouvido – ao invés da mente. Por mais que a força de seu estilo dependa do poder das imagens e dos sons encontrados no mundo, sua concepção não pretende ser um espelho dos lugares filmados, mas produzir efeitos que gerem experiências. Um exemplo: comentando seu longa-metragem *Nightfall*, o artista afirma: “a experiência real é muito mais forte do que a experiência de assistir ao filme [...] mas se eu o levasse ao topo da montanha você teria dificuldade em olhar para isso por uma hora e meia, então eu espero que isso seja parte do que o filme ensine: precisamos de disciplina para prestar atenção” (BENNING apud RUGO, 2018, p. 169-170). O cinema é requerido como disciplina para aperfeiçoar os sentidos. Sua pesquisa de paisagem está ancorada no tempo, isto é, contemplar a duração através da própria duração. *Olhar e ouvir* extrapola o estudo espacial. O uso que faz dos planos longos como qualidade temporal ressalta cada detalhe de movimento, atividade ou inércia dentro da paisagem. Para os teóricos do cinema Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 231), existe uma diferença entre plano-sequência e plano longo. O *plano-sequência*, termo utilizado de forma mais corriqueira como linguagem cinematográfica, se refere a um plano extenso e articulado para representar toda uma sequência de modo autônomo. O plano longo se distingue onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada. É um meio de expandir a percepção para outros caminhos. Os filmes de Benning intensificam deliberadamente a espectadorialidade. Os efeitos duracionais incidem sobre a narrativa, substituindo a tensão dramática e a dinâmica de encenação. Neste caso, a experiência cinematográfica é propiciada mais pela concentração e paciência e menos pelo enredo. A atenção enfatiza a passagem de tempo dentro da própria diegese, isto é, a confluência entre o tempo real e o tempo filmico. Essa escolha metodológica transforma a duração em uma questão de ordem conceitual. É um modelo oposto ao filme comercial hegemônico, que busca comprimir o tempo por meio de técnicas de montagem para

privilegiar o mote narrativo. Para Benning, é precisamente a duração que ajuda a trazer o aspecto político em seu cinema. Ao enfatizar o plano longo, o cineasta reconfigura a intersecção entre filme, espectador e paisagem. A contemplação é almejada no sentido pedagógico pelo qual nos relacionamos com as paisagens cinematográficas. Essa é uma revisão crítica do ato de olhar e ouvir.

2.3.4 Céus e lagos

Uma das características temáticas que se sobressaem é como algumas das obras de James Benning evitam a centralidade do humano e invocam a própria geografia e história dos Estados Unidos. Essa descentralização do sujeito não é, contudo, um retorno à inocência perdida do país. *13 Lakes* (2004b) e *Ten Skies* (2004) dão prosseguimento ao seu cinema de paisagem. Ambos são estruturados segundo princípios estéticos bastante rígidos e radicalizam ainda mais a poética da paciência e da atenção, assim como em outras produções tais quais *Two Cabins* e *Nightfall*, os títulos apontam explicitamente as temáticas que serão abordadas. A natureza mais uma vez fornece a matéria-prima para o cineasta. O primeiro trata de treze planos ininterruptos com dez minutos de duração em torno de lagos norte-americanos. Desde Thoreau, o lago se tornou um importante elemento filosófico. Walden deixou de ser um nome e se tornou conceito, referente ao modo de vida harmônico em meio à natureza como oposição à civilização materialista. Benning, entretanto, escolheu outros espaços, filmados em diferentes regiões dos Estados Unidos. Em ordem de aparição, são eles: Lago Jackson (Wyoming); Lago Moosehead (Maine); Lago Salton (Califórnia); Lago Superior (Michigan); Lago Winnebago (Wisconsin); Lago Okeechobee (Flórida); Lago Vermelho Inferior (Minnesota); Lago Pontchartrain (Luisiana); Grande Lago Salgado (Utah); Lago Iliamna (Alasca); Lago Powell (Arizona); Lago Crater (Oregon); Lago Oneida (Nova York). Os nomes e os locais de cada filmagem são informados nos créditos finais. Os planos são separados por uma tela preta. A montagem não opera de acordo com uma lógica de contiguidade. As paisagens possuem singularidades. Cada sequência é diferente tanto em suas características visuais quanto sonoras. São pontuadas por montanhas, plantas aquáticas, blocos de gelo e até por uma ponte ao fundo. As diferenças entre os modos de exploração de cada lugar podem ser notadas pela riqueza de elementos audiovisuais. Benning expressa por meio de seu método Olhar e Ouvir – requerida de forma ainda mais extrema – a multiplicidade de naturezas e culturas que compõem o país. Foram gravados os sons originais nas treze locações. O Lago Iliamna é permeado pelo ruído de ventos e da movimentação das

águas. Está localizado no extremo norte da península do Alasca, região pouco habitada por seres humanos. Já o Lago Salton possui outra função. Situado ao sul da Califórnia, área mais densamente povoada, é marcado por sons de motores de barcos e de lanchas. A história desta região em específico está diretamente conectada com a violência ambiental da Trilogia da Califórnia, em especial *El Valley Centro*. A formação do Lago Salton é atravessada por um passado político desastroso⁴⁷. A metodologia desenvolvida pelo artista é um convite para o espectador prestar atenção detalhadamente na paisagem cinematográfica. Esse tipo de insistência perceptiva enfatiza as variações sutis dos ambientes registrados, como o lento processo do nascer do sol, visto logo na primeira cena. As imagens passam a todo instante por modificações, seja dos próprios lagos e nuvens, seja de pássaros sobrevoando. No Lago Pontchartrain é possível notar pequenos pontos referentes a carros trafegando na ponte que corta discretamente todo o plano. O espaço fora de campo indica atividades humanas nos entornos das filmagens. Na sequência do Lago Okeechobee é possível escutar o barulho do trem que passa nas redondezas; no Grande Lago Salgado, a ambiência auditiva capta helicópteros e aviões sobrevoando a região. Esses atravessamentos são sugeridos pelo método Olhar e Ouvir, visto que não os vemos nos respectivos quadros. No caso, os sons, mais do que as imagens, transbordam os princípios da linguagem desenvolvida. A câmera é absolutamente estática durante todo o transcorrer de *13 Lakes*. O cineasta não a reenquadra para mostrar ações humanas nas proximidades. Benning mantém o dispositivo com disciplina, sem nenhum tipo de concessão. As treze paisagens visuais são semelhantes em suas composições. O horizonte divide o meio da tela, equilibrando a proporção entre as águas e os céus. As superfícies dos lagos no eixo inferior refletem as nuances visuais do eixo superior. Em alguns casos a luminosidade funciona como espelho. Os planos são dotados de qualidades de luz, cor e forma. Abordando a diversidade dos Estados Unidos por meio de paisagens, o realizador consegue ilustrar sua imensa complexidade; a contemplação como sensibilidade ambiental e transcendência espiritual. Para Scott MacDonald (2014b, p. 1), “*13 Lakes* continua sendo o filme mais geograficamente expansivo de Benning e um epítome de seu compromisso com um cinema meditativo e ruminativo”. Embora a duração de cada cena seja uniforme, o cineasta consegue embaralhar a cognição temporal. À medida que os lagos se sucedem, cria-

⁴⁷ O lago foi criado devido ao erro de cálculo de uma obra de engenharia, que resultou na grande cheia do Rio Colorado ocorrida em 1905. As obras estavam sendo feitas para irrigar agricultura corporativa do estado. Durante um período de fortes chuvas, o rio transbordou e mudou seu curso natural. As águas romperam as comportas formando o lago, localizado em uma grande depressão geológica. A cidade de Salton foi alagada, assim como a reserva indígena Torres-Martinez. Atualmente, o lago é impróprio para banho e consumo, sendo utilizado para lazer.

se uma nova forma de suspense cinematográfico. O espectador é motivado a trabalhar a memória, relacionando as diferenças estéticas entre as paisagens. O filme é estruturado por meio do acúmulo de experiências, bem como pela expectativa do desfecho, visto que o próprio título indica a lógica numérica. *13 Lakes* delinea para o espectador um horizonte virtual entre o passado, o presente e o futuro. Mesmo sem personagens ou enredo, o teor experimental incide sobre uma suposta narrativa.

Ten Skies, o outro filme realizado em 2004, segue um procedimento semelhante de *Olhar e Ouvir* em torno da natureza. Benning registrou dez planos estáticos com dez minutos de duração apontados para o céu. Foram todos filmados em Val Verde. Se *13 Lakes* abordou treze lagos bastante distintos, *Ten Skies* foca em apenas uma região dos Estados Unidos. O realizador variou apenas os momentos do dia, assim como as condições climáticas. Todos são diurnos. O elemento mais recorrente são as nuvens. À primeira vista parece haver poucos acontecimentos em cena, mas há muito mais entre o céu e a terra do que sugere essa descrição. Se o humano é completamente ausente em *Ten Skies*, seus rastros, por sua vez, estão implícitos nas paisagens. Na segunda sequência, por exemplo, vemos a fumaça escura preencher o quadro e obscurecer o céu. A origem do fogo em momento algum é revelada. A sétima cena é semelhante. No caso, um vapor branco sendo expelido ocupa quase todo o quadro cinematográfico. Em vários outros planos também é possível observar manchas de poluição esparsas. Os enquadramentos exploram a potência sugestiva presente nos espaços fora de campo. Ao não mostrar a origem do problema, a paisagem se concentra na singularidade do que é exposto. A natureza e a cultura estão interligadas. A preocupação ambiental é latente. A obra de Benning denuncia o impacto da sociedade industrial no céu e na terra. Tornou-se difícil ocultar as consequências devastadoras das atividades humanas.

O principal aspecto técnico que diferencia esse filme e *13 Lakes* é a trilha sonora. *Ten Skies* não utiliza som direto gravado nas locações. A sincronia entre as imagens e os áudios é ficcional. O cineasta empregou efeitos sonoros que havia capturado em produções anteriores, criando assim uma disjunção do método *Olhar e Ouvir*. A trilha é composta por vários ruídos, que induzem ações nas imagens. A montagem enfatiza ainda mais a disparidade da vida no planeta. É possível escutar meios de transporte (aviões, carros, helicópteros), animais (aves, cachorros latindo, grilos), vozes humanas, chaminés industriais, entre outros barulhos inidentificáveis. O modo como esse recurso do som não diegético foi utilizado remete a uma resposta de Benning, no início da década de 1990, dada antes de desenvolver sua metodologia: “eu concordo com o que [Stan] Brakhage diz, basicamente que você não pode

olhar e ouvir ao mesmo tempo. Isso o fez decidir trabalhar visualmente, mas conclui o contrário. Eu queria usar o som porque faz você olhar as coisas de maneira diferente” (BENNING apud MACDONALD, 1992, p. 240).

Uma das características estéticas que mais se sobressaem ao longo de *Ten Skies* é o movimento no céu. Na quinta sequência é possível notar isso por meio da presença do sol em meio ao quadro. O corpo celeste permanece fixo o tempo todo. Mesmo em ritmo lento, as nuvens e as fumaças estão em fluxo constante. Essa percepção torna consciente a ação do vento. Algumas cenas se metamorfoseiam radicalmente devido a isso durante o curto período de filmagem. Mas afinal, o que são nuvens? É um conjunto visível de gotas diminutas de água ou de cristais de gelo que se encontram em suspensão na atmosfera. Em termos visuais, é um tema rico para a experimentação, devido às propriedades líquidas e ausência de peso que faz com que rejeitem a figurabilidade. *Ten Skies* tende em várias sequências para a abstração informe. Desde a filosofia pré-socrática sabemos que a natureza nunca é a mesma em dois momentos⁴⁸. Tudo flui. Leonardo Da Vinci, no seio do renascimento, escreveu em seus *Cadernos*: “para representar o vento, além do arqueamento dos galhos, representarás as nuvens” (DAMISCH, 1972, p. 192). Benning (apud ZUVELA, 2004) comenta sobre seu filme: “a coisa toda é muito dramática e é apenas movimento das nuvens. Todos os planos acabam com uma qualidade dinâmica, nunca vi isso antes, nunca tive coragem. Demorei 50 anos para ver o céu assim! Eu chamo de “pinturas encontradas”⁴⁹. As nuvens e as paisagens constituem gêneros visuais bastante explorados pela história da arte. Em *Théorie du nuage*, Hubert Damisch estuda as funções que as nuvens desempenharam nas artes visuais. Esse elemento natural foi importante em alguns movimentos artísticos, como no renascimento. Sua figuração, entretanto, está fora do sistema de signos da perspectiva. É uma iconografia que se dá “em relação ao céu e à terra, entre aqui e lá, entre um mundo que obedece às próprias leis e um espaço divino que não pode ser conhecido por nenhuma ciência” (DAMISCH, 1972, p. 147). Seu uso clássico muitas vezes possui papel simbólico, de caráter celestial, relacionado a temáticas religiosas. A representação desse objeto visual não está determinada em relação ao humano ou ao mundano. Logo, os artistas a trabalham como figura inteiramente livre: sem forma definida, sem contorno, de cores variadas. O interesse de Benning pelas nuvens, contudo, se refere ao aspecto político presente no céu. Essa é a essência do seu cinema.

⁴⁸ A natureza, mais especificamente as águas do rio, foram a inspiração para Heráclito de Éfeso escrever sobre o devir, isto é, o movimento permanente e progressivo pelo qual as coisas se transformam. O conceito vem sendo retrabalhado por filósofos como Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Hegel, Aristóteles e Platão.

⁴⁹ Tradução literal da expressão: *found paintings*.

Retornamos assim a um de seus pensamentos. A filmografia desse cineasta lida com o engajamento pelo modo como nos deparamos com as imagens e os sons. Os métodos que vem adotando ao longo da carreira buscam a reciclagem da cognição por parte do espectador. É um estilo de cinematografia radical, que busca sensibilizar as mutações pelas quais o mundo passa. A paisagem é justamente o ponto de convergência entre o estético e o político.

3 “O ANIMAL”

“Não foram o motor a vapor, a imprensa ou a guilhotina as primeiras máquinas da Revolução Industrial, mas sim o escravo trabalhador da lavoura, a trabalhadora do sexo e reprodutora, e os animais. As primeiras máquinas da Revolução Industrial foram máquinas vivas.” B. P. Preciado

3.1 O QUE RESTA DOS ANIMAIS?

3.1.1 Um cavalo chamado *Occident*

Uma das epistemologias crescentes sobre o termo *não humano* se refere à questão animal. Em tempos recentes, próximo ao final do século XX, os “estudos animais” (*animal studies*) criaram novos paradigmas conceituais de análise, história e perspectiva. Os animais se tornaram a possibilidade de uma nova alteridade e muito se tem feito pelas vias do pensamento em abordagens que os colocam como fundamento. É um grupo que apresenta imensa biodiversidade, ao mesmo tempo, um campo constituído por uma série de fronteiras, que se debruçam em torno de suas substâncias de maneira plural. O seu entendimento tem atraído o interesse das ciências naturais e humanas. Está longe de ser uniforme e engloba uma série de problemas filosóficos, políticos, éticos, jurídicos, estéticos. Animal é uma categoria abstrata, uma palavra utilizada para nomear seres inominados. O filósofo Jacques Derrida (2002) lembra que a taxonomia do termo *o animal*, no singular genérico, com artigo definido, reduz de forma atroz a multiplicidade dessas outras vidas. As diferenças constitutivas entre esses viventes são infinitas, e o termo serve como um dispositivo de captura, aliás, um dado frequente da relação entre humanos e animais. Derrida, nesse sentido, desenvolve o conceito de *Animot*, que, em seu idioma original (francês), é dito da mesma maneira que *animaux*, o plural deste vocábulo. O emprego do sufixo, contudo, só se distingue como escritura, visto que o modo oral é semelhante. *Animot* se refere à diversidade de espécies, por que não há um “animal”. Alguns dos espaços que lhe são destinados – abatedouros, aquários, viveiros, zoológicos – reforçam seu aprisionamento. Conceitualmente, a partir da tradição cartesiana, um viés amplamente difundido pela história do pensamento ocidental, os animais foram comumente designados pela falta, isto é, criaturas desprovidas de razão, reconhecimento, sentimento, capacidade moral, consciência etc.; “de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas, todos dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem” (DERRIDA, 2002, p. 62).

A relação entre filme e “animal” foi explorada desde o princípio das tecnologias que emulavam a imagem em movimento. No Primeiro Cinema, fase correspondente às produções criadas entre 1894 e 1908, as espécies do planeta para além do humano foram algumas das principais figuras de atenção e curiosidade. Mas, assim como boa parte da história do pensamento ocidental abordou os animais de maneira caricata e pejorativa, um tratamento reducionista também foi dado pelos primeiros realizadores cinematográficos. Filmar outras naturezas e culturas, nesse contexto, era se concentrar na exotividade frente ao público das metrópoles europeias e norte-americanas do final do século XIX e início do XX. A preocupação presente nos filmes deste período não era a construção da narrativa, mas o regime de mostração, as singularidades do mundo em movimento. Emergindo nessa lógica do espetáculo, o cinema se tornou uma ferramenta que produziu discursos⁵⁰ de raça, gênero, colonialismo. As opressões foram muitas. O especismo, o sistema simbólico que separa rigidamente o humano e o animal, foi outra dessas abordagens. Esse conceito marca como grande parte das culturas se considera superior a diferentes espécies. Sob essa chancela, as civilizações justificam sua monstruosidade diante desse outro.

Existiram gêneros filmicos baseados em explorar a vida dita “selvagem”. As criaturas foram essenciais para a consolidação das imagens técnicas, assim como para o desenvolvimento das primeiras câmeras e equipamentos. A lógica de filmagem e projeção foram possibilitadas via mediações tecnológicas embrionárias, em processo constante de aperfeiçoamento e adaptação. A linguagem cinematográfica tida como padrão demorou alguns anos para ser sistematizada. Logo, antes disso, os pioneiros do Pré-cinema e do Primeiro Cinema encontraram um terreno aberto à experimentação de tudo que envolvia o dispositivo cinematográfico: formatos, durações, equipamentos, salas de exibição, públicos, conteúdos. Para Catherine Russell (1999, p. 51), “é um momento chave na cartografia da cultura moderna, não como um ponto de origem, mas como um ponto de indeterminação”. Os próprios irmãos Auguste e Louis Lumière, inventores do cinematógrafo, acreditavam que sua principal criação era uma invenção sem futuro, e o equipamento teria mais utilidade pela ciência do que como entretenimento. A gênese da mídia filme está intimamente relacionada a outras instituições, do laboratório científico ao meio rural; do ambiente universitário a forças militares. O ser animal foi um importante objeto de convergência nesse contexto. Existe uma relação intrínseca entre cinema, movimento e a infinitude de espécies do planeta. Como afirma Akira Lippit (2008, p. 56), “em um sentido mais especulativo, o animal é inerente ao

⁵⁰ Para mais detalhes, ver Shohat e Stam (2006).

cinema por causa do mecanismo principal de animação – a capacidade de se mover, de dar vida, de animalizar”.

As técnicas pré-cinematográficas já lançavam olhares sobre as sequências dos movimentos animais. O zoopraxiscópio e o cronofotógrafo, respectivamente os aparelhos ópticos inventados por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, no século XIX, tinham como princípio a decomposição visual de ações executadas por seres vivos no sentido ampliado da expressão. São equipamentos tecnológicos empregados para fins de estudos dos corpos pelo campo científico e pela indústria bélica. Lisa Cartwright (1995, p. 10) chama esse interesse como “modos biológicos de representação”. Os experimentos de registro sistematizaram a legibilidade do movimento, um tipo de percepção para além das capacidades naturais do observador humano. Mesmo as primeiras câmeras fotográficas eram incapazes de documentar figuras em movimento devido a questões técnicas. Os obturadores eram muito lentos e as placas fotossensíveis eram precárias e exigiam longa exposição à luz. Isso impossibilitou os fotógrafos durante décadas. As primeiras tipologias dessas imagens técnicas foram objetos inanimados e seres humanos em pose fixa.

Em 1872, o empresário ferroviário e ex-governador do estado da Califórnia, Leland Stanford, contratou Muybridge para um projeto: fotografar imagens em detalhe de seu cavalo Occident galopando. O objetivo era descobrir se por um breve momento as quatro patas do animal não tocavam o chão⁵¹. Muybridge, na época, era um fotógrafo especialista em paisagem trabalhando na cidade de São Francisco. Uma de suas especialidades era retratar elementos da natureza, como nuvens e árvores. Havia imigrado pouco tempo antes da Inglaterra para os Estados Unidos com objetivo de vender livros. As primeiras tentativas de reproduzir o movimento patrocinadas pelo magnata não obtiveram sucesso. O cavalo era rápido demais e as câmeras disponíveis só registraram seus rastros, isto é, borrões. Foi preciso inventar um equipamento específico para congelar o tempo em fluxo. A colaboração do engenheiro John D. Isaacs foi decisiva para a concretização do experimento, assim como o livro *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne* (1873), estudo publicado por Marey e composto majoritariamente por textos sobre a mecânica do movimento animal. Isaacs e Muybridge construíram um aparelho formado por uma bateria de câmeras com mecanismos de obturação mais eficientes, que permitiam a captação instantânea dos registros visuais em placas de vidro pelo processo de colódio úmido. O equipamento possuía

⁵¹ Não se sabe ao certo o motivo pelo qual Leland Standford fez tal pedido para Eadweard Muybridge. Uma das possíveis explicações é de que a pesquisa visual seria a prova científica para Stanford obter a vitória em uma aposta envolvendo 25 mil dólares. Essa versão, entretanto, ainda não pôde ser comprovada.

disparadores eletromagnéticos que eram ativados, um após o outro, quando um objeto em movimento passava em sua frente. No modelo original, o Occident galopando na fazenda de Standfort, próximo à cidade de Palo Alto. Os primeiros resultados satisfatórios foram obtidos em 1877, cinco anos após o início da pesquisa. No ano seguinte, publicaram sob o título *The horse in motion* os primeiros resultados como fotografias impressas. O projeto desenvolvido por Muybridge e Isaacs foi o marco inaugural do que Marey viria a chamar futuramente de cronofotografia, ou seja, a representação sequencial do movimento. O empresário venceu a aposta e tornou ambos conhecidos no meio intelectual norte-americano. Os dois inventores obtiveram uma espécie de imagem animada quase quatorze anos antes do cinetoscópio de Thomas Edison e dezoito anos antes da primeira sessão paga do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Durante a década de 1880, a convite do pintor e professor Thomas Eakins, Muybridge recebeu apoio da Universidade da Pensilvânia para dar continuidade e aprimorar seu equipamento. Suas câmeras geraram interesse não somente pelo potencial científico, mas também artístico. No ambiente acadêmico, aperfeiçoou o experimento do projetor de seus registros visuais. O zoopraxiscópio, como ficou conhecido, é uma lanterna mágica com um disco circular giratório, composto por imagens de seres em movimento, fragmentadas em várias etapas. Foi inaugurado mostrando séries de ações animais. O inventor se considerava acima de tudo um cientista, não um artista. Na universidade produziu milhares de imagens animadas retratando espécies animais – selvagens e domésticos. Chamava seu trabalho de zoopraxografia descritiva, a ciência da locomoção animal. Em 1885, com o novo processo da placa seca de gelatina rápida, desenvolveu ainda mais seu estudo, estendendo as fotografias sequenciais para seres humanos. Os ensaios seguiam um padrão técnico semelhante: eram realizadas da esquerda para a direita, em preto e branco, com fundo negro. Os movimentos eram contínuos. Cada gesto foi documentado por um quadro. A organização seguia a disposição linear. A preocupação artística era minimizada em detrimento da visão maquínica. O método suprimia completamente os valores pictóricos para atingir sua meta principal. Algumas criaturas só puderam ser fotografadas fora do estúdio, como em zoológicos, por exemplo, ambientes que não possuíam as condições técnicas ideais e as sequências conseqüentemente fugiam do padrão estabelecido. Derek Bousé (2000, p. 19) observa que Muybridge organizou diante de sua câmera o ataque de um tigre a um búfalo em 1884 no jardim zoológico da Filadélfia, ação que viria a ser repetida de forma semelhante por cinegrafistas ligados ao Primeiro Cinema.

Estima-se que o inventor do zoopraxiscópio produziu mais de 100 mil registros de animais e humanos executando diferentes atividades. Publicou a coletânea *Animal Locomotion – uma investigação eletrofotográfica de fases consecutivas dos movimentos animais* (1887), originalmente em onze volumes contendo 781 placas de fotogravuras obtidas entre 1872 e 1885; e o livro *The Human Figure In Motion* (1901), com placas exclusivas de gestos humanos.

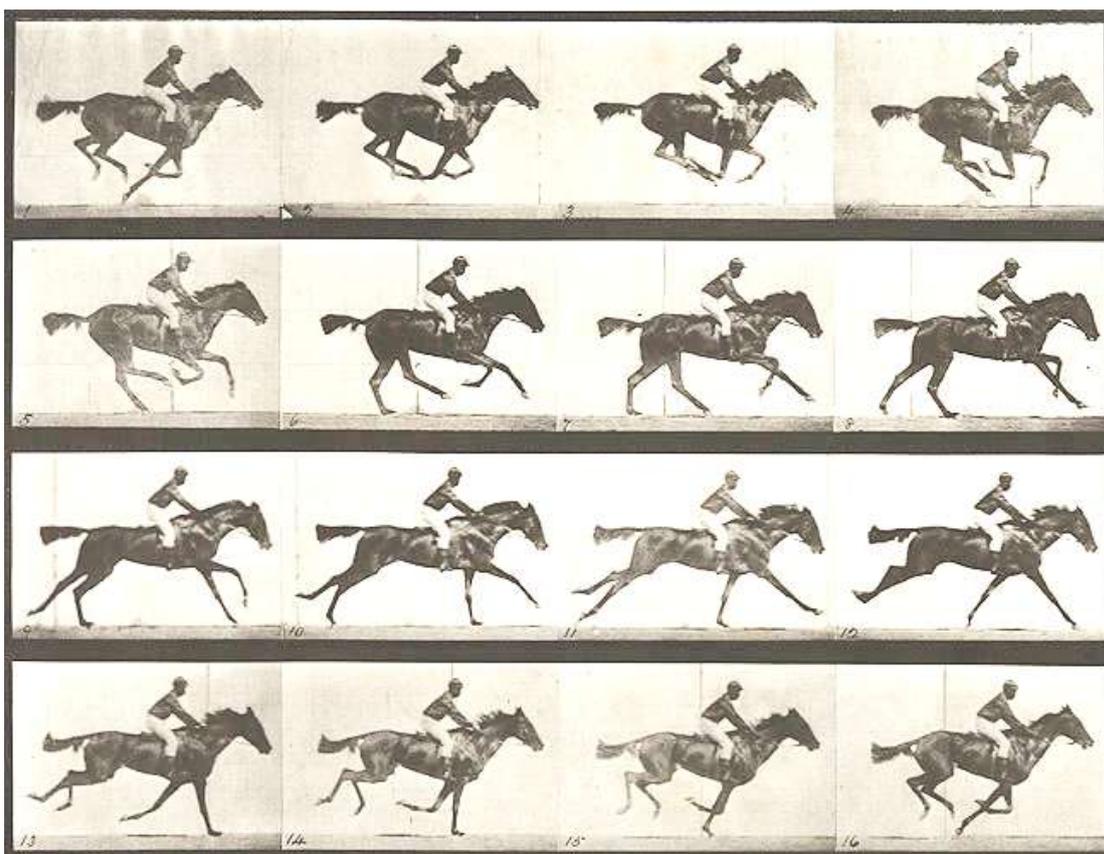


Figura 14: Modelo de registro visual desenvolvido pelo cientista Eadweard Muybridge

No ano de 1881, em Paris, o cientista conheceu Étienne-Jules Marey, proeminente inventor francês e autor do estudo decisivo para seu equipamento. Marey ficou entusiasmado com as pesquisas sobre cronofotografia que estavam sendo desenvolvidas nos Estados Unidos, mas se decepcionou com alguns problemas técnicos e o tempo impreciso entre as sequências. Para o cientista francês, o mecanismo de Muybridge estava gerando apenas uma enciclopédia do movimento, um dicionário visual de formas humanas e não humanas, e não possuía o rigor científico que lhe era tão caro. As experiências da Universidade da Pensilvânia, contudo, provaram para ele que a continuidade das reproduções eram ilusórias, que o movimento se dava por meio de fragmentos sequenciais. Marey também estava em busca pela decomposição da imagem. Seus experimentos na Estação Fisiológica de Paris

foram financiadas pelo ministério da guerra de seu país. Desenvolveu um protótipo de fotografia animada, que utilizava uma placa giratória para dividir o movimento, um tambor forrado por dentro com uma chapa fotográfica. Em 1882, conseguiu documentar o voo de pássaros. O fuzil cronofotográfico, nome dado a sua câmera, desconstruía as várias etapas das ações não observáveis ao olho humano em um único registro visual, com precisão e controlando a velocidade do obturador. Este instrumento era capaz de produzir doze frames consecutivos por segundo. Outro aspecto que o interessava era poder documentar os processos internos dos animais, como funcionamentos dos órgãos e os batimentos cardíacos. Seus estudos seguiam a direção da observação científica *stricto sensu*. Ampliar os meios pelo qual os animais podem ser visualizados – e analisados – poderia aprimorar o funcionamento de máquinas industriais e militares. Ver mais, neste caso, implica não só o aumento do conhecimento, mas também novas formas de poder sobre os corpos e as vidas. Em *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Marey (apud POCIELLO, 1999, p. 60) defende que, “se soubéssemos em quais condições é possível obter o máximo de velocidade, de força ou de trabalho que pode fornecer o ser vivo, isso colocaria fim aos tateios lamentáveis”.



Figura 15: Registro visual desenvolvido por Étienne-Jules Marey.

Vale a pena ressaltar que que o termo *animal* está presente em títulos das publicações de ambos inventores. Isso se deve ao fato de que algumas criaturas eram um dos principais meios de transporte e força de trabalho no século XIX, e as pesquisas por meio de imagens buscavam a melhor forma de controle e rentabilização das suas capacidades físicas. Os propósitos científicos, com tais estudos, eram beneficiar a si próprios por meio da

instrumentalização de outras espécies. O cavalo é figurado como coisa, objetificado, um protótipo de máquina. Como explica Ann Norton Greene:

[...] sem compreender o impacto dos cavalos no ambiente social e material do século XIX, é impossível compreender a transformação industrial da sociedade americana. Os cavalos, não os motores a vapor, estabeleceram o ambiente material e os valores culturais que moldaram o uso de energia no século XX (GREENE, 2008, p. 171).

Tanto para Muybridge como para Marey, o objetivo da pesquisa era mais voltado para os estudos dos movimentos do que as imagens das espécies, isto é, a preocupação era mais sobre desenvolver a técnica e menos a relação de alteridade. A ênfase das análises era a tecnologização dos corpos. O animal era reduzido a um mero ícone visual. Eles foram retirados de seus habitats e isolados em corredores de laboratórios científicos e universitários. As imagens produzidas nesse contexto os tornam alienados de seus respectivos ambientes naturais. Os dois experimentos funcionaram como dispositivos de captura. É interessante notar que o fuzil cronofotográfico possuía o aspecto físico análogo a um rifle. Este também é o caso da câmera “Akeley”, patenteada em 1915 pelo cientista e inventor estadunidense Carl Akeley⁵². Foi desenvolvida especificamente para um propósito semelhante, isto é, capturar visualmente os animais. O equipamento possuía destreza em seu manuseio e era leve. Recebeu o apelido de “câmera fuzil” devido à forma bélica. Ela era montada em um eixo panorâmico que permitia girar para todas as direções. O aparelho foi imediatamente adotado por realizadores cinematográficos que se aventuravam em filmar a vida selvagem. Em seguida, foi incorporada pelo ministério da defesa dos Estados Unidos para ser utilizada na Primeira Guerra Mundial. As técnicas das câmeras e aparelhos fotográficos criadas no final do século XIX e início do XX estavam alinhados com anseios mais amplos do que a ciência, como a perseguição e o desejo escopofílico, por exemplo. As atividades de imagens técnicas exigiam habilidades semelhantes à caça. As possibilidades semânticas do verbo inglês *to shoot* reforça essa ambiguidade. A tradução do termo pode significar tanto *filmar* quanto *atirar*.

3.1.2 Filmar o exótico

Se em um primeiro momento o interesse dos protocineastas era a figura em movimento, ou seja, o corpo, seja ele humano ou não humano, em etapa seguinte a

⁵² Para mais detalhes, ver Mark Alvey (2007).

curiosidade se estende para o mundo. O Primeiro Cinema saiu dos laboratórios científicos e dos estúdios universitários improvisados. O embrionário filme de natureza derivou dos experimentos fotográficos realizados por Muybrigde e Marey. Assim como a tecnologia presente nas salas de cinema era uma novidade, a imensa diversidade da fauna e da flora também o era para os espectadores da virada do século. Um dos primeiros gêneros cinematográficos populares era especializado em filmar o “exótico”. As produções podiam se dar inclusive em ambientes urbanos próximos, como zoológicos e parques de diversão das principais metrópoles da época. Outra modalidade em torno da natureza, entretanto, assumiu a forma de viagens de expedição em busca dos elementos idílicos. Parte do interesse por essa temática residia na proximidade física entre a câmera e o objeto, o grau de realismo propiciado pelas imagens cinematográficas. As filmagens em ambientes nativos despertavam ainda mais curiosidade por parte dos espectadores. A vida selvagem era apresentada como contraponto à modernidade industrial. A alteridade era uma forma de expressar o investimento de ideologias dominantes: humanidade e animalidade; cultura e natureza. Para o filósofo Aldo Leopold (apud MITMAN, 2009, p. 4), “o território selvagem é a matéria-prima da qual o homem martelou o artefato chamado civilização”. Os fotógrafos e realizadores cinematográficos precisaram atuar como novos tipos de caçadores, mas, ao invés de realizarem expedições – como safáris – com objetivo de matar os animais e mostrá-los como troféus ou empalhados⁵³, os aventureiros portados com câmeras obtinham registros visuais em primeira mão para serem reproduzidos publicamente. Nesse sentido, é preciso salientar que houve o crescimento da representação visual da fauna e da flora no final do século XIX. O que se sobressaiu nessa filmografia foi principalmente direcionado para a lógica do espetáculo, o entretenimento das massas. O filme de natureza, realizado em proximidade com a vida selvagem, foi muito popular antes da Primeira Guerra Mundial. As produtoras pioneiras investiam em equipamentos, expedições e equipes de filmagem.

Este é o caso da Pathé, uma das maiores companhias das primeiras décadas do cinema. Em 1907, foram responsáveis por contratar Alfred Machin para viajar à África acompanhando o zoólogo suíço Adam David. Machin tinha sido repórter fotográfico da revista *L'illustration* e estava interessado em retratar animais selvagens. Sua primeira expedição foi no mesmo ano em que foi contratado. A delegação da Pathé seguiu viagem pelo Egito por meio do rio Nilo até chegar no Sudão. As filmagens duraram apenas cinco meses. O grupo teve dificuldades

⁵³ Um gênero fotográfico que surgiu no final do século XIX se especializou em registrar imagens de animais mortos ou empalhados. Se por dificuldades técnicas obter as fotos em movimento foram impossíveis durante um longo tempo, os seus cadáveres, por sua vez, já despertavam interesse e curiosidade.

com os equipamentos que não estavam preparados para a umidade e o calor. O material foi pouco aproveitado. Também tiveram problemas com doenças tropicais e ataques de insetos. Devido a isso, a viagem precisou ser encurtada. A segunda expedição foi em 1909. A equipe desta vez se preparou melhor, levando caixas de madeira para armazenar as câmeras e as películas. Filmaram durante oito meses, novamente na região da África Oriental. Foram produzidas nessa ocasião algumas das imagens de Primeiro Cinema mais populares da vida selvagem no continente africano. Machin se tornou um célebre realizador cinematográfico neste período. O tema principal dos filmes feitos nestas aventuras foi a morte, ou melhor, o assassinato de animais silvestres⁵⁴. Essa estratégia exigia que a equipe atuasse como legítimos caçadores. A produção da Pathé puxava o gatilho da arma e da câmera. O verbo *to shoot* fazia sentido nas duas conotações. Em *Caça à pantera* (1909, *Chasse à la panthère*), as imagens acompanham a expedição de Adam David em busca de uma pantera. O zoólogo conta com ajuda de nativos locais. Os caçadores preparam uma armadilha com um pedaço de carne no meio da floresta. O animal é capturado e preso. Em seguida, David atira na cabeça da pantera com um rifle. A cena final de *Caça à pantera* mostra um homem extraíndo a pele da pantera para ser comercializada como produto têxtil. O filme é um exemplo da atitude colonialista que era exercida pelas nações ocidentais no continente africano, bem como um legítimo safári por imagens e animais (imagens-animais) que foi praticado próximo à virada do século. Se os cenários filmados mostram uma natureza quase intocada pela civilização, o mote narrativo explora o conteúdo pela dimensão sanguinária. A crueldade tem uma forte tendência voyeurística. A teórica Ella Shohat comenta essa postura de fotógrafos e realizadores cinematográficos, eles “não só documentaram outros territórios; também documentaram a bagagem cultural que carregavam consigo. Suas interpretações subjetivas estavam profundamente mergulhadas nos discursos de seus respectivos impérios europeus” (SHOHAT, 2004, p. 50).

Uma das cenas mais frequentes do Primeiro Cinema privilegiou a abordagem entre humanos e outras espécies tanto pelo sentido opressor como pela violência sensacionalista e o caráter espetacular. É possível notar essa relação desde o princípio do filme comercial. *Cock Fight, No. 2* (1984), realizado por William K.L. Dickson e William Heise, é um exemplo. Foi

⁵⁴ Alguns filmes realizados por Adam Davis e Alfred Machin nesta época são *Chasse à l'hippopotame sur le Nil Bleu* (1908), *Chasse à la panthère* (1909), *Chasse à la Giraffe* (1910), *Une grande chasse à l'hippopotame sur le Haut Nil* (2010), *Chasse aux éléphants sur les bords du Nyanza* (2011), *Chasse au marabout en Abyssinie* (2011), *Chasse à l'aigrette en Afrique* (2011). Todos foram produzidos pela produtora Pathé.

filmado com o cinetógrafo e exibido pelo cinetoscópio desenvolvidos⁵⁵ pela *Edison Laboratory*, do inventor Thomas Edison. Trata-se de uma segunda versão da briga de galo que havia sido rodada no mesmo ano. O original é considerado perdido. Os filmes fizeram parte do extenso catálogo da produtora *Edison Manufacturing Company*, responsável pela criação e distribuição de mais de 1000 filmes nas primeiras décadas da atividade cinematográfica. *Cock Fight, No. 2* apresenta uma câmera fixa e frontal, posicionada como se estivesse em um teatro. As aves brigam no centro do quadro. Uma cerca de arame os separa de dois homens que estão no fundo da imagem. Estes trocam notas entre eles, como se tivessem apostando dinheiro. A encenação foi toda ficcionalizada. Não há plateia como em uma rinha tradicional. Isto se deve por ter sido filmado na *Black Maria*⁵⁶, o estúdio cinematográfico das empresas de Edison. Ambos os galos permanecem em pé ao final do filme. A *Edison Manufacturing Company* ficou conhecida por difundir este tipo de cena. *Os Gatos Boxeadores* (1894, *The Boxing Cats*), realizado pelos mesmos William K. L. Dickson e William Heise é semelhante. Neste, dois gatos com luvas de boxe lutam no mini ringue. Os animais estão eretos, em pose antropomorfizada. Erik Barnouw (apud CHRIS, 2006, p. 37) chama esse tratamento de “humanos burlescos”, o antropomorfismo em excesso. O cenário esconde as pessoas que seguram as coleiras para manter essas posições. É possível notar apenas um homem atrás observando atentamente a briga, no caso, um dos atores que também contracena em *Cock Fight, No. 2*. Trata-se do instrutor de animais conhecido como Professor Henry Welton. Ele excursionava pelos Estados Unidos durante o século XIX organizando apresentações circenses com gatos.

A *Edison Manufacturing Company* também realizou filmes em torno de animais fora do *Black Maria*. *Electrocuting an Elephant* (1903) é um dos mais famosos e polêmicos. Foi filmado por Edwin S. Porter e James Blair Smith no Luna Park, em Coney Island, próximo à cidade de Nova York. Mostra a execução de uma elefanta responsável por matar em

⁵⁵ O cinetógrafo é uma câmera anterior ao cinematógrafo dos irmãos Lumière. Foi inventado pela *Edison Laboratory*, em 1888. O cinetoscópio é o nome do instrumento de projeção. Foi desenvolvido em 1891 por uma equipe de técnicos da mesma empresa, encabeçados por William K. L. Dickson. O aspecto diferencial dos equipamentos é que a visualização das imagens em movimento era realizada por meio de um visor individual. A principal referência para a invenção do cinetógrafo e o cinetoscópio foi a cronofotografia de Étienne-Jules Marey.

⁵⁶ O *Black Maria* é considerado o primeiro estúdio de cinema. Foi criado em 1893 na região de West Orange, localizado no estado de Nova Jérsei, Estados Unidos. Funcionou como laboratório de filmagem e exibição no final do século XIX. Possuía uma abertura especial no teto com o objetivo de ampliar a incidência da luz solar. Também era possível mover o estúdio sobre uma plataforma giratória em busca da melhor posição para iluminar seu interior. Foi um importante centro de experiências cinematográficas. Entrou em funcionamento comercial em 1894. Foi demolido em 1903. O nome *Black Maria* foi dado pela semelhança com os carros da polícia da época. Estes também possuíam cor preta e eram apertados e abafados.

momentos distintos três de seus cuidadores. O último deles tentou fazer o animal comer um cigarro aceso. Uma plateia de 1500 pessoas encheu a arquibancada para assistir a eletrocussão. Ingressos foram cobrados para ver a ação, que recebeu ampla cobertura da imprensa. O espetáculo interessava tanto a Fredrick Thompson, dono do parque de diversão, que desejava faturar com as perdas de funcionários, mas em especial a Thomas Edison. Os Estados Unidos, na época, discutiam métodos alternativos para o enforcamento como pena de morte. O episódio ficou conhecido como Guerra das Correntes. A disputa foi encabeçada por dois nomes: Thomas Edison e George Westinghouse. O choque elétrico era visto como um sistema mais “limpo”. O enforcamento utilizado até então havia se tornado uma atitude desumana para os padrões da sociedade industrial moderna. *Electrocuting an Elephant* fez parte da campanha de Edison para convencer o governo a comprar seu aparelho. O inventor o considerava mais rápido e letal do que o método defendido pelo concorrente. A *Edison Manufacturing Company* organizou uma série de eventos públicos próximo à virada do século, nos quais eletrocutavam cães e gatos encontrados pelas ruas. Mais uma vez os animais foram importantes para o desenvolvimento tecnológico. A execução provou ser uma atração bastante popular. A morte da elefanta africana foi uma dessas ações publicitárias. Ocorreu em um domingo, 5 de janeiro de 1903. Topsy possuía vinte e oito anos na época. Era considerada uma personagem célebre nos momentos finais de sua vida. As pessoas evocavam seu nome como forma de legitimar a eletrocussão, uma estratégia de culpabilidade. A associação não era apenas entre criaturas selvagens e domésticas, mas entre humanos e animais. Os códigos e leis da sociedade poderiam ser aplicadas como padrão de conduta para todas as espécies. O homem se autodeclarou juiz de todas as coisas. A personificação do caso impôs responsabilidades cívicas a Topsy. Sua morte possuía valor educacional. A dramatização do espetáculo fazia parte do processo de identificação da plateia presente no parque e também dos espectadores que puderam assistir ao filme em outros espaços e momentos. Essa abordagem antropomórfica se tornou frequente em manifestações artísticas e culturais. Os animais, nesse sentido, não são considerados portadores de singularidades e vidas próprias, mas foram avaliados em comparação com os padrões da sociedade moderna. O filósofo Cary Wolfe observa como o discurso do especismo permite e, na verdade, exige o sacrifício:

[...] para a formação da subjetividade ocidental e da sociabilidade como tal, uma instituição que se baseia no acordo tácito de que a transcendência completa do ‘humano’ requer o sacrifício do ‘animal’ e do animalesco, é o que por sua vez torna possível uma economia simbólica na qual podemos nos envolver a qual Derrida chamará ‘não-criminoso condenado à morte’ (WOLFE, 2003, p. 6).

No início de *Electrocuting an Elephant*, vemos Topsy ser conduzida por um grupo de carrascos em direção à equipe de filmagem. A câmera acompanha a movimentação. O Luna Park é visto ao fundo. Essa encenação sugere a execução de um criminoso, mais do que um animal. Na cena seguinte, a elefanta é colocada em uma placa eletrificada e presa por correntes. A fumaça surge em seus pés de maneira espantadora. Nesse instante recebeu uma descarga com mais de seis mil volts. Topsy não foi assassinada como animal e também não foi como criminosa, mas como monstro selvagem e irracional. A força do choque foi propositalmente exagerada, como forma de intensificar o drama. Na última cena, ela desaba no chão e treme antes de seu final. Sua vida e a morte ficaram registradas para a posteridade. A mídia filme inaugurou outra capacidade tecnológica: a repetição *ad infinitum* do gesto de observar pacificamente assassinatos e atrocidades

A vida e a morte de Topsy são dissecadas pelo filme, assistidas como um olhar automatizado ou uma autópsia do elefante que permanece após a morte na forma de filme. O animal agonizante no filme de Edison sobrevive pelo filme; Topsy vive e sobrevive como filme, que transfere a alma do animal, sua vida, para um arquivo fantasma, preservando o movimento que deixa o elefante na tecnologia da animação. *Electrocuting an Elephant* sinaliza, no início da história do cinema, uma estranha transferência da vida do animal para o filme, iluminando na troca uma metafísica espectral da tecnologia (LIPPIT, 2002, p. 13).

A produção da *Edison Manufacturing Company* serviu como propaganda intimidadora e exemplo prático da eficiência da eletrocussão que haviam desenvolvido. Um elefante adulto pode pesar mais de 5000 quilos. É o maior animal terrestre vivo. Mesmo assim, a tecnologia humana conseguiu executar uma espécie em alguns poucos segundos. *Electrocuting an Elephant* se tornou uma obra bastante popular do Primeiro Cinema. É um exemplo do espetáculo sensacionalista que era explorado em seu princípio. O sacrifício elétrico e cinematográfico expressa como esse modo de tratamento não estava confinando apenas a culturas e naturezas distantes. Este é apenas um entre vários filmes de execução que foram realizados. A curiosidade moribunda possuía público cativo. Dois anos antes, por exemplo, a mesma produtora responsável havia ficcionalizado para a câmera a eletrocussão de Leon Czolgosz, ativista anarquista e assassino do presidente dos Estados Unidos William McKinley. *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* (1901) possui encenação semelhante: a contextualização do espaço (neste caso, uma prisão); um grupo de carrascos acompanhando o criminoso; e o assassino visto na cadeira elétrica momentos antes da descarga. O clímax final, como anunciado pelo título, inexistente. Edison havia pedido autorização para filmar a morte de Czolgosz, mas esta lhe foi negada. Sua solução foi reencenar parte da ação com atores, a partir da descrição de uma testemunha do evento

original. O Primeiro Cinema era considerado acima de tudo uma forma barata de lazer. O aspecto pedagógico era apresentado não de maneira didática ou informativa, mas por meio da lógica do espetáculo. Os casos Topsy e Czolgosz serviam como lições de moral para a população.

3.1.3 Animais de arquivo

As imagens produzidas no Pré-Cinema e Primeiro Cinema não foram elaboradas por meio de linguagens cinematográficas e códigos narrativos. Demorou pelo menos 20 anos para D. W. Griffith sistematizar uma série de procedimentos dispersos e estabelecer o padrão hegemônico do filme comercial. Antes, os registros visuais pioneiros não eram experimentais, mas experimentadores. Produziam assim uma estética singular, que ainda não havia sido domesticada, valendo-se de uma expressão cara ao trato com animais. Também seria estranho se referir a estes filmes como puros, brutos, *naïfs*. As influências eram muitas, da literatura ao teatro; do *vaudeville*⁵⁷ ao circo; da pintura à fotografia; da publicidade à imprensa; sem contar os muitos brinquedos e efeitos ópticos populares à época que também emulavam a imagem em movimento. As técnicas narrativas estavam se desenvolvendo por outras formas. O cinema foi uma invenção intimamente ligada à vida moderna. Esse imaginário criado por Muybridge, Marey e pelos primeiros realizadores cinematográficos teve um impacto imediato na arte produzida no final do século XIX e início XX, bem como foi uma forte influência para as vanguardas históricas. A pesquisadora Marta Braun (2010, p. 8), por exemplo, relaciona o estudo do movimento proposto por Muybridge como referência para o conceitualismo e minimalismo das décadas 1960 e 1970, assim como para artistas contemporâneos como Andy Warhol, Francis Bacon, Hollis Frampton, Philip Glass. Outro autor, Scott MacDonald (1993, p. 70), desenvolve o conceito de cinema “*Muybridgeano*” em razão da maneira pela qual cineastas têm trabalhado suas obras de maneiras análogas às pesquisas visuais realizadas pelo cientista homônimo. Essa influência, porém, transcende o legado do criador do zoopraxiscópio.

O cinema experimental tem se relacionado intensamente com a estética do Pré-Cinema e do Primeiro Cinema. Os artistas e cineastas criaram novas obras inspiradas nas imagens das origens, assim como analisaram por meio de filmes ensaísticos essa produção. A filmografia é

⁵⁷ *Vaudeville* era um gênero de entretenimento popular que abria espaço para diversas manifestações artísticas e culturais: danças, músicas, comédias, filmes. Também é conhecido como Teatro de Variedades. Foi bastante frequentado entre 1880 e 1930.

extensa⁵⁸. Também houve florescimento de trabalhos vanguardistas realizados a partir de arquivos e documentos históricos. Os conceitos e as práticas são variados: *found footage*, montagem intertextual, reemprego e apropriação de imagens, entre outros⁵⁹. As técnicas elaboradas possuem objetivos, tratamentos e abordagens bastante distintos. As operações podem gerar outros significados, abrir camadas. O processo de reciclagem pode inclusive inverter completamente a lógica da cena original.

Uma das figuras recorrentes encontradas nas coleções está relacionada aos animais. Esse foi um vasto material produzido pelos pioneiros da atividade cinematográfica e que continuou sendo filmado ao longo da história. Essa filmografia tem sido revisitada nas últimas décadas e recebido uma atenção especial por parte de artistas e cineastas que exploram os acervos filmicos. O arquivo é, antes de tudo, um lugar para preservar parte da memória, uma base de consulta, mas também de conscientização sobre a produção passada. Em linhas gerais, identificamos duas vertentes de pesquisas arqueológicas que têm investigado o *animal cinematográfico*. A primeira delas busca a compilação e associação entre as cenas. Essa abordagem tem como preocupação o resgate e a consequente valorização de materiais esquecidos, em alguns casos sem se preocupar em preservar o sentido original das imagens e documentos. A outra vertente busca explorar o aspecto estético presente nos arquivos, expandindo o papel e as funções por meio de manipulações e intervenções. Essas duas tipologias não são estanques. Tomamos a seguir algumas obras experimentais que convergem e divergem usos destes dois procedimentos.

Encyclopaedia Cinematographica (2001), do artista Christoph Keller, recuperou um dos primeiros arquivos sistemáticos de filmes científicos de cunho antropológicos. O projeto foi criado em 1952 pelo órgão alemão *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (IWF), idealizado por Konrad Lorenz e Gotthard Wolf. Lorenz⁶⁰ foi um dos fundadores e principais

⁵⁸ Alguns filmes merecem ser destacados: *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), de Ken Jacobs; *Zorns Lemma* (1970), *Public Domain* (1972) e *Gloria!* (1979), de Hollis Frampton; *Turning Torso Drawdown* (1971), de Robert Huot; *Seashore* (1971), de David Rimmer; *Eureka* (1974), de Ernie Gehr; *Visual Essays: Origins of Film* (1973 - 1984), de Al Razutis; *Eadweard Muybridge, zoopraxógrafo* (1975), de Thom Andersen; *The Death Train* (1993) e *Dawson City: Frozen Time* (2017), de Bill Morrison; *L'Arivée* (1999), de Peter Tscherkassky. Também é importante frisar a filmografia de Werner Nekes, em especial o documentário seriado *Media Magica* (1986 - 2004). No Brasil, o cineasta experimental Carlos Adriano Jerônimo de Rosa realizou dois filmes: *Santoscópio = Dumontagem* (2010) e o longa-metragem *Santos Dumont pré-cineasta?* (2010), além de sua tese de doutoramento: *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital* (2008).

⁵⁹ Para mais detalhes, ver Nicole Brenez e Pip Chodorov (2015).

⁶⁰ Konrad Lorenz recebeu o prêmio Nobel de Fisiologia em 1973, em razão de seus estudos sobre o comportamento animal. O etólogo havia começado a trabalhar com filmes científicos sobre animais ainda na década de 1930, financiado pelo governo nazista. Um exemplo é *Ethologie der Graugans* (1937), estudo visual da vida de gansos.

nomes da etologia, ramo da biologia que estuda o comportamento das espécies. Wolf⁶¹ havia começado a realizar filmes científicos e educacionais em 1936, patrocinado pelo regime nazista. O IWF foi implementado na cidade de Gotinga, importante centro de pesquisas universitárias. *Encyclopaedia Cinematographica* é um acervo composto por milhares de cenas de curta duração a respeito da representação do movimento, em especial filmagens de gestos animais. Foram organizados em categorias de ciências naturais, por meio de classificações biológicas como filo, gênero, espécie. A associação com os estudos propostos por Muybrigde e Marey é explícita. No entanto, o projeto alemão foi criado algumas décadas depois dos experimentos com a cronofotografia. E pode-se dizer que foi mais bem executado, no sentido de as imagens técnicas possuírem mais qualidade e resolução devido aos avanços da tecnologia cinematográfica. Seguiu um padrão visual semelhante: a câmera estava posicionada de forma lateral em relação às espécies; a película escolhida foi preta e branca; a ênfase do enquadramento eram os movimentos. Para melhor analisarem cada ação, os cientistas aumentaram o número de frames por segundo, diminuindo assim a velocidade das imagens. Em alguns casos, realizavam filmagens embaixo d'água. Não há legendas ou narração. Todos os trechos são mudos, como no Pré-Cinema. O projeto de Lorenz e Wolf era ambicioso e buscou registrar movimentos de outros seres vivos, como o crescimento de flores e plantas; e até mesmos de objetos técnicos, como atividades mecânicas e industriais. A organização das ações humanas, entretanto, foi dividida por unidades temáticas, como trabalho, ritual, dança, a partir da subdivisão por localização geográfica e agrupamento social. A pesquisa do IWF foi bastante ativa entre 1952 e 1972, e interrompida em meados da década de 1990. Cerca de 4000 filmes estão disponíveis neste inventário para consulta. Os fragmentos foram primeiramente intitulados como “espécimes de movimento” (Bewegungspräparate) e depois para “Cinematogramas”. O desejo dos cientistas, com a utilização dos recursos fílmicos, foi dar vida e eternizar a enciclopédia, e não matar ou transformar as criaturas em espetáculos, como feito exaustivamente no Primeiro Cinema.

A obra de Keller se ateve exclusivamente a 40 desses registros visuais e todos sobre animais. São cenas que retratam diferentes espécies, de origens das mais distintas. Três modelos de estudos podem ser listados: os terrestres (elefantes, macacos); os aquáticos (patos, capivaras); e os voadores (pássaros e aves). A adaptação *Encyclopaedia Cinematographica*

⁶¹ Gotthard Wolf publicou o livro *Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica* em 1967, financiado pelo IWF. É um estudo sobre os resultados das pesquisas realizadas por meio dos filmes científicos nos primeiros 15 anos das atividades do projeto. Além de textos, o livro é composto por 113 imagens que complementam as análises. Para mais detalhes, ver Gotthard Wolf (1967).

foi concebida pelo artista para ser exibida originalmente no Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea, localizado próximo a Berlim. A maneira como se apropriou dos filmes respeitou em absoluto a proposta original. O título inclusive é o mesmo. Keller compilou os gestos e os projetou em loops. Os padrões contínuos foram mostrados paralelamente em dezenas de monitores espalhados pelo museu. Sendo assim, as imagens em movimento foram dispostas de modo a friccionar três instituições modernas que lidaram com a existências das espécies: o museu de história natural, o zoológico e o cinema. O interesse pela reutilização desse material, no entanto, não era científico, mas artístico, demonstrando a curiosidade crescente pelas práticas de arquivo relacionadas aos animais. Keller tem trabalhado com pesquisas em coleções e acervos em outros de seus trabalhos⁶².

Uma obra que dialoga com *Encyclopaedia Cinematographica* é *Film Ist* (1998), do cineasta austríaco Gustav Deutsch. O trabalho foi segmentado em seis capítulos: “Movimento e Tempo”; “Luz e Escuridão”; “Um instrumento”; “Material”; “Um piscar de olho”; “Um espelho”. São compilações temáticas realizadas a partir arquivos científicos, inclusive do acervo do IWF, a mesma base de recriação utilizada por Keller. Todos os seis capítulos dão exemplos do que o filme artístico pode ser. Os termos que dão nome são uma espécie de proposta alternativa da história do cinema, a divisão já não mais pensada por países, períodos, gêneros, movimentos, mas por questões conceituais⁶³. O bloco inicial, “Movimento e Tempo” (*Bewegung und Zeit*), se apropriou de materiais produzidos a respeito dos estudos de movimentos – animais, humanos e de objetos. Deutsch foi menos rigoroso em suas escolhas, expandido o trabalho de reciclagem para cenas das mais variadas. A abertura, por exemplo, é a filmagem de uma cabeça humana filtrada a partir de uma placa de raio-x, uma figura clichê para os dias de hoje, mas que gerava curiosidade quando vista nas primeiras décadas da atividade cinematográfica. Trechos seguintes mostram projéteis colidindo em superfícies das mais variadas. O que se sobressai, entretanto, são novamente os gestos de seres vivos:

⁶² Nesse sentido, merece destaque o filme *Retrograd - a reverse chronology of the medical films made at the Berlin hospital Charité between 1900-1990* (2000), compilação de filmes médicos realizados no Charité - Universitätsmedizin Berlin, hospital universitário atualmente administrado pela Universidade Livre de Berlim e pela Universidade Humboldt. É considerada uma das maiores policlínicas da Europa. Estima-se que a instituição produziu mais de 1000 filmes médicos ao longo do século XX. O filme de arquivo realizado por Christoph Keller reúne alguns desses materiais, além de entrevistas com funcionários e autoridades ligados ao hospital e a essa produção cinematográfica.

⁶³ Em 2002, Gustav Deutsch lançou uma espécie de continuação de *Film Ist*, com mais seis episódios. São eles: “Cômico”; “Mágico”; “Conquista”; “Escrita e Linguagem”; “Emoções e Paixões”; “Memória e Documento”. A origem dos arquivos que gerou esses capítulos foi o Primeiro Cinema, e não o filme científico como nas seis partes da primeira versão. Em 2009 Deutsch realizou uma terceira parte dessa série sobre a história do cinema, intitulada *Film Ist a Girl & a Gun* (2009), compilando cenas de filmes em torno de mulheres, armas e mulheres com arma.

criaturas correndo, voando, comendo; atletas se exercitando; um bebê se esforçando para caminhar. O aspecto diferencial em comparação com *Encyclopaedia Cinematographica* é o modo como o cineasta tratou os materiais. Na montagem, efetuou uma série de interferências na composição das imagens: intensificou o *slow motion*, reverteu os movimentos, reenquadrou as cenas. A riqueza de detalhes que irromperam após a aplicação dessas técnicas experimentais, principalmente nos corpos dos animais, é muito diferente de resultados obtidos anteriormente, como nos estudos de cronofotografia ou na produção matriz da *IWF*. O cineasta também acrescentou uma trilha sonora conceitual. A música concreta, criada a partir da apropriação de ruídos naturais e mecânicos, dialoga com as ações.

A preocupação da obra não foi o resgate dos arquivos pela sua aparência convencional, mas a ressignificação estética, a construção de uma poética visual e sonora. A organização das imagens segue uma lógica cruzada, alternando trechos de fontes das mais distintas. Os filmes científicos ficaram restritos a nichos específicos de exibição. São trabalhos que dificilmente são assistidos pelo público não científico. A distribuição foi ignorada em razão do pouco apelo comercial. A abordagem proposta por Deutsch demonstra como há beleza escondida nos materiais históricos concebidos mesmo sem preocupações artísticas. Afinal, como diz, filme é movimento e tempo. *Film Ist*, assim como *Encyclopaedia Cinematographica*, também tem circulado por museus e galerias de arte. A organização, contudo, é outra. No modo instalação audiovisual, foi dividido em oito telas de projeção (Fig. 17). A disposição no espaço segue um formato que se assemelha ao zoopraxiscópio de Muybridge, um grande cilindro pendurado no teto. O público fica situado no meio, com vista parcial para o conjunto da obra. Tanto o trabalho de Christopher Keller, como o de Gustav Deutsch, propõem inversões de valores se comparados aos modos de registro do Pré-Cinema. No âmbito contemporâneo, é o corpo humano que precisa se movimentar para acompanhar as sequências dos animais cinematográficos.



Figura 16: Fotografia da exposição *Encyclopaedia Cinematographica* (2001). Registro realizado na primeira montagem da obra, no Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea.

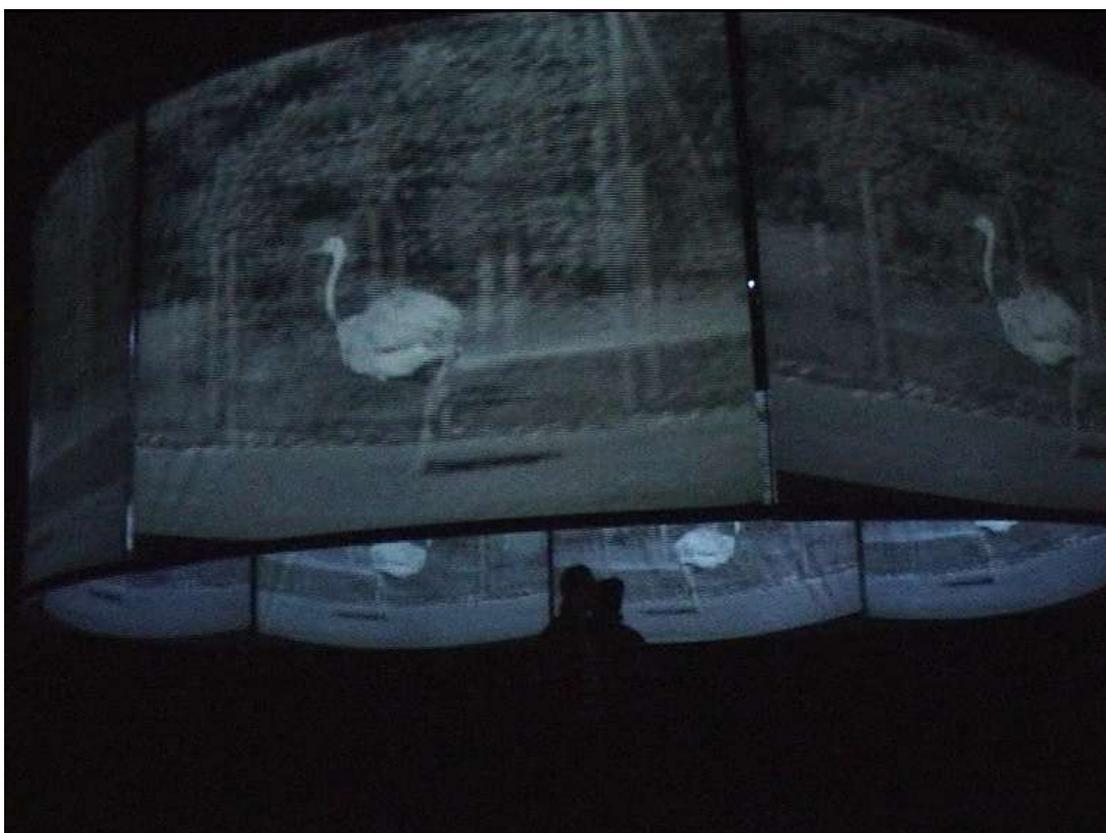


Figura 17: Fotografia da exposição *Encyclopaedia Cinematographica* (2001). Registro realizado na primeira montagem da obra, no Instituto Kunst-Werke de Arte Contemporânea.

Um filme feito exclusivamente a partir de materiais de arquivo das espécies retratadas pelo Primeiro Cinema é *Animali Criminali* (1994), de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Foi produzido⁶⁴ pelo canal de televisão francês *La Sept Arte*⁶⁵. Tem início com uma epígrafe atribuída ao filósofo iluminista Denis Diderot: “Ó Natureza, onde está sua providência, onde está sua bondade, você que armou animais, todas as espécies contra todas as espécies e o homem contra todos”. O material seguinte foi apropriado do acervo do documentarista pioneiro Luca Comerio, que realizou filmagens para Humberto II, o último rei da Itália, e também trabalhou para o regime fascista de Benito Mussolini. Gianikian e Lucchi tiveram acesso ao arquivo em 1982. Os cineastas exploraram essa coleção em várias de suas obras: *La lotta eterna* (1984); *Dal polo all’equatore* (1986); *trasparenze* (1998). *Animali Criminali* foi realizado a partir das imagens de animais, mais precisamente uma compilação de cenas curtas abordando lutas fatais entre animais das mais diferentes espécies. O plano inicial é um *close* da briga entre um besouro e uma lagarta; o trecho seguinte mostra o embate de dois besouros. As outras filmagens são batalhas entre cobra, tartaruga, porco, pato, jacaré e galos. Cada sequência segue até a morte de um dos combatentes. O besouro derrotado no segundo plano é devorado vorazmente por um sapo à espreita. Não há narração e nenhum texto adicional além da epígrafe. Foi acrescentada uma trilha sonora que reforça o aspecto lúgubre. A música está presente em todas as cenas. É um som abafado, estranho, composto por ruídos inidentificáveis e um trem em movimento ao fundo. A trilha foi criada por Keith Ullrich, colaborador frequente na carreira do duo.

A origem dos experimentos visuais que geraram *Animali Criminali* estava relacionada com pesquisas sobre o comportamento animal⁶⁶, em especial a sobrevivência das espécies mais aptas, a teoria da seleção natural desenvolvida por biólogos e naturalistas europeus na segunda metade do século XIX. Os filmes faziam parte de estudos científicos realizados na Alemanha no início do século XX. A câmera foi utilizada como instrumento de observação. As filmagens seguem técnicas diferenciais do cinema animal com objetivo comercial feito à época. Para auxiliar as pesquisas, foi necessário enfatizar os detalhes visuais por meio de

⁶⁴ O filme foi produzido em um contexto quando se comemorava o primeiro centenário do cinema, levando em consideração seu nascimento, o marco simbólico atribuído à sessão paga organizada pelos irmãos Lumière no *Grand Café* de Paris, em 28 de Dezembro de 1895.

⁶⁵ O canal mudou de nome no ano 2000 e hoje se chama *Arte France*.

⁶⁶ Yverant Gianikian e Angelica Ricci Lucchi haviam trabalhado com material científico anterior a Primeira Guerra Mundial em *Cesare Lombroso - Sull’odore del garofano* (1976), a respeito da coleção de objetos que pertenceram ao criminologista Cesare Lombroso e armazenados no Museu de Antropologia Criminal que leva seu nome, localizado na cidade de Turim, Itália. O projeto de Lombroso era entender como a violência não era própria do ser humano, que outros seres vivos (animais e plantas) também possuíam ações impetuosas.

enquadramentos e ângulos específicos. Em alguns casos foram adotados planos microscópicos para filmar insetos. Além disso, a equipe alemã construiu cenários, propiciando uma iluminação cinematográfica adequada e simultaneamente emulando o habitat das criaturas. Os filmes foram submetidos a corantes e tingidos manualmente de vários tons e matizes para expressar a atmosfera da cena. Luca Comerio teve acesso ao material algumas décadas depois e incorporou ao seu acervo. O documentarista também fez a sua remontagem das imagens, acrescentando intertítulos entre as sequências e associando as batalhas dos animais com os combates na Primeira Guerra Mundial. As cenas foram utilizadas como exemplos da luta entre a vida e a morte, a glorificação da lei do mais forte na relação humana e não humana. O interesse de Gianikian e Lucchi pelo arquivo de Comerio estava ligado à investigação das manifestações artísticas e culturais criadas nos anos do fascismo de Mussolini. A questão das guerras, das violências, das ideologias políticas são temas frequentes na vasta filmografia do duo. O pesquisador Robert Lumley (2011, p. 105) elucida:

Para Gianikian e Ricci Lucchi, o fascismo não se manifesta apenas no discurso público, mas em objetos e imagens cotidianas que penetram famílias e lares. O fascismo também não é identificado exclusivamente com um período, um líder ou uma nação em particular. Os fenômenos podem se repetir com o tempo.

A recuperação dos filmes e a forma de organização proposta em *Animali Criminali* denunciam o lado sombrio dos estudos sobre os corpos realizados pelo meio científico. A cadeia alimentar não segue seu curso natural. É uma construção artificial. Foi projetada e manipulada. Ao se debruçarem sobre essa produção do Primeiro Cinema quase 100 anos depois, os cineastas complexificam as imagens e criam outra narrativa. O modo de se valer do material era distinto tanto da utilização original alemã, como da versão proposta pelo pioneiro italiano. O duo buscou frisar como a violência não é das outras espécies, mas dos humanos, que forjavam – e ainda forjam – lutas entre animais para favorecer e até mesmo para entreter a si próprios. Se a natureza é implacável com os mais fracos, o cinema também o é. Esse posicionamento fica explícito na última cena. É o único trecho que não faz parte do acervo de Comerio. Pertence novamente à filmografia produzida pela *Edison Manufacturing Company*. Foi filmado nos Estados Unidos, no início do século XX. A sequência começa com um homem ameaçando jogar um pato vivo em direção a um crocodilo. O animal selvagem abre a boca e quase devora a ave. O homem provoca a fera, balançando o pato na sua frente. O crocodilo fica à espreita, acompanhando toda a movimentação. Os cineastas trabalham a montagem de forma a diminuir a velocidade das imagens. O *slow motion* aumenta ainda mais a dramaticidade e o suspense do gesto humano. No último segundo, o crocodilo morde a

cabeça do pato. Fim do filme. O desfecho é uma reflexão sobre a espetacularização sensacionalista praticada ao longo da história do cinema. Assim como em *Electrocuting an Elephant* realizado pela mesma produtora, a violência está na frente e atrás das câmeras⁶⁷. O final ecoa diretamente na epígrafe de Diderot que abre o filme.

Gianikian e Ricchi Lucci chamaram seu método de trabalho de “câmera analítica”. As técnicas foram exploradas ao longo de dezena de filmes. É uma das escavações nos arquivos das mais interessantes realizadas pelo cinema experimental nas últimas décadas. São trabalhos de cunho essencialmente político, contra formas de exploração das mais variadas (científica, militar, colonial). A câmera analítica propõe uma abordagem ampla e irrestrita em busca de detalhes ocultos nos materiais coletados. É um trabalho que se assemelha a um cientista em laboratório. Em entrevista a Scott MacDonald (1998, p. 276), Yverant Gianikian afirma: “é algo como vivissecação [...] Somos muito precisos”. O duo trabalhou com a restauração, tratamento e manipulação das películas utilizadas. E se necessário, subverteram tais elementos com afincos para desenvolver suas ideias em torno dos arquivos apropriados. O modo como foi restituída a cena final de *Animali Criminali* acentuando a emoção é um exemplo do método elaborado pelos cineastas. Um ano depois do lançamento desse filme, publicaram um ensaio reflexivo sobre seu próprio cinema descrevendo seu processo de criação da seguinte maneira:

A câmera analítica nos permite aproximar, penetrar mais fundo no fotograma. De intervir na velocidade de passagem das imagens, no detalhe, na cor. De fixar e reproduzir em formas insólitas o material de arquivo. Graças a ela, realizamos nossas “catalogações”, arquivamos, entre a massa de imagens encontradas e as que possuímos, aquelas que provocam em nós fortes tensões. A utilização do velho para o novo, para revelar nas atualidades os significados ocultos, para inverter os primeiros sentidos (GIANIKIAN; LUCCHI, 1995, p. 33).

O reemprego segundo o modo analítico permite reestruturar a própria constituição do material, criando um novo discurso por meio da reciclagem. As pesquisas dos cineastas recorrem ao passado para abordar o presente. Gianikian e Lucchi possuem uma definição interessante sobre o modo como se relacionam com os arquivos

Nós não somos arqueólogos, antropólogos ou entomologistas. Para nós o passado não existe, nem a nostalgia, apenas o presente. Criamos diálogos entre o passado e o presente. Nós não usamos o arquivo para si próprios, usamos o que já foi feito com um gesto duchampiano, para falar de hoje, do horror que nos rodeia. O artista e sua obra falam da violência com a qual estamos envolvidos, do Oriente ao Ocidente. Desde o início nosso trabalho tem sido contra a violência – no meio ambiente,

⁶⁷ *Alimentação de cobras gigantes* (1911, Fütterung von Riesenschlangen), realizado pela produtora alemã Komet-Film-Compagnie, é outro exemplo de filme realizado nas primeiras décadas do cinema com postura semelhante em relação à violência contra os animais. Neste, dois coelhos vivos servem de alimento para cobras. A câmera filma toda a ação.

contra os animais, do homem contra o homem (GIANIKIAN; LUCCHI apud PICK, 2015, p. 97).

Habitantes (1970, Obitateli), de Artavazd Peleshian, por sua vez, foi feito exclusivamente a partir de filmes de arquivo sobre animais, em especial cenas de caça e perseguição. A história do cinema produziu um vasto material sobre este assunto desde as primeiras décadas. O cineasta se apropriou das imagens para construir um libelo poético da guerra infinita entre os humanos e as outras espécies. Os primeiros planos acompanham bandos de aves voando em clima de harmonia. A estética empregada induz uma atmosfera idílica, bucólica. As sequências foram ralentadas. A trilha sonora reforça a tranquilidade. Essa abertura com pássaros no céu transparece um sentido de liberdade plena. A paz dura pouco. Um tiro de arma de fogo interrompe tanto a música como a calmaria da natureza. As cenas seguintes mostram animais afugentados. Seus rostos manifestam o medo. A caça – por imagens – registrou momentos de pânico. A linguagem cinematográfica muda radicalmente. O modo como foi reempregado o material de arquivo nessa parte impõe um ritmo acelerado de terror e desespero. São trechos curtos, cortes rápidos, com a câmera tentando perseguir a rápida movimentação. A trilha de tranquilidade é substituída por ruídos das criaturas em fuga. Tiros se repetem regularmente. Peleshian reforça a violência por meio das técnicas de montagem de imagens e sons. Algumas sequências beiram a abstração visual. No final, pássaros escapam voando para o céu. Outras espécies sem essa habilidade são capturadas. É importante ressaltar que a figura humana não aparece em nenhuma cena de *Habitantes*. E mesmo assim o homem se faz presente, seja por meio dos recursos acústicos das armas ecoando no meio ambiente ou em alguns dos planos finais onde são vistos macacos e girafas enjaulados. A preocupação política do cineasta expressa nesse filme é cosmológica. O assunto principal é a relação do ser humano com o mundo natural, a implacável caça às espécies.

Nascido em 1938 na Armênia, então parte da União Soviética, Peleshian estudou cinema no tradicional VGIK⁶⁸ entre 1963 e 1967. Começou a fazer filmes e se destacar⁶⁹ ainda como aluno da prestigiosa instituição. *Habitantes* foi um dos seus primeiros trabalhos depois de formado. Seu estilo cinematográfico é herdeiro da tradição do cinema de montagem elaborado principalmente na década de 1920 pelo construtivismo soviético. O crítico francês Serge Daney (2002, p. 410) o definiu como uma espécie de “Dziga Vertov na era de Michael

⁶⁸ Instituto Gerasimov de Cinematografia, também conhecido como VGIK, foi a escola técnica criada nos primeiros anos do estado soviético. É a mais antiga instituição pedagógica de cinema. Foi fundada em 1919 por Lev Kuleshov e Vladimir Gardin. A escola continua na ativa até os dias de hoje. Fica localizada em Moscou.

⁶⁹ Dois de seus filmes estudantis tiveram boa recepção da comunidade cinematográfica. São eles: *Mardkants yerkire/Zemlia liudei* (People’s Earth, 1966) e *Skizbe/Nachalo* (1967, The Beginning).

Snow”. A dimensão experimental de sua filmografia é bastante singular, se comparada com outros nomes da vanguarda russa. Peleshian desenvolveu a sua própria teoria do cinema. Chamou-a de “montagem distante”.

O mais importante, para mim, não começa quando eu conecto duas partes para montar, mas quando as separo e coloco entre elas a terceira, a quinta, a décima parte. Utilizando duas imagens de base, que carregam uma carga significativa, eu não tento aproximá-las, confrontá-las, mas para criar uma distância entre elas (PELESHIAN, 1997, p. 46)

A montagem distante cria um campo magnético ao redor do filme. O que importa não é justaposição entre as cenas, o significado de cada elemento filmico; e também não a temporalização das imagens, o intervalo. O que defende é a lógica da repetição. Essa é a operação que estabelece a conexão em seu cinema. A narrativa explora a organização dos planos a distância. Sendo assim, o significado é construído pela totalidade da obra. Em seu entendimento o método se abre para a liberdade poética propiciada pelo meio cinematográfico. *Habitantes* trabalha essencialmente com dois tipos de imagens de animais: livres ou oprimidos. Estes formam blocos autônomos. A montagem envolve as duas categorias pela oposição de conteúdos. Os arquivos foram apropriados das fontes das mais distintas. O modo como a ressignificação foi adotada exigiu um número significativo de cenas referentes a cada tipo. Neste filme em específico, abertura composta por imagens – e sons – de calmaria; e os trechos restantes com cenas de caça e perseguição aos animais.

Por fim, um exemplo radicalmente diferente dos anteriores, *Berlin Horse* (1970), de Malcolm Le Grice⁷⁰, cineasta experimental e teórico⁷¹ britânico. O filme se subdivide em duas partes: a primeira é composta por planos de um cavalo sendo adestrado pelo seu treinador. As imagens reproduzem suas ações, como galopar e se movimentar em círculos. Foi filmado na Alemanha pelo próprio cineasta. A segunda parte é uma apropriação do filme *The Burning Stable* (1896), dirigido pelo realizador cinematográfico do Primeiro Cinema, James Henry White. Foi produzido pela *Edison Manufacturing Company*, de Thomas Edison, mesma empresa responsável por *Cock Fight, No. 2, The Boxing Cats* e *Electrocuting an*

⁷⁰ Malcolm Le Grice é um dos principais nomes do cinema experimental britânico. Começou a fazer filmes em meados da década de 1960. Junto com David Curtis, fundou em 1966 a *London Film Makers Cooperative* em resposta à falta de apoio para o cinema alternativo na Inglaterra. O foco do coletivo era a produção, distribuição e exibição de filmes experimentais e de vanguarda na Europa. O grupo foi ativo até 1999. Le Grice também foi membro do Laboratório de Artes Drury Lane (*Drury Lane Arts Lab*), onde criou o Filmaktion, coletivo pioneiro de cinema expandido em seu país. É professor emérito da Universidade das Artes de Londres. Suas obras foram exibidas em alguns dos principais museus e galerias especializados em cinema no mundo, como o MoMa (Nova York), o Museu do Louvre (Paris), a Tate Modern e a Tate Brian (Londres) e na Documenta (Kassel).

⁷¹ Le Grice é autor de dois livros de referência para o cinema experimental: *Abstract Film and Beyond*. Cambridge: The MIT Press, 1977; *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres: BFI, 2002.

Elephant. A cena de aproximadamente 20 segundos consiste em um estábulo em chamas, do qual quatro cavalos e uma carroça são resgatados por bombeiros. A câmera permanece fixa o tempo todo do lado de fora. A equipe de filmagem está bastante próxima. Mesmo assim, em momento algum o fogo é visto. Não fica claro se a cena foi encenada ou não. Volumes de fumaça saindo pelas portas e janelas aumentam o efeito realista. *The Burning Stable* transmite uma sensação de perigo e desespero por meio dos humanos e animais em fuga.

O que interessa a Le Grice em ambos materiais são as figurações dos cavalos em movimento. Esta é a matéria-prima de sua criação. As duas filmagens foram tratadas da mesma forma. Elas não estão identificadas e nem a autoria de cada foi creditada. A preocupação do cineasta foi expandir visualmente as cenas, ao invés da decomposição plano a plano, como proposto por Muybridge e Marey. A organização da montagem recorre ao *loop*. As primeiras sequências do filme possuem matiz monocromática; os trechos seguintes foram submetidos a manipulação técnica da película. Os filtros de cores criaram um aspecto plástico em constante variação de tons. As superposições apresentam a imagem negativa do cavalo no mesmo quadro de sua imagem positiva. São procedimentos que destacam a potência pictórica da película. Le Grice teve experiência como artista visual⁷² antes de migrar para o cinema experimental. Em *Berlin Horse*, ao invés de se concentrar em um quadro de pintura, o cineasta explorou a superfície de emulsão do filme. Por meio disso foi possível explorar a cor, a textura e a luminosidade das imagens. Os processamentos físicos e químicos aplicados no celuloide foram todos feitos a mão, de maneira caseira. A inscrição do título na abertura e os créditos finais sinalizam esse método de fabricação doméstica. Todas as informações textuais foram riscadas manualmente. No processo de reciclagem também alterou a velocidade, o enquadramento e a reversão das duas cenas. O material é repetido de modo acelerado e desacelerado. Para Le Grice (2002, p. 16), “o desejo de ter acesso ao equipamento de produção foi impulsionado por dois fatores: a necessidade de reduzir o custo do filme – essencial para a emergência de um cinema independente; e reproduzir a relação direta com a mídia que dava como certa na pintura e na música”. A curta cena de *The Burning Stable* foi reapropriada nos minutos finais, a partir da modificação completa do arquivo original.

A trilha sonora que permeia toda a obra foi composta exclusivamente por Brian Eno. A música possui sensibilidade análoga às imagens. A estrutura rítmica é baseada em

⁷² Le Grice estudou pintura, escultura e cerâmica de 1957 a 1961 na Plymouth College de Arte e Design, faculdade especializada em artes localizada no condado de Devon, sua terra natal. Em seguida, mudou-se para a capital britânica onde estudou pintura entre 1961 e 1964 na Escola de Belas Artes do Slade (popularmente conhecida apenas por Slade), departamento que integra a Universidade de Londres.

princípios como repetições e variações de velocidade. Assim como a figura mais constante é o cavalo executando movimentos circulares, a estética visual e auditiva também enfatiza o *loop*. As técnicas adotadas por Le Grice e Eno partilham semelhanças com posturas do cinema estrutural que estava sendo realizado no mesmo período no âmbito internacional. A linguagem cinematográfica proposta por ambos valoriza a forma. Não há história. O teórico inglês Peter Gidal (1976) define o estilo do cineasta britânico como “materialista estrutural”, pela maneira como enfatizou os processos fílmicos ao invés do conteúdo narrativo. Malcolm Le Grice (2002, p. 264-265) explica os detalhes do ato de criação:

[...] começou com um filme Kodachrome 8 mm, onde o cavalo era marrom, a grama era verde, o céu era azul e o rosto do homem era tom de carne. Eu re-filmei isso de várias maneiras em preto e branco de 16 mm, depois produzi uma cópia de impressão positiva e uma negativa. Usando os materiais negativos e positivos em uma antiga reveladora, eu manualmente puxei filtros de cores através da máquina de impressão, colorindo a imagem em preto e branco em suas áreas negativas e positivas com uma ampla gama de tons de cor de espectro puro no filme. Os resultados disso foram então retrabalhados através de várias sobreposições e o filme estruturado para reter alguns traços dessa progressiva improvisação.

Berlin Horse propõe uma espécie de estudo experimental do movimento animal, tomando como tema o gesto inaugural do galopar de um cavalo. A proposta está conectada, reflexivamente, ao Pré-cinema e ao Primeiro Cinema⁷³. O método, entretanto, é outro: o cineasta desenvolve o filme por meio da ressignificação da materialidade fílmica. O resultado é derivado tanto do abstracionismo visual como narrativo. O cinema de reciclagem, neste caso, enfatiza não apenas as imagens (as cenas originais realizadas por Le Grice e a apropriação do filme *The Burning Stable*), mas também as intervenções estruturais executadas pelo cineasta. É um trabalho artístico essencialmente antirrealista, em oposição aos ditames cientificistas de Muybridge e a lógica do espetáculo explorado pela *Edison Manufacturing Company*.

⁷³ *Little Dog for a Roger* (1968), o primeiro filme de Malcolm Le Grice, também foi elaborado a partir de arquivos de animais realizados originalmente no Primeiro Cinema. Alguns anos depois de *Berlin Horse*, criou outra obra inspirada nesse momento inicial da história do cinema: *After Lumière - L'arroseur arrosé* (1974), homenagem do cineasta a *O Regador Regado* (1895, *L'Arroseur arrosé*), dirigido por Louis Lumière.



Figura 18: Fotogramas de *Berlin Horse* (1970), de Malcolm Le Grice.

A concretização dos aparelhos ópticos no final do século XIX, como o zoopraxiscópio, a cronofotografia, o cinetoscópio e o cinematógrafo, impactaram radicalmente atividades humanas e não humanas. São invenções surgidas no seio da modernidade ocidental, que reproduziram sistemas de valores totalmente centrados em interesses antropocêntricos. Os filmes realizados no Primeiro Cinema refletiram a possível relação entre as artes e as ciências, afetando o desenvolvimento intelectual e cultural do período. São obras que muitas vezes demonstraram o projeto ideológico imperialista e eurocêntrico regido por trás e na frente das câmeras. As opressões eram explícitas. No início da história do cinema, “o animal” foi mostrado como estereótipo, reduzido a uma figura em movimento a ser dissecada, espetacularizada e até mesmo assassinada. Os filmes eram feitos como sintomas da separação entre natureza e cultura. Na virada do século XIX para o XX, a própria constituição do mundo era voyeurizada. O acesso a esse material gerado nos primórdios da atividade cinematográfica permitiu que artistas e cineastas não apenas explicitassem, mas principalmente desconstruíssem alguns paradigmas. As obras feitas a partir dos arquivos confrontam a visão de mundo esboçada no período. O trabalho estético, nesse processo de ressignificação, confere um significado mais complexo do animal em relação ao humano. Esse *corpus* selecionado em *O que resta dos animais?* é um exemplo crítico a respeito do tratamento dado pela produção pioneira. Os arquivos foram requeridos no

contexto contemporâneo como formas de questionamento da lógica predatória explorada ao longo da história do cinema. As fronteiras humano-animal, racional/irracional se tornam mais porosas vendo os filmes sob essa distância temporal. A violência interespecies é denunciada. O holocausto animal é o genocídio do tempo passado, presente e futuro.

3.2 A MÁQUINA ANTROPOLÓGICA DE OLHAR ANIMAIS

3.2.1 Olhar o animal

Os conceitos de animalidade e humanidade são epistêmicos. Cada tempo histórico construiu o seu baseado em premissas e lógicas próprias. Um dos objetivos dessa distinção foi proporcionar a melhor compreensão de nossa própria espécie. Para Jacques Derrida, o período da modernidade é marcado pela luta desigual no campo do pensamento. O filósofo se refere algumas vezes a este embate como uma guerra, no caso, interespecies, “pensar essa guerra na qual estamos, não é apenas um dever, uma responsabilidade, uma obrigação, é também uma necessidade, um imperativo do qual bem ou mal, direta ou indiretamente, ninguém poderia subtrair-se” (DERRIDA, 2002, p. 57). O humano historicamente ignorou completamente a dimensão interior das outras criaturas. Em *O animal que logo sou*, Derrida explicita a relevância de suas ideias associadas à potência de animalidade e de ser vivente. Nesse sentido, propõe uma crítica direta às tradições culturais que menosprezaram a subjetividade para além do sujeito humano. Esse influente texto foi resultado de uma palestra proferida em 1997 no terceiro colóquio de Cerisy, organizado no interior da França. Para o autor, a teoria contemporânea passava por uma fase crítica na disputa entre os saberes. As perguntas que estavam sendo feitas nesse período foram se tornando cada vez mais complexas em torno do termo *irracional*: o animal em geral, o que é? Quem é? Quem é que responde? Mas eu, quem sou eu? A própria formulação do pensamento não humano se tornou uma questão a ser discutida. O filósofo, um dos mais renomados da segunda metade do século XX, indaga o próprio gesto de pensar. Em suas palavras: “e digo ‘pensar’ essa guerra, porque creio que se trata do que chamamos ‘pensar’. O animal nos olha, e estamos nus diante dele. *E pensar começa talvez aí*” (DERRIDA, 2002, p. 57, grifo nosso).

Pensar sobre animais ou pensar sobre o pensamento dos animais exige modificações radicais nos paradigmas do conhecimento. É nesse contexto que a distância entre sujeito e objeto é substituída pela relação de alteridade. A tomada de consciência efetuada por Derrida para essa reflexão se deu a partir de um problema doméstico trivial, “trata-se de uma cena que

se reproduz todas as manhãs. Ao despertar, a gata me segue ao banheiro reclamando seu café da manhã, mas exige deixar o dito banheiro desde que ele (ou ela) me vê nu” (DERRIDA, 2002, p. 32). O mal-estar gerado ao se encontrar nu diante de seu felino o fez refletir a respeito da capacidade do olhar animal. Sua primeira reação foi de vergonha; em seguida, da vergonha de ter vergonha, “reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável” (DERRIDA, 2002, p. 16). Inúmeros seres vivos possuem olhos; logo, também são dotados de visão. Eles olham e olham inclusive para nós. Segundo o autor, o pensamento não pode mais ser considerado como privilégio exclusivo e definidor do humano, a lista dos “próprios do homem”. Na teoria contemporânea, a lógica que rege o olhar na perspectiva da animalidade diz respeito ao “ponto de vista do outro absoluto” (DERRIDA, 2002, p. 28), a abertura para uma alteridade radical. Sendo assim, não se trata mais de ver e observar as múltiplas espécies com objetivos de ampliar o conhecimento sobre nós mesmos. Essa é a característica sob a qual foi construída a base antropocêntrica ao longo dos séculos na modernidade ocidental. Ao invés de separar os conceitos de animalidade e humanidade, Derrida propõe a aproximação. As fronteiras que os separam foram historicamente homogeneizadas a serviço da violência especista.

O ensaio *Por que olhar os animais?*, publicado originalmente em 1980 por John Berger (1992), ajuda a elucidar algumas questões sobre esse momento das relações interespecies. Para este crítico de arte, é a partir da virada do século XIX para o XX que se completa o ciclo do capitalismo que rompe as conexões entre humanidade e natureza. Os animais tiveram um papel decisivo nessa transformação. Foram marginalizados como membros subordinados do sistema econômico em ascensão. Antes, eram considerados entes místicos, com funções mágicas, oraculares, sacrificiais, “eles estavam com a humanidade no centro do mundo” (BERGER, 1992, p. 3). As criaturas eram utilizadas como signos universais, uma forma de mapear as atividades e experiências entre os seres. Na antiguidade clássica, por exemplo, representavam os elementos do zodíaco; na cultura grega, expressavam os marcadores referentes às horas do dia. As espécies também são arquétipos de valores e qualidades: leão, poder; coruja, sabedoria; cobra, sensualidade; cavalo, força; cachorro, lealdade; pavão, beleza etc. Para Derrida, o interesse pelos outros seres é um problema de perspectiva. Para Berger, uma questão de coexistência.

A modernidade foi o período em que os animais começaram a desaparecer da esfera simbólica. Sendo assim, foram transformados em brinquedos, espetáculos e ilustrações. Os

exemplos dados ao longo do ensaio discutem tal condição associada ao universo infantil: livros de desenho e de prosa da escritora Beatrix Potter, animações realizadas pela produtora Walt Disney, cavalos de balanço, bichos de pelúcia. Os brinquedos infantis demandavam cada vez mais realismo e verossimilhança em sua fabricação. Outro lugar que lhe foi confinado foi como seres de estimação dos lares a partir da domesticação e adestramento. O argumento de Berger sustenta ainda que foram reduzidos nos meios produtivos como objetos de caça e alimentação. Em suma, os animais foram transformados em matérias visuais e bens de consumo. Nesse sentido, as criaturas foram subjugadas e perderam sua relevância natural e cultural. Esse modo de cooptação foi uma abordagem totalmente centrada no favorecimento dos aspectos humanos. Para o crítico de arte, “o que sabemos sobre eles é um índice de nosso poder e, portanto, um índice do que nos separa deles. Quanto mais julgamos saber sobre eles, mais distantes eles ficam” (BERGER, 1992, p. 16).

A consequência dessa transmutação histórica na cultura capitalista resultou no nascimento de instituições voltadas para olhar o animal. As espécies foram substituídas da relação espiritual pela mediação por imagens. Esse modo de percepção caro à modernidade reforçou seu desaparecimento da vida pública em detrimento da crescente espetacularização. A alienação dos seres humanos frente à natureza se tornou fetichizada. Surgiram revistas e jornais especializados em representar visualmente a multiplicidade de vidas: *Harper's*, 1850, *National Geographic*, 1888; *McClure's*, 1893. O zoológico e o cinema também são exemplos de instituições modernas que exploraram a exotividade dos aspectos mundanos. São espaços que convergiram uma série de características recorrentes ao trato animal, como é o caso do aprisionamento, do controle e da submissão. A passagem do campesinato para o sistema econômico capitalista ocasionou transformações brutais no tratamento entre as diferentes espécies. Privar a liberdade do outro, o enjaulamento, em sentido amplo, se tornou uma atividade cultural de interesse popular.

O século XIX viu proliferar uma série de zoológicos nas grandes cidades do continente europeu. O primeiro deles a se tornar público foi o *Jardim das Plantas*, em Paris, em 1793, poucos anos depois da Revolução Francesa. O de Londres, no entanto, é considerado o mais antigo com perfil científico. Foi inaugurado em 1828 e aberto ao público em 1847. Outras metrópoles seguiram o mesmo caminho logo depois: Amsterdã, 1843; Berlim, 1844; Central Parque de Nova York, 1859. Esse foi um período marcado pela rápida industrialização e urbanização dos países ocidentais. O êxodo rural crescia de maneira exponencial. O objetivo do zoológico, nesse contexto, foi oferecer aos visitantes a

oportunidade de observar e estudar o comportamento dos animais. Isso refletia o interesse das pessoas por um maior contato com a natureza, uma nostalgia da vida no campo ou dos períodos da infância. Para Berger, estes espaços trouxeram prestígios para os estados nacionais, “eram um endosso do poder colonial moderno. A captura dos animais foi uma representação simbólica da conquista de todas as terras distantes e exóticas” (BERGER, 1992, p. 20). Por mais que tenha sido uma instituição símbolo do imperialismo expansionista europeu, o zoológico reivindicava sua função voltada para o entretenimento e o conhecimento. Foi pensado em sua origem como um novo tipo de museu. Se antes os objetos de cobiça eram principalmente obras de arte, ouro, entre outras joias preciosas, neste momento passa a incluir também a multiplicidade de espécies encontradas no planeta. O zoológico foi uma instituição moderna idealizada para valorizar a representação visual dos animais, afinal ver é uma das formas de saber. É o monumento vivo por excelência ligado ao desaparecimento dos outros seres na vida cotidiana. Uma das aproximações efetuadas por Berger em seu ensaio é a proximidade deste espaço justamente com o museu. Ambos são valorizados pela diversidade e raridade de sua “coleção”, demonstrando assim evidências de seu poderio imperial. A lógica que rege ambos é a mesma: “visitantes visitam o zoológico para olhar animais. Eles procedem de gaiola para gaiola, não muito diferente dos visitantes de uma galeria de arte que param em frente a uma pintura e depois passam para a seguinte” (BERGER, 1992, p. 23). O paralelo continua. Os zoológicos desta época também atraíam artistas, principalmente pintores, e a partir do final do século, realizadores cinematográficos. A fotografia é contemporânea ao jardim científico de Londres, mas as primeiras câmeras fotográficas tinham dificuldade de retratar os animais devido à intensa mobilidade, a pesquisa pela qual Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey se debruçaram durante as décadas de 1870 e 1880. O problema da pose não era um fator impedor para os pintores e desenhistas. Os zoológicos eram utilizados como estúdios a céu aberto; as criaturas, por sua vez, como modelos. Joseph Wolf, ilustrador especializado em figuras da história natural, afirmou: “quando cheguei, talvez houvesse apenas um ou dois artistas estudando os animais nos jardins zoológicos. Agora todo o lugar é espremido com eles” (WOLF apud TAYLOR, 1955, p. 60). Essa aproximação entre artistas e animais enjaulados é o cerne da questão do quadro *Les animaliers au Jardin des Plantes* (1902), do italiano Fortunino Matania. Na imagem, vemos leões e tigres confinados e, na parte externa, muitos pintores fazendo estudos e esboços. São tantos cavaletes espalhados que quase tocam nas grades dos felinos. O próprio Matania é mais

um que possivelmente estava presente no recinto, visto que seu quadro é uma representação da representação.



Figura 19: Reprodução do quadro *Les animaliers au Jardin des Plantes* (1902), de Fortunino Matania.

Berger pondera uma reflexão interessante dessa interação entre humanos e animais pelo olhar. As criaturas, nos zoológicos tradicionais, seguem sua própria rotina, independentemente dos sujeitos que os observam. E boa parte das atividades que executam nos espaços que lhe são reservados consiste em comer, dormir e repousar, ou seja, ações letárgicas e tediosas para grande parcela do público. Mas afinal, o que fazer em micro jaulas e gaiolas? É nesse sentido que o crítico de arte problematiza: “*no zoológico, a visão está sempre errada. Como uma imagem fora de foco. Estamos tão acostumados a isso que mal se nota mais. O que você espera? Não é um objeto morto que você veio olhar, estão vivos. Os animais estão levando sua própria vida*” (BERGER, 1992, p. 23-24, grifo nosso). As espécies não estão livres como em seu habitat natural. Elas estão presas, isoladas uma das outras. Assim sendo, os anseios e vontades se tornaram totalmente dependentes dos humanos. Sua existência foi modulada por agentes externos. Os animais foram imunizados. Eles não precisam mais buscar incansavelmente os alimentos, se defenderem, construir suas moradias. O confinamento expressa a existência em um estado de passividade. Mesmo a visibilidade diante de seu principal predador é mediada por barras, grades e vidros. O fato de que eles também podem olhar perde todo o significado enquanto espetáculo. O encontro fracassa. O mais curioso nessa interação, como Berger reconhece, é que “o mesmo animal pode muito

bem dirigir o mesmo olhar a outras espécies. Ele não tem um olhar especial para o homem. Nenhuma espécie, salvo o homem, reconhece o olhar desse animal como familiar. Outros animais são reféns do olhar” (BERGER, 1992, p. 2). Para o autor, em posicionamento próximo ao debate efetuado por alguns filósofos caros à modernidade (Descartes, Kant, Heidegger), foi o desenvolvimento da linguagem que marcou a diferença entre as espécies, “é a sua falta de linguagem, o seu silêncio, que garante a sua distância, a sua distinção, a sua exclusão, de e para o homem” (BERGER, 1992, p. 6). O homem a utiliza como forma de reconhecimento do outro e de si próprio. Os animais, por sua vez, são uma linha de fuga dessa utilização. O processo de reconhecimento, sua conscientização, é o que garante a distância epistemológica. Por isso Berger argumenta que a visão do visitante está sempre errada. As espécies são indiferentes ao nosso olhar. Os vários espaços de confinamento dos animais foram mais uma etapa do processo incessante de marginalização e fetichização.

O gesto de contemplar as atrações no zoológico era semelhante ao funcionamento do espetáculo cinematográfico. Ambos foram estruturados pelo menos em suas origens como experiências coletivas de visualização. Assim como os museus da época, são todas instituições voltadas para o olhar. A análise da construção visual dos animais nesses espaços deve levar em consideração a imagem como uma complexa rede de fatores naturais e culturais. O regime de visibilidade se transformou em uma das principais formas de conhecimento na modernidade. Os frequentadores dos zoológicos também possuíam perfil socioeconômico semelhantes aos primeiros espectadores das salas de cinema, isto é, imigrantes e operários. É importante ressaltar que no século XIX e início do XX, a massa de analfabetos era a maioria nas cidades, o que lhes dificultava de consumir manifestações artísticas com maior tradição, como a literatura, por exemplo. No caso dos Estados Unidos, o problema foi ainda maior, pois o fluxo de imigração no período era bastante intenso e a forma como essa nova população que desconhecia a língua inglesa e com isso era impossibilitada de acompanhar espetáculos baseados na palavra encontrou para se divertir eram baseados nos regimes de mostraçãO. O cinema surgiu em um contexto intelectual em que os animais eram estudados, catalogados, caçados e mostrados como atrações. As outras espécies eram almeçadas como parte da vida na era moderna, inclusive nas cidades. Não à toa, os zoológicos se tornaram um dos principais cenários dos primeiros filmes. Alguns exemplos são os trabalhos produzidos pelos irmãos Lumière e filmados por Alexandre Promio logo no início das atividades com o cinematógrafo: *Pélicans, Jardin zoologique, Londres* (1896); *Lion, Jardin zoologique, Londres* (1896); *Tigres, Jardin zoologique, Londres*. Todos possuem

menos de um minuto de duração. Eram distribuídos como “filmes de atualidades”, a respeito da vida contemporânea ao redor do mundo. Os animais reforçam o caráter de novidade tanto pelas aparências para certo público, como pelo potencial das imagens em movimento propiciado pela câmera e projetor dos Lumière. Os filmes sobre o leão e os tigres possuem técnica semelhante. A câmera permanece fixa e está posicionada em frente às grades, em ângulo semelhante aos visitantes do zoológico. As criaturas selvagens estão dentro das jaulas. São vistos de forma inquieta e agressiva. Em ambos os casos um funcionário uniformizado está do lado de fora provocando os felinos. No episódio sobre os tigres, o homem possui um pedaço de carne preso em uma vara. A estratégia de aprisionamento e consequente dominação converte o lado selvagem dos animais em entretenimento cultural para a população urbana. O quadro cinematográfico emula o espaço enclausurado das gaiolas. Essa série filmada por Promio se tornou bastante popular em sua época, inaugurando um gênero⁷⁴ bastante explorado ao longo da história do cinema: o filme de zoológico⁷⁵. Poucos anos depois a produtora *British Mutoscope & Biograph Company* repetiu esse modelo de cena em filmes como *Pelicans at the Zoo* (1898) e *Elephants at the Zoo* (1898). Também foram filmados no mesmo espaço em Londres.

Desde então, seguiu-se toda uma tradição de filmes voltados para olhar os animais. O cinema experimental é um campo que tem complexificado a interpelação entre a câmera e as espécies. Os artistas e cineastas têm buscado a invenção de múltiplas maneiras de figurá-los, sob as perspectivas das mais distintas. Essa relação envolve aspectos estéticos e políticos; éticos e morais. As reflexões propostas por Derrida e Berger ecoam nessa produção. Os corpos e vidas dos outros entes não são requeridos apenas como coadjuvantes, metáforas visuais ou ornamentos da estrutura narrativa; essa aproximação não implica o recorrente antropomorfismo presente em animações infantis ou obras audiovisuais comerciais. A animalidade é apresentada como elemento diegético a ser pensada, a troca de olhares transformada em linguagem. Os filmes experimentais têm proposto reflexões interessantes sobre esse modo de contato interespecies. O que é almejado não é apenas o que podemos ver antropocentricamente, mas principalmente o que não podemos ver. A câmera e a poética animal são potencializadas em conjunto.

⁷⁴ Para mais detalhes, ver Michael Lawrence e Karen Lury (2016).

⁷⁵ Destacamos aqui alguns filmes sobre zoológicos: *A Pet of the Cairo Zoo* (1912), do pioneiro canadense Sidney Olcott; *The New Architecture and the London Zoo* (1936), de László Moholy-Nagy; *Zoo* (1962), de Bert Haanstra; *Microcultural incidents in ten zoos* (1969), de R. L. Birdwhistell; *Zoo* (1993), de Frederick Wiseman; *Nénette* (2010), de Nicolas Philibert; e *Bestiaire* (2012), de Denis Coté.

3.2.2 A perspectiva animal

Uma das obras pioneiras é *The Private Life of a Cat* (1944), de Maya Deren e Alexander Hammid⁷⁶. Foi filmado no apartamento dos dois cineastas, no bairro de West Village, Nova York. Eles recorreram aos seus próprios gatos em casa para retratar a vida de um casal de felinos e os cinco filhotes. O filme aborda o crescimento desta família, desde o nascimento das crias até os primeiros passos. Não há presença de seres humanos ao longo das cenas. Também inexistente narração e é totalmente silencioso. Algumas informações são apresentadas por meio de cartelas. Os dois personagens principais são identificados já no início: Ela (She), uma fêmea da raça *maine coon* de pelos longos listrados; Ele (He), um macho malhado da cor branca de pelos curtos. As imagens seguem uma contemplação sensível a esse microcosmo. A câmera acompanha o cotidiano dos bichos de estimação, alternando entre planos objetivos e subjetivos. Na abertura, por exemplo, a montagem configura todo um jogo de olhares entre o casal, variando o ponto de vista e estabelecendo uma relação afetiva entre os dois. Ele (He) corteja Ela (She). A linguagem cinematográfica corrobora este sentimento. Alguns dos enquadramentos foram posicionados em perspectivas análogas à visão dos gatos.



Figura 20: Fotogramas de *The Private Life of a Cat* (1944), de Maya Deren e Alexander Hammid.

⁷⁶ Alexander Hammid e Maya Deren são dois dos mais notáveis artistas da vanguarda cinematográfica. Hammid foi um dos principais nomes do cinema tcheco produzido na década de 1930. O cineasta imigrou para os Estados Unidos em 1938, onde iniciou uma parceria artística e amorosa com Maya Deren. Esta, por sua vez, é uma das fundadoras da vanguarda norte-americana. Seu estilo foi bastante influente entre os anos 1940 e meados dos 1960. A filmografia realizada nessas décadas foi marcada por filmes poéticos, de forte caráter subjetivo e imaginativo. Outros dois nomes merecem destaque nessa tradição: Stan Brakhage e Kenneth Anger. A matriz romântica, como ficaram conhecidos, foi hegemônica até a eclosão do “filme estrutural”.

Uma das cartelas informa que depois de dois meses a gata começou a procurar um lugar na residência para ficar reservada com sua família. Nas cenas seguintes, é possível vê-la observando os aposentos da residência. A câmera primeiramente mostra a fêmea estudando o espaço por meio de um plano aproximado, para logo depois simular seu olhar subjetivo. Foi por meio dessa escolha técnica que os cineastas desconstruíram o tratamento antropocêntrico caro ao cinema. Esse é um procedimento frequente no filme narrativo. Os estudos fílmicos chamam tal recurso de montagem como *eyeline match*, a ênfase na continuidade entre dois planos efetuada pela linha de visão de um personagem. Primeiro é filmado quem está olhando e depois o que é observado. Essa configuração torna as relações espaciais mais evidentes a respeito da contextualização sobre a geografia da cena. É como se o espectador cinematográfico adentrasse no pensamento do personagem. A técnica *eyeline match*, no caso da gata, permite que o público note a sua procura pelo espaço diegético. O trabalho de angulação reforça essa perspectiva. O enquadramento é rente ao chão, em contra-plongée, diferente do olhar antropomorfizado sobre os mesmos aposentos. A estética adotada por esse filme em alguns momentos assume um agenciamento não humano. *The Private Life of a Cat* pode ser descrito como uma das primeiras tentativas de emular a experiência da visão animal.

No ensaio *Cinema: o uso criativo da realidade*, publicado em 1960, Maya Deren expõe sua abordagem particular sobre essa teoria. Esta é uma de suas reflexões mais importantes sobre a atividade cinematográfica. O elemento que destaca é a versatilidade da câmera, “talvez seja a mais paradoxal de todas as máquinas, na medida em que ela pode ser de uma só vez independentemente ativa e indefinidamente passiva” (DEREN, 2012, p. 132). A autora estabelece como essencial a diferenciação entre as imagens técnicas de outros tipos de imagem. No caso da fotografia, por exemplo, “um cavalo não é o próprio cavalo” (DEREN, 2012, p. 137), mas sua imagem, ou seja, sua semelhança visual que não é um objeto ou pessoa real. Em processos distintos, como é o caso da pintura e do desenho, “é a semelhança de um conceito mental que pode se assemelhar a um cavalo ou que pode, como na pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com qualquer objeto real” (DEREN, 2012, p. 137, grifo nosso). As imagens técnicas estão ancoradas no real por meio de material sensível à luminosidade, o registro (seja na película, no vídeo ou no digital) de figuras traçadas na luz. A fotografia e o filme partem desde o princípio da captura do reconhecimento de uma realidade. Deren se refere a isso como uma forma de autoridade. Os outros processos criativos dependem majoritariamente da capacidade individual do artista. Estes buscam fazer com que o significado visual se manifeste por meio dos recursos estilísticos. A mimese é o

último grau do aspecto reprodutivo manual. Nesse sentido, o ensaio preza que a câmera não seja apenas testemunha ocular da realidade, mas “deve ser diferenciada deste como *uma forma de realidade em si mesma*” (DEREN, 2012, p. 138, grifos do autor). Uma das definições que elabora sobre o cinema afirma que este tem uma extraordinária abrangência de expressão. A autora recorre ao conceito de *acidente controlado* para explicar tal potencialidade, ou seja, “a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena” (DEREN, 2012, p. 141). O filme não apenas documenta a existência de uma realidade específica – ontológica ao próprio registro – como também possui artifícios para construir outros mundos. Sendo assim, o espectador tanto assiste as imagens projetadas na tela como processa mentalmente toda a experiência. O cinema de vanguarda proposto por Deren e Hammid é um exemplo prático da concretização dessa concepção teórica. Um dos usos criativos da realidade que adotaram em *The Private Life of a Cat* recorreu à poética da animalidade. A autora defende que a linguagem cinematográfica instaura afinidades com outras áreas, como as artes plásticas, a dança, o teatro, a música, a poesia e a literatura. O que cabe aos cineastas é estruturar a profusão dessas potencialidades.

Os trechos finais de *The Private Life of a Cat* privilegiam os filhotes. Depois de encontrar um lugar confortável para dar à luz, a gata entra em trabalho de parto. As crias são mostradas nascendo sem ajuda de interferência externa. Em seguida, foram amamentados e lavados pela mãe. O macho, assim como a câmera, acompanha toda a ação. Deren e Hammid tem a proeza de registrar realisticamente as atividades íntimas de maternidade em ambiente doméstico. São imagens raras, em perspectiva próxima à vivência dos felinos. O uso criativo da realidade aqui explora o aspecto insólito. Segundo o historiador e curador de cinema Amos Vogel (2005, p. 431), este filme foi banido em 1948 pelos censores do estado de Nova York e chamado de indecente por causa da sequência dos nascimentos. No restante das cenas, vemos os gatos aprendendo a andar e vagando livremente pelos cômodos do apartamento. Eles brincam e interagem uns com os outros. O pai e a mãe os observam de perto. A sequência final é semelhante às imagens da abertura, com o mesmo casal novamente se aproximando afetivamente. O filme expressa uma espécie de ciclo.

3.2.3 O imenso bestiário de Chris Marker

A filmografia do cineasta francês Chris Marker é composta por uma espécie de bestiário. Os animais se fazem presentes de maneiras variadas em muitos de seus filmes. Para o pesquisador Raymond Bellour (2009, p. 557), “se existe um cineasta que fez do animal uma função de realidade múltipla – corpo ativo, materialidade sensível, metáfora variável, suposta companhia, e até mesmo um alter ego de *mise en scène* – foi antes de tudo Chris Marker”. A pesquisadora Nora Alter (2006, p. 59) vai além e afirma que “a câmera de Marker trata todos os assuntos na frente de sua lente sem diferenciar entre humanos, estátuas, animais, paisagens, arquitetura ou signos”. O modo como filma não discrimina entre seres vivos e objetos inanimados. A câmera aborda o espaço pró-filmico com respeito mútuo. Essa é uma característica diferencial presente em seu cinema. As criaturas são os assuntos principais e estão nos títulos de algumas de suas obras: *Se eu tivesse quatro camelos* (1966, Si j'avais quatre dromadaires), *Viva a baleia* (1972, Vive la baleine) e *Gatos Empoleirados* (1972, Chats Perchés). Também são elas que complexificam o tratamento político em dois de seus filmes-ensaios mais importantes: *O fundo do ar é vermelho* (1977, Le fond de l'air est rouge) e *Sem sol* (1983, Sans soleil). De fato, grande parte de seu trabalho é repleto de imagens de animais. Marker possuía predileção por uma espécie particular, os gatos. Estes são os seres não humanos que mais permeiam sua filmografia, seja pela presença física ou mesmo como figuras (desenhos, pinturas, estátuas). Em sua opinião (MARKER apud ALTER, 2006, p. 22), “nós não temos gatos, gatos nos têm. Gatos são nossos Deuses, os mais expansivos e acessíveis dos Deuses, isso é óbvio”. Um dado biográfico estabelece conexão curiosa com a espécie. Em termos pessoais, o realizador buscava manter a discricção absoluta. Foi notória a fama de ermitão que cultivou ao longo das décadas. Começou sua trajetória artística no início dos anos 1950. Seu último filme data de 2011. Neste longo período de atividade, foram raras suas aparições públicas e entrevistas para a imprensa. Avesso ao mundo de celebridades e à fama, não comparecia a festivais e eventos cinematográficos. Ocultou sua identidade continuamente, valendo-se do anonimato e chegando a criar vários pseudônimos. Conhecido por sua reclusão e ojeriza a fotografias, quando lhe pediam um retrato de si mesmo para ilustrar reportagens e artigos sobre seu cinema, costumava enviar a imagem de um gato. No curta-metragem *Domingo em Pequim* (1956, Dimanche à Pékin), sua primeira realização como diretor solo, os créditos finais atribuem seu nome ao lado da figura de um felino; em *As Praias de Agnès* (2008, Les plages d'Agnès), de Agnès Varda, também é representado da mesma forma. Um trabalho seu da década 1950; outro do século XXI realizado por uma

amiga e parceira de *nouvelle vague*. Em polos temporais opostos, a mesma recusa pela identificação visual. O avatar que utilizava ganhou inclusive um nome: Guillaume-en-Égypte⁷⁷. O desenho foi inspirado em seu próprio bicho de estimação. O *alter ego* também o substituiu em plataformas digitais. O mesmo gato é o mediador de seu CD-ROM *Immemory* (1997), o seu personagem no ambiente virtual *Second Life* e o nome de um dos canais de YouTube criados pelo cineasta. Nora Alter (2006, p. 3) recorda ainda que “O gato que anda por si mesmo” era a assinatura de *e-mail* de Chris Marker.

Por mais que os animais sejam abundantes em sua vasta obra, esta análise se concentrará em uma série específica, *Pequeno Bestiário* (1990 - 1994, Petit Bestiaire), composta inicialmente por três “vídeos haikus” - *Gato escutando música* (Chat écoutant la musique), *Uma coruja é uma coruja é uma coruja* (An owl is an owl is an owl) e *Peça zoológico* (Zoo piece). Todos foram gravados em 1990 na França. Alguns anos depois, o cineasta acrescentou outros dois, *Slon Tango* (1993) e *Tourada em Okinawa* (1994, Bullfight in Okinawa), gravados em viagens fora de seu país natal. Os trabalhos foram vinculados a princípio ao projeto *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary television)* como instalação multimídia que integrou a exposição *Passages de l'image*, apresentada entre 1990 e 1991, no Centro Cultural Georges Pompidou⁷⁸. A exposição organizada por Raymond Bellour, Christine van Assche e Catherine David se propôs a examinar as convergências entre-imagens, ou seja, as passagens da mídia filme, vídeo, artes visuais, fotografia e, inclusive, a produção sonora. Essa incursão de Marker pelo universo dos museus compreendia dezenas de monitores com tamanhos e formatos distintos. Também faziam parte estações de som espalhadas pelo espaço, além de computadores e uma série fotográfica. Os vídeos possuíam durações variadas. Alguns com tempos maiores foram distribuídos para além da exposição. É o caso de *Pequeno Bestiário, Matta '85* (1985), retrato do artista chileno Roberto Matta gravado por Marker alguns anos antes, e dois de seus vídeo-diários feitos em viagens, *Tokyo Days* (1988), *Berlin '90* (1990).

O título da instalação foi inspirado pelo filme *Stalker* (1979), realizado por Andrei Tarkovski, cujo elemento cênico central é uma área obscura e mística, uma “sala de desejos” apelidada justamente de “zona”. O projeto permitia zapear, em sentido televisivo, a zona que lhe foi destinada dentro do museu. Ao contrário de uma projeção cinematográfica tradicional,

⁷⁷ Em tradução literal, Guillaume no Egito.

⁷⁸ *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary television)* foi incorporado à coleção permanente do Museu Nacional de Arte Moderna da França, localizado no interior do Centro Cultural Georges Pompidou. As obras completas do projeto podem ser assistidas no espaço multimídia do museu.

o projeto possibilitava uma interação mais aberta com as obras. O próprio visitante escolhia o que assistir e por quanto tempo permanecer ali. Os vídeos eram exibidos em *loop*. Um dos objetivos com isso era sobrecarregar a experiência estética com múltiplas fontes de informação. Os sons e imagens se confundiam, tornando a cognição propositalmente confusa. Bellour (1999, p. 169) descreveu a instalação multimídia como “um minimercado, uma loja da Woolworth⁷⁹, conscientemente desorganizada, onde os visitantes podem não encontrar o que precisam, mas pelo menos podem ver o que desejam”.



Figura 21: Fotograma de Guillaume-en-Egypte no filme *Gato escutando música* (1990). Atrás, um retrato fotográfico do mesmo animal.

Pequeno Bestiário foi única e exclusivamente dedicada ao universo animal. Nessa série realizada em vídeo, a câmera transmite o equilíbrio das condições entre humanos e animais, ou seja, uma lógica de simetria. É um tipo de tratamento que diminui a diferença entre os seres, a tão almejada busca pela equidade do olhar, como proposta por Derrida. A relação de alteridade recebe um tratamento sensível das realidades *outras*. *Gato escutando música* é protagonizado pelo célebre Guillaume-en-Égypte. O felino é registrado descansando no apartamento do cineasta. Ele dorme em cima de um teclado. A trilha sonora da curta cena

⁷⁹ A Woolworth foi uma rede de lojas internacional dedicada à venda de produtos a retalho, chegando a ser a maior cadeia no mundo especializada nesse tipo de produto.

é composta por uma sonata para piano. Marker fabula (apud WILSON, 2015, p. 58): “ele gostava de Ravel (como qualquer gato), mas ele tinha uma queda especial por [Federico] Mompou. Naquele dia (eu me lembro de um belo dia de sol) eu coloquei o Volume I do Mompou no CD player para agradá-lo”. O gato acorda no meio da música e toma conhecimento da câmera que o observa. Essa atitude poderia ser descrita em termos da estrutura narrativa como o ápice da ação, mas, neste caso, é o anticlímax por excelência. Sua reação é de total indiferença. O cineasta aborda-o “simplesmente” com ternura. Para a pesquisadora Rosalind Galt (2015, p. 47), “o cinema de Marker insiste que os gatos significam, e que eles significam parcialmente através do nosso processo de prestar atenção a eles”. O animal transcende sua posição historicamente subjugada e é destacado como sujeito icônico da mais alta relevância. O afeto irradia em todos os elementos cênicos de *Gato escutando música*. Fazendo paródia da famosa expressão do escritor George Orwell, o crítico Adrian Danks (2012) comenta o estilo de Marker, “em seu trabalho todas as imagens são ‘iguais’, mas algumas imagens, particularmente se são de gatos, são mais iguais do que outras”. Guillaume-en-Égypte também é o protagonista de *Leila Attack* (2007), um de seus últimos filmes. O cenário é novamente sua casa. A cena com pouco mais de um minuto de duração consiste no conflito clássico entre o gato e um rato.

Uma coruja é uma coruja é uma coruja, o segundo vídeo da série de Marker, consiste em imagens da espécie presente no título gravadas em visitas a zoológicos. O trabalho conceitual de montagem buscou a organização rítmica das feições. Foram feitos múltiplos registros. Dois gestos se sobressaem: o olhar compenetrado das corujas em direção à câmera e o rápido movimento repetitivo que executam com a face. Um som eletrônico acompanha as curtas sequências. O nome do filme em inglês é pronunciado durante toda a execução. A velocidade do áudio é reduzida, tornando o vídeo ainda mais enigmático. As corujas são animais contemplativos e possuem olhos dos mais expressivos. O vídeo ressalta a potência da interpelação não humana. A espécie está presente no título de outros dois trabalhos do cineasta, *O legado da coruja* (1989, L'héritage de la chouette), série documental de 13 episódios realizada para televisão francesa em torno da constituição do pensamento da Grécia Antiga até o final do século XX; e *Corujas ao meio-dia: os homens ocos* (2005, Owls at Noon Prelude: The Hollow Men), instalação exposta no MoMa de Nova York a respeito de um texto do poeta T. S. Elliot, de 1925, sobre a Primeira Guerra Mundial.

Peça Zoológico é um estudo visual de animais em confinamento. O vídeo mostra-os presos em cativeiros, gaiolas, jaulas e aquários. A estética enfatiza a sensação de

aprisionamento. As espécies são muitas: cangurus, emas, onças, dromedários, elefantes, macacos etc. Os retratos da câmera são vistos pela interposição de barras e grades. Uma trilha sonora melancólica acompanha as imagens e reforça a angústia perante este outro. Essa obra de Marker é um grito de desespero sobre a prisão eufemisticamente chamada de zoológico. Como bem observa Elizabeth Costello, personagem inventada pelo escritor J. M. Coetzee (2002, p. 70): “as pessoas reclamam que tratamos os animais como objetos, mas na verdade tratamos os animais como prisioneiros de guerra”. O plano final mostra dois gatos em uma microjaula. O enquadramento destaca o olhar de agonia expresso pelos felinos tão caros ao autor das imagens.

Slon Tango mostra um elefante se movimentado pelo cercado no zoológico de Ljubljana, na Eslovênia. Marker acrescentou uma música às imagens, a composição *Tango*, de Igor Stravinsky. Essa conexão artificial dos elementos videográficos permitiram ao cineasta especular sobre a dança do animal. Os gestos executados parecem sintonizados com a melodia. Para Jean-André Fieschi, “há um puro milagre: é como se o elefante tivesse ouvido o tango de Stravinsky por dentro e respondesse com movimentos muito suaves – rápido, rápido, lento – em profunda concordância com o ritmo, seus avanços e repetições, as cordas e os ventos, os pizzicati” (FIESCHI apud BELLOUR, 2009, p. 560).

Tourada em Okinawa, o último episódio da série, aborda dois touros em disputa de força bruta. A luta se passa dentro de uma arena localizada no Japão, cheia de público. A câmera documenta a ação por meio do zoom. São planos rápidos, dotados de grande movimentação. A confusão visual reforça a sensação de tensão. Ao lado dos animais, homens gritam e incitam a violência. Um deles chega a dar tapas no touro incentivando a batalha. A fúria dos treinadores é análoga à dos touros. O modo como o cineasta registra os seres na arena problematiza as fronteiras entre animalidade e humanidade. Esse tipo de disputa é comum na cidade de Okinawa. É uma tourada diferente da mais tradicional espanhola, onde o embate é entre um toureiro e um animal.

Pequeno Bestiário evita as tendências do filme comercial de menosprezar os animais. A série está em favor do olhar, dignificando, assim, o mistério, a beleza e a existência das outras espécies, “eis que um poder é creditado ao animal, comparável ao poder humano, mas nunca coincidindo com ele” (BERGER, 1992, p. 5). Os vídeos funcionam como elo interespecies. As criaturas não são antropomorfizadas e muito menos bestializadas. O que o cineasta buscou foi a posição de igualdade entre os sujeitos humanos e não humanos. Definiu o trabalho como haikus devido à brevidade e ao aspecto singelo. Os cinco trabalhos seguem a

lógica da observação contemplativa. Em alguns episódios, a música induz o conflito ou a harmonia da cena. As durações variam entre 2, 3 e 4 minutos. Chris Marker ficou mundialmente conhecido pelo alto teor de politização presente em sua filmografia. Seus filmes experimentais, ensaísticos, documentais, ficcionais, foram marcados pela militância e engajamento diante do outro, seja na América Latina, *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969); na Ásia, *Loin du Vietnam* (1967); na África, *As estátuas também morrem* (1953, *Les statues meurent aussi*); quanto ao proletariado, *Classe de Lutte* (1968); movimento estudantil, *Ciné-tracts* (1968) e antimilitarismo, *O sexto lado do Pentágono* (1968, *La sixième face du Pentagone*), recorrendo a alguns temas tabus. *Pequeno Bestiário* não reivindica os animais por meio de conotações simbólicas, metafóricas ou espirituais, mas se propõe a olhá-los com compromisso ético, o problema central pelo qual Derrida se debruçou em *O animal que logo sou*. Os cinco haikus de Marker são exemplos de como seu cinema buscava um mundo igualitário para todos, inclusive apagando as fronteiras entre as espécies.

3.2.4 A antropomorfização pelos animais

Uma das obras mais interessantes em torno dessa relação pelo olhar entre seres humanos e não humanos é *Não Sei Como é que Pareço* (1986, *I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986), de Bill Viola⁸⁰. O projeto nasceu de uma bolsa recebida do *American Film Institute* (AFI) para desenvolver um trabalho sobre animais. Com o objetivo de se aproximar da multiplicidade de criaturas existentes, o realizador ingressou na residência artística ofertada pelo zoológico de San Diego, Califórnia. O resultado dessa incursão é uma experiência espiritual através da interação com a natureza e também por rituais religiosos. O interesse, nessa análise, se concentrará nos trechos ligados aos animais e ao meio ambiente. O artista organizou o material em cinco capítulos identificados apenas nos créditos: *O Corpo Escuro* (*The Dark Body*), *A Linguagem dos Pássaros* (*The Language of the Birds*), *A Noite do Sentido* (*The Night of Sense*), *Atordoada pelo Tambor* (*Stunned by the Drum*) e *A Chama Viva* (*The Living Flame*). A divisão não é estanque, e várias cenas se entrecruzam. Em entrevista a Michael Nash (1987, p. 63), ele diz que essa série corresponde às “diferentes consciências que representam o mundo”. Os dois primeiros blocos são inteiramente sobre a questão não humana. Bill Viola fabula a busca pela transcendência profundamente enraizada nos aspectos físicos e sensíveis que partilhamos com outros elementos mundanos. Cria, assim,

⁸⁰ Bill Viola é um dos principais nomes do campo da videoarte. Junto a Nam June Paik, Joseph Beuys, Vito Acconci, entre outros, ajudou a popularizar e consagrar a mídia vídeo comercializada a partir da década de 1960. *Não Sei Como é que Pareço* se tornou um dos trabalhos mais célebres realizados nesse formato.

sua visão particular do nosso lugar enquanto sujeito dentro dele. O vídeo pode ser definido como autoetnográfico e, ao mesmo tempo, metafísico, uma espécie de investigação pessoal pela sua própria consciência. O mérito do trabalho é o modo como trouxe a subjetividade para o primeiro plano por meio da estética ligada aos aspectos da natureza. As imagens foram gravadas durante a residência artística no zoológico de San Diego e em outras viagens que realizou ao longo de um período de dois anos, tanto pelo ocidente como no oriente. As informações apresentadas no final identificam as locações, como o Parque Nacional de Wind Cave e o Monumento Nacional Jewel Cave, localizados na Dakota do Sul; o Templo Mahadevi, em Suva, ilhas Fiji, o *Wild Animal Park*, também em San Diego, entre outros espaços. O terceiro capítulo mostra o realizador em casa estudando e refletindo sobre o material captado. É possível vê-lo assistindo às gravações em um pequeno monitor. O artista editou este vídeo de 89 minutos durante um período de seis meses em seu equipamento recém-adquirido. Seu acesso ilimitado a este sistema videográfico permitiu que explorasse a organização das cenas de maneira mais deliberada. A lógica de montagem se apresenta como se fosse um filme de viagem amador. Algumas das transições entre as cenas são marcadas por cortes nas fitas de bobina executadas de modo caseiro. Esse detalhe técnico reforça o teor de investigação desejado.

O título – enigmático – faz referência a Rigveda, também chamado Livro dos Hinos, antiga coleção indiana de textos hindus sobre nascimento, consciência, existência, intuição, conhecimento, pensamento racional e fé, cujo objetivo é alcançar a elevação espiritual. Os Vedas são a base do sistema de escrituras sagrados desta religião que se originou no oriente, mais precisamente na Índia. O Hinduísmo tem sua origem na pré-história e é considerado um dos princípios religiosos mais antigos da humanidade. Vedas é composto por quatro obras – Rigveda, Yajurveda, Samaveda e Atarvaveda – em um idioma chamado sânscrito védico. O Rigveda é o mais importante, pois os outros três derivaram dele. No hinduísmo, o pensamento humano é um tipo de deficiência, como se fosse um obstáculo. Nas interpretações segundo essa crença, as formas mais abrangentes de compreensão do mundo emergem dos encontros com os elementos não humanos. Os Vedas contêm odes à natureza, que são tidos como forças sagradas transmissoras da energia vital. Essa relação é uma manifestação de sintonia entre o Divino e os cosmos mundanos. Em algumas tradições orientais e outras culturas autóctones, os animais ainda representam os aspectos simbólicos que Berger afirma ter se perdido com a modernidade ocidental. No xamanismo, por exemplo, a diversidade de espécies funciona como fonte de poder e guia para os xamãs em rituais e cerimoniais. O nome escolhido por Bill

Viola foi tirado do hino 1.164 do antigo sânscrito Rig-Veda. A expressão anuncia sua crise existencial. O sujeito “eu”, que supõe a dimensão interior, está posto na mesma frase duas vezes na versão original. Para Catherine Russell (2013, p. 373), “a questão colocada não é ‘*Quem sou eu?*’, mas ‘*O que sou eu?*’”. A dimensão narrativa presente no vídeo ao colocar sua própria busca de identidade como questão a ser pesquisada permite que o artista se conecte com a espiritualidade hinduísta, tanto em contato direto, como no ritual de fogo executado nas ilhas Fiji que compõe o último capítulo (*A Chama Viva*), ou em envolvimento com o meio ambiente, em lagos, paisagens e no próprio gesto de olhar os animais. Essa é uma expansão que transcende o humano, um estudo de consciência sensível ao mundo.

Não Sei Como é que Pareço, logo nos primeiros planos, expressa o título misterioso como um problema de percepção. O enquadramento de uma paisagem natural inicia inclinada, em posição incomum para a postura humana. A trilha sonora é composta por uma música hinduísta marcada pelo forte acompanhamento percussivo. É um tom pulsante, ritualístico. A câmera, em seguida, vira o mundo de cabeça para baixo e imerge em um lago. A música é interrompida. O áudio nessa parte ecoa os ruídos subaquáticos, transmitindo uma sensação de estar presente no local. A imagem se movimenta pelo lago mesmo de maneira invertida. O fluxo é mais lento embaixo d’água. É possível observar rochas e corais. A cena de abertura remete a uma experiência autobiográfica do realizador. Em entrevista para Laura Barnett (2012) explica o ocorrido. Aos 6 anos de idade, em férias com a família nas montanhas, o futuro artista por pouco não morreu afogado ao cair em um lago. Foi salvo por seu tio, que mergulhou de prontidão e o salvou. O tempo que permaneceu submerso o marcou profundamente. Ao invés de medo, sua sensação foi a oposta. Bill Viola diz: “fui direto para o fundo e vi o mundo mais lindo que já vi: peixes, feixes de luz, plantas ondulando na brisa. Eu pensei que estava no céu. Eu teria ficado lá se meu tio não tivesse me puxado. É por isso que minha arte tem muito a ver com a água – porque eu sonho em voltar àquele lugar” (BARNETT, 2012). A experiência traumática lhe rendeu fascinação. Outras de suas obras são marcadas pela ênfase dada a substâncias líquidas, como *The Reflecting Pool* (1979), *The Passing* (1992), *The Fall into Paradise* (2005).

Bill Viola explora o mundo na ordem do incognoscível em *Não Sei Como é que Pareço*. O viés experimental reforça a pesquisa de subjetividade e o confronto da linguagem artística padrão. A estética desenvolvida se abre para as múltiplas naturezas que o cercam. É o caso da sequência seguinte à abertura, por exemplo, que enfatiza exclusiva e “unicamente” os aspectos minerais. O trecho se passa todo em uma caverna escura, permeada por estruturas de

pedras, estalactites e estalagmites. Em outro momento, as paisagens são vistas em agitação, fora de foco, como se o calor exprimisse as energias presentes ali. A questão temática que será destacada e se faz presente em vários capítulos do vídeo está enraizada em filmar o animal. Essa relação de alteridade foi uma das formas que o artista encontrou para fazer uma etnografia de si mesmo. O outro dito “radical” é almejado como troca entre consciências, um aprofundamento de conhecimento interespecies. Bill Viola, em ensaio sobre a própria obra, defende que “os olhos se tornam os condutores da troca de energias entre o organismo e o meio ambiente, entre o observador e o observado. Uma linha de visão pode facilmente dividir a separação entre sujeito e objeto, da mesma forma que pode ser refinada” (VIOLA, 2017, p. 62). A primeira aparição de espécie animal é um búfalo morto. A carcaça está rodeada de moscas que comem os detritos. O zumbido dos insetos é realçado como trilha sonora. O trabalho de câmera decompõe o corpo em pequenos fragmentos. Algumas partes são irreconhecíveis. A carne é vista em estado avançado de putrefação. Os próximos planos abordam rebanhos de búfalos pastando em meio ao campo. A cena começa mostrando-os afastados, para depois se aproximar. O artista e a equipe se posicionam perto. As criaturas são registradas realizando suas necessidades básicas enquanto viventes, como comer e urinar. Por mais que exista identificação, estes são completamente indiferentes à presença humana, como Berger (1992, p. 28) escreve sobre a visão no zoológico: “o olhar do animal cintila e passa adiante. Eles olham de lado. Eles olham cegamente para o além”. O filme chega a enfatizar o olho do búfalo, mas como sintoma de indiferença.

Assim encerra *O Corpo Escuro*. O segundo bloco, *A Linguagem dos Pássaros*, tem início repetindo essa mesma ação, ou seja, documentando o semblante de peixes e pássaros em *closes* que nos permitem analisar as características faciais. As espécies são vistas sem emoção, minimizadas em seu habitat artificial. É possível visualizar o corpo, mas não a linguagem que nomeia o capítulo. O humano não acessa as mentes animais. Nesse sentido, as criaturas olham sem ver. É uma relação hierárquica absolutamente desigual, não existe interesse ou comunicação por parte do outro. As filmagens se passam no zoológico de San Diego. O que se sobressai é justamente o olhar fugidio das espécies teorizado por Berger.

Uma das sequências mais memoráveis de *Não Sei Como é que Pareço* se dá nesse momento. A câmera observa, a distância, uma coruja em cativieiro. É realizado um *zoom* lento e contínuo em direção à ave. O animal interpela fixamente o dispositivo videográfico. A imagem encerra a aproximação se detendo nos olhos, como se contemplasse o olhar do olhar. O enquadramento é tão íntimo que é possível notar o reflexo em sua pupila. Duas pessoas são

vistas nessa reprodução: Bill Viola e Kira Perov, esta operando o equipamento que originou o filme. Ambos são figurados como criaturas inexpressivas. É uma metáfora visual interessante. Como Berger (1992, p. 5) reconhece, “o animal examina cuidadosamente o homem através do abismo de sua não-compreensão [...] quando ele é visto pelo animal, ele é visto da mesma forma como o seu entorno é visto por ele. Seu reconhecimento desse fato é o que torna o olhar do animal familiar”. No cinema narrativo clássico, uma das premissas mais respeitadas sobre o ponto de vista é manter os códigos referentes à “quarta parede”, a divisão imaginária que separa o universo artístico (obra) do mundo real (espectador). Essa é uma herança do palco teatral, por meio da qual a plateia assiste passivamente o espetáculo encenado. No filme, uma das instruções de direção que são dadas para atores e atrizes é não olhar diretamente para a lente da câmera, com intuito de valorizar e respeitar o espaço ficcional. Existem inúmeros exemplos de peças teatrais e produtos audiovisuais que romperam intencionalmente a quarta parede, com objetivos dos mais distintos. É por meio dessa reflexividade que o artista busca se reconhecer em *Não Sei Como é que Pareço*. O efeito-espelho oferece a possibilidade de se ver pela ótica dessa espécie. Quando vemos uma criatura que também nos vê, confrontamos uma visão de nós mesmos. O ser humano, historicamente, não olhou para os animais para estudar e aprender exclusivamente sobre as outras vidas. O interesse antropocêntrico, enquanto sujeito dito “eleito”, hegemônico, olhou para os animais como forma de aprofundar o entendimento dos instintos e comportamentos próprios. Ao se projetar nessa coruja, os questionamentos de alteridade se complexificam. O problema não trata mais de apenas observá-los pacificamente em zoológicos, mas induz perguntas como: quem está olhando e por quê? Bill Viola (2017, p. 62) explica sua relação com esta cena específica:

Como porta de entrada para a alma, a pupila do olho tem sido uma imagem simbólica poderosa e um objeto físico evocativo na busca pelo conhecimento do eu. A cor da pupila é preta. É nesse preto que você vê sua auto-imagem quando tenta olhar de perto o seu próprio olho ou o olho do outro.... a grandeza da sua própria imagem, impedindo uma visão desobstruída. [...] É através desse preto que nos confrontamos com o olhar de um animal, em parte com medo, com curiosidade, com familiaridade, com mistério. Nos vemos em seus olhos ao sentir a alteridade irreconciliável de uma inteligência ordenada em torno de um mundo que podemos compartilhar no corpo, mas não na mente. O preto é uma luz brilhante em um dia escuro, como olhar diretamente para o sol, a intensidade da fonte produzindo a escuridão protetora do olho fechado. É o preto que ‘vemos’ quando todas as luzes se apagam, o espaço entre as linhas elétricas brilhantes da imagem de vídeo, o espaço posterior ao último corte de um filme, ou o preto luminoso das noites da lua nova. Se há uma luz lá, é apenas a luz procurando na sala escura, a qual, limitada pelo canal óptico dentro do seu feixe, supõe haver luz por toda parte aonde ela se volta.



Figura 22: Fotograma de *Não Sei Como é que Pareço* (1986, *I Do Not Know What It Is I Am Like*), de Bill Viola

A escolha da espécie efetuada pelo artista para se autoconhecer é curiosa. A coruja é um símbolo histórico de sabedoria, cuja referência remete à mitologia grega. Nesta tradição da antiguidade clássica, Atena, a deusa da sabedoria, das artes, da inteligência, tinha uma coruja como mascote de estimação. O período da noite era considerado o momento do pensamento filosófico e da revelação intelectual. A ave, por possuir hábitos notívagos, ficou associada à busca pelo conhecimento. A maneira como a coruja encara a câmera no vídeo é diferente das outras trocas de olhares registradas no zoológico. De um modo um tanto quanto singular, ela rebate a contemplação criticamente. A criatura parece extremamente controlada e racional. Permanece estática durante todo o longo plano. Seus olhos são grandes e resplandecentes. É como se fosse uma relação entre duas pessoas, uma situação de julgamento ético e moral. Existe uma troca, mesmo que nenhuma palavra ou som sejam utilizados. Neste caso, ocorre uma inversão de valores, que demonstra a fragilidade do espírito humano. Para Sean Cubitt, nessa interpelação “a posição do espectador é a de um rato diante do olhar de seu predador” (CUBITT, 1989, p. 69). Além do homem e da mulher observados pelo reflexo da

pupila, também é possível observar um ponto de luz no lado oposto ao catifeiro. A busca pela consciência do artista é mediada pelo olhar do animal.

A Noite do Sentido, o terceiro capítulo, estabelece um diálogo com essa célebre sequência. Temos aqui novamente a presença física do artista. Ele está em casa, no escritório, pesquisando. Na mesa de trabalho estão dispostos materiais de consulta dos mais variados: livros sobre comportamento humano, um ovo, uma rocha, um conjunto de joias. Bill Viola está sentado assistindo às imagens que gravou em um reproduutor caseiro e fazendo anotações. Os semblantes dos animais são vistos em uma tela pequena. São as mesmas cenas recém-exibidas. O espectador é convidado a reconstruir esses momentos junto ao processo de autoconhecimento proposto pelo vídeo. A cognição pelo olhar envolve uma série de elementos: 1) a visão humana; 2) a visão animal; 3) a câmera de vídeo; 4) o monitor de reprodução. São inscrições no campo do visível, uma relação que complexifica o tratamento entre observador e observado. A experiência do espectador diante da obra leva em consideração a soma cumulativa dessas imagens. Para Sean Cubitt (1989, p. 72), o olho de Viola ainda é o do etnógrafo, “a necessidade de ser visto, como condição de ver, resolve os dilemas do momento colonial na visualização”. Por mais que o artista esteja em busca da transcendência espiritual, a sequência no escritório denuncia como sua lógica de pesquisa está profundamente enraizada em valores e metodologias racionais.

Em um ensaio bastante influente publicado em 1976, a historiadora da arte Rosalind Krauss considerou a estética do narcisismo como uma das principais características da videoarte. Desde os trabalhos pioneiros realizada nos anos 1960 nota-se o dispositivo videográfico utilizado como espelho. As análises se concentram nas obras de Vito Acconci, Bruce Nauman, Lynda Benglis, Joan Jonas, Peter Campus, Richard Serra e Nancy Holt. O próprio artista, seja pelo aspecto corpóreo ou em sentido psicológico, é um elemento-chave de figuração nessa produção. O narcisismo é entendido nesse contexto como a condição fixa de uma frustração perpétua. A autora se refere a essa configuração em termos do autoenvolvimento e autoencapsulamento pela mídia vídeo. As imagens de síntese possibilitaram uma nova etapa na história das imagens técnicas, com formatos e possibilidades díspares se comparado aos suportes tecnológicos precedentes. Tanto o equipamento de câmera como o monitor de reprodução possuem dinamismos mecânicos que permitem o imediatismo no ato de visualização; “diferente das outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo imediato feedback. Portanto, é como se o corpo estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses”

(KRAUSS, 2008, p. 146). Esse efeito sincrônico é diferencial do aparato cinematográfico analógico, por exemplo, que envolve toda uma cadeia de finalização até chegar ao público em salas de cinema como produto final. Quando assistimos a *Não Sei Como é que Pareço*, vemos o próprio artista assistindo suas gravações no monitor de sua casa. O vídeo facilitou a conexão entre o criador e sua matéria-prima. Krauss distingue no ensaio duas formas de espelhamento, a obra de reflexão e a obra de reflexividade. No primeiro caso, “é movimento em direção à simetria externa” (KRAUSS, 2008, p. 150); no segundo, “é estratégia para alcançar assimetria radical, vinda de dentro”. A reflexividade é a cisão entre dois dispositivos distintos que podem elucidar um ao outro, visto que estão separados. A reflexão é justamente a superação dessa distinção, a fusão entre a imagem e seu duplo, “a operação de reflexão é uma forma de apropriação, de ilusionisticamente apagar a diferença entre o assunto e o objeto” (KRAUSS, 2008, p. 150). O que torna singular o modo como *Não Sei Como é que Pareço* olha para os animais, em especial, a cena de *zoom* e *close* no semblante da coruja, é que o seu duplo, aqui, é um outro. A reflexão teorizada por Krauss também se aplica a este caso. Bill Viola está em busca de si próprio nas imagens (re)reproduzidas. O diferencial é que o investimento no *self*, utilizando o termo empregado pela autora a partir do vocabulário psicanalítico, é uma situação de alteridade radical. A investigação de cunho pessoal proposta perpassa agentes externos e a mídia vídeo. A estética do narcisismo é inspirada no pensamento de Jacques Lacan, em especial *The Language of Self*⁸¹. A reflexão e a reflexividade também ocorrem no contexto terapêutico da psicanálise, como no caso do sujeito deitado no divã, descrito como “a reprojeção narcisística de um *self* congelado” (KRAUSS, 2008, p. 151). Para Lacan, essa situação marcada pelo silêncio do analista é caracterizada como um vazio extraordinário. Nesse espaço de transferência, o paciente projeta o monólogo de sua própria narrativa, “a construção monumental do seu narcisismo” (LACAN apud KRAUSS, 2008, p. 151). O que marca essa relação monológica de autoexplicação e de silêncio por parte do analista, segundo o autor francês, é a profunda frustração. O paciente percebe que esse *self* é uma projeção. No trabalho de reconstruí-lo, “ele encontra a alienação fundamental que o fez construí-la como um outro, e que sempre esteve destinada a ser tomada por um outro” (LACAN apud KRAUSS, 2008, p. 151), ou seja, seu *status* de alienação é atualizado. A análise psicanalítica interrompe o poder dessa fascinação do espelho. É uma situação em que o paciente deve perceber a diferença entre sua própria subjetividade e as projeções fantasiosas de si mesmo como objeto, em que o sujeito em condição ideal deve se engajar em se recuperar, “o projeto

⁸¹ Esta reflexão se encontra traduzida para o português em Jacques Lacan (1998).

analítico é então aquele no qual o paciente se liberta da ‘estátua’ de seu *self* refletido e, pelo método de reflexividade, redescobre o tempo real de sua própria história. Ele troca a atemporalidade da repetição pela temporalidade da mudança” (KRAUSS, 2008, p. 152).

Nessa reflexão proposta pela autora, o modernismo é exposto como o período histórico da arte em que o artista localiza sua própria expressividade pela descoberta de condições objetivas de sua mídia e de sua história. Bill Viola se vale do vídeo como possibilidade de encontrar a própria subjetividade, “um modo estético no qual o *self* é criado por meio de dispositivos eletrônicos de feedback” (KRAUSS, 2008, p. 152). O espelhamento narcisístico abre a narrativa para o plano da reflexão crítica sobre sua própria constituição enquanto ser no mundo. O trecho final do capítulo 3 e de algumas outras cenas do restante de *Não Sei Como é que Pareço* enveredam pela forma do sonho, um mergulho no inconsciente do artista. A estética realista se inclina para a dimensão do mistério. Logo após o jantar, acontecimentos inexplicáveis começam a acontecer no escritório: um caramujo ganha vida no meio do conjunto de joias; o ovo choca; fora da casa, em um jardim escuro, um cachorro o ataca pela ótica da câmera subjetiva. O vídeo explora a flicagem das imagens. No último capítulo, Bill Viola registra a cerimônia do fogo nas ilhas Fiji. Para os adeptos da religião hinduísta, o estado de transe é alcançado a partir da junção entre a mente o corpo, um modo de controle pessoal extremo. O ritual gravado é radicalmente diferente do método de pesquisa que realizou em seu escritório. A espiritualidade transcende o discurso da razão.

3.3 LEVIATHAN E A ETNOGRAFIA SENSORIAL

3.3.1 Olhar etnográfico

Voltamos ao Pré-Cinema e ao Primeiro Cinema para resgatar outro gênero desenvolvido pelos pioneiros: o filme etnográfico. O inventor da cronofotografia, Étienne-Jules Marey, foi o responsável por capacitar o médico e antropólogo francês Félix-Louis Regnault a utilizar seu equipamento com objetivo de documentar posturas e movimentos de tipos inicialmente humanos. Em 1895, essa câmera embrionária foi empregada como instrumento de filmagem da atividade de uma mulher uólofe⁸² com argila para fabricação de objetos artesanais, durante visita à Exposição Etnográfica da África Ocidental, no Campo de Marte, em Paris. É uma das primeiras experiências de imagens em movimento com intenção etnográfica, no caso, uma análise fisiológica étnico-cultural. Essa possibilidade de observação e registro dos dispositivos visuais foi incentivada por cientistas e antropólogos do período pela capacidade de reprodução. Os próprios irmãos Auguste e Louis Lumière, inventores do cinematógrafo, acreditavam que sua criação tecnológica era uma invenção sem futuro e o equipamento teria mais funcionalidade pela ciência do que como entretenimento.

Régnauld, que chegou a ser presidente da Sociedade de Antropologia de Paris, foi um dos principais incentivadores da utilização da mídia filme pela antropologia e defendia que essa tecnologia “preserva para sempre todos os comportamentos humanos necessários às nossas pesquisas” (RÉGNAULT apud LOURDOU; FREIRE, 2009, p. 10). A cronofotografia lhe permitiu construir um acervo de informações visuais cujo objetivo foi a comparação taxonômica. Acreditava que com isso conseguiria diferenciar os grupos étnicos. Regnault subdividiu os resultados dos registros em dois grupos: selvagens e civilizados. As imagens em movimento foram requeridas como ferramenta para legitimar seu projeto racial. O médico francês interpretou os dados obtidos como provas de sua teoria das diferenças constitutivas entre os seres humanos, indo na contracorrente do pensamento antropológico da época que já defendia que a raça era um sistema de categorização socialmente construído. Por mais que a conclusão seja equivocada, a premissa pode ser considerada o embrião do gênero da mídia filme utilizada para fins de estudos científico de cunho etnográfico. O cinema como imagem técnica seguinte à cronofotografia também gerou uma vasta filmografia nesse sentido. Se para

⁸² Uólofe é um grupo étnico localizado no noroeste da África e está presente em diversos países: Senegal, Gâmbia, Mauritânia e República Dominicana.

Regnault o interesse era especialmente a diferenciação racial, na próxima etapa se estende para a pesquisa referente a outros seres vivos.

3.3.2 Leviathan

O ponto de contato de imagens em movimento, animais e etnografia, possui uma história centenária. *Leviathan* (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel, é uma das experiências cinematográficas mais radicais e instigantes nesse sentido. O filme realiza uma investigação entre humanos e não humanos, acompanhando várias dessas vivências a partir de um navio de pesca em alto mar. Inicia com uma epígrafe extraída do Antigo Testamento da Bíblia, mais precisamente do livro de Jó, em que os realizadores buscaram a palavra que intitula a obra. É a única informação textual de todo o longa-metragem: “As profundezas faz ferver, como uma panela; torna o mar como uma vasilha de unguento. Após si deixa uma vereda luminosa; parece o abismo tornado em brancura de cãs. Na terra não há coisa que se lhe possa comparar, pois foi feito para estar sem pavor”.

O próprio título *Leviathan* carrega um valor semântico multifacetado: possui esse sentido religioso de um grande monstro marinho, tratado pela Igreja Católica como um demônio, um dos sete príncipes infernais (essa criatura mitológica foi descrita sob diferentes formas em vários textos sagrados, encarnando o corpo de vários animais: dragão marinho, serpente, polvo, crocodilo, lula); também é uma referência à obra do escritor ficcionista norte-americano Herman Melville, autor do romance *Moby Dick* (1851), que tem uma baleia entre suas protagonistas, visto como um monstro pelos pescadores e com quem evitam o confronto a todo custo; por fim, o nome faz alusão à obra do filósofo inglês Thomas Hobbes, autor de *Leviatã* (1651), tratado político que preza por um estado soberano acima de todas as coisas, governo este que seria uma espécie de monstro que concentraria todo o poder. O longa-metragem se passa todo em um barco de pesca em alto mar, mais precisamente na costa marítima de New Bedford, Massachusetts, a capital baleeira do mundo e um dos maiores portos de pesca dos Estados Unidos. São as mesmas águas que serviram de inspiração para a narrativa de Herman Melville, que havia trabalhado ali como pescador em meados do século XIX e foi onde escreveu seu romance em torno da baleia. O projeto inicial do filme era retratar os conflitos existentes nesse local:

[...] começamos a filmar em terra. Nós íamos fazer um retrato de New Bedford, uma espécie de contraste ou tensão entre seu status de uma espécie de cidade mística de Melville e *Moby Dick* e seu status anterior como capital da caça à baleia do mundo. E então é uma história dos trabalhadores, e sobre a vida após o fim da caça à baleia e o declínio da pesca. Todas essas filmagens caíram no caminho, apesar de

termos sido realmente tomadas por algumas delas. Percebemos que o que estava acontecendo no mar era infinitamente mais interessante, desconhecido e estranho do que qualquer coisa que estávamos filmando em terra (CASTAING-TAYLOR apud DOWELL, 2013).

As primeiras sequências de *Leviathan* estão ambientadas no breu total. São planos noturnos, confusos. O aspecto sonoro metálico presente no navio se sobressai. A luz emerge lentamente e contextualiza a cena no que parece ser um convés. A câmera está totalmente autônoma pelo espaço, filmando tripulantes executando suas funções de pesca. É um ponto de vista interno às operações. Respingos d'água se instalam na lente. A objetiva se confunde com o olhar subjetivo dos marinheiros. Correntes, máquinas, anzóis e redes compõem desorganizadamente o quadro cinematográfico. O barulho das ondas batendo no casco e o vento forte se confundem com vozes inaudíveis. É difícil se situar no que está sendo exposto ou mesmo entender o que está acontecendo. A cacofonia auditiva só reforça a desordem para um espectador não tripulante. A câmera mergulha no oceano. A dimensão abstrata se acentua propiciando uma lógica da sensação cuja qualidade recorre principalmente à plasticidade de imagens subaquáticas, muitas delas sem qualquer tipo de figuração reconhecível. Tudo filmado com apenas um ponto de corte. A câmera retorna à superfície e termina a cena de abertura de modo sereno, oposta ao caos instaurado nos trechos anteriores.

Os primeiros vinte minutos do filme são uma introdução dos efeitos sinestésicos que serão explorados no decorrer da obra. *Leviathan* propõe uma imersão por meio da “subjetividade corporificada” (*embodied subjectivity*), utilizando o conceito descrito por Castaing-Taylor, ou seja, um outro ponto de vista, uma disposição entre a subjetividade e a objetividade. É uma reconfiguração dos procedimentos de investigação observacional com intuito etnográfico. Almejam com isso um *modus operandi* que capture a interação entre os seres e o ambiente, sejam tais agentes humanos ou não humanos. Um dos aspectos interessantes da escolha preterida pelos realizadores é que esse contato com o navio transcende o diário de bordo e o documentário⁸³ sobre pesca industrial. Por mais que os realizadores registrem algumas das atividades executadas pelos pescadores em seus trabalhos (recolher as redes de peixes, operar todo o aparato maquinico), também é exposta a vida dos seres aquáticos e de pássaros que rodeiam a embarcação, redefinindo a hierarquia entre sujeito e objeto.

⁸³ Vale ressaltar que filmes sobre embarcações de pesca possuem uma longa tradição na história do cinema e estão presentes desde os primórdios do documentário. John Grierson, um dos pioneiros e ideólogo desse estilo, realizou duas obras sobre essa temática: *Drifters* (1929), a respeito de um navio de pesca em alto-mar na costa oeste da Escócia; e *Granton Trawler* (1934), que segue um barco no mar do Norte, na costa da Noruega. Ambos foram importantes pelo modo como sistematizaram alguns dos procedimentos clássicos do documentário e reforçaram as bases cinematográficas do imaginário marítimo.

O procedimento cinematográfico base segue o modo observativo; no entanto, divergente do modelo realizado originalmente pelo cinema direto⁸⁴ da década de 1950 e 1960. Neste, a presença do cineasta assume o papel de *voyeur*, buscando a invisibilidade e a não participação nos acontecimentos. Valoriza-se, assim, o testemunho da duração real da cena; transmitindo a sensação do que foi observado, é realmente o que estava lá. A interferência por parte da equipe de filmagem é mínima, e abole-se o uso de roteiro e encenação. Os primeiros documentários norte-americanos e canadenses feitos em diálogo com esse dispositivo desejavam deflagrar o bruto da experiência vivida. No entanto, a observação estava necessariamente associada ao momento em que os cineastas estavam registrando o fato. Os experimentos adotados por Castaing-Taylor e Paravel dialogam com esse procedimento, mas apagam a presença do operador de câmera durante a filmagem. Os planos observacionais, feitos em longas tomadas, apresentam perspectivas a partir de ângulos radicais do navio ou mesmo fora dele. Muitas vezes os cineastas estão ausentes da cena. Essa lógica de mostraçãõ não está à mercê de nenhum narrador onisciente ou recurso narrativo. Isso propicia a criação de um léxico visual com múltiplos pontos de vista, que extrapola as capacidades humanas.

O modo observativo é frequente na etnografia e na antropologia visual. É difícil encontrar obras que conciliem qualidades artísticas e, ao mesmo tempo, uma análise científica. Os pontos de interesse em geral pendem para um dos lados. O antropólogo e teórico do documentário etnográfico, Jean Rouch (1968, p. 432), resumiu essa conjuntura da seguinte maneira: “quando os cineastas fazem filmes etnográficos, eles até podem ser filmes, mas não são etnográficos; mas quando os etnógrafos fazem filmes, eles podem ser etnográficos, mas não são filmes”. Aqui, esse procedimento cinematográfico de observação é adotado pelas possibilidades sensoriais, pré-linguísticas. Um aspecto em comum entre esse filme e o documentário observativo clássico é que ambos relegam as informações orientativas: entrevista, narração, intertítulo, e abrem espaços para uma reflexão aberta a respeito do material captado. *Leviathan* propõe um passo além na tradição do filme etnográfico, no documentário de cunho observacional e, por fim, no cinema experimental contemporâneo. Para a historiadora do cinema Nicole Brenez (2013), é “um ponto de virada na história da representação cinematográfica, libertando o ponto de vista humano”.

⁸⁴ Para mais informações, ver Dave Saunders (2007).

3.3.3 Etnografia Sensorial

Leviathan é uma criação do Laboratório de Etnografia Sensorial (SEL, *Sensory Ethnography Lab*), espaço experimental germinado dentro da Universidade de Harvard, Massachusetts, Estados Unidos. Esse é um grupo de destaque no circuito da arte contemporânea, que busca combinações inovadoras tanto no que se refere à estética quanto à etnografia. Valem-se, para tanto, de perspectivas extraídas da arte, das ciências naturais e sociais, esgarçando as propriedades de criação dos campos em questão. O embate entre a natureza e a cultura, o animal e o humano, em suma, as dimensões do mundo animado e inanimado são problematizadas pelas obras. No *site*⁸⁵ do laboratório, seus trabalhos são descritos como que produzidos com o tema da práxis corporal e da estrutura afetiva da existência humana e animal, em busca da estética e ontologia do mundo natural. Investigam, com isso, as múltiplas dimensões existentes no mundo, trabalhando sem uma metodologia estabelecida; pelo contrário, buscam a experimentação constante. O contato com o outro, independentemente da sua condição humana ou não humana, não busca a apreensão hermenêutica. Eles utilizam concepções sensoriais das imagens e dos sons, valendo-se de recursos tecnológicos para tal. O SEL foi criado em 2006 como um laboratório de pós-graduação colaborativo entre os departamentos de Antropologia e Estudos Visuais e Ambientais. O nome inicial do núcleo era *Media Anthropology Lab*. Foi fundado e continua coordenado pelo antropólogo e artista multimídia Lucien Castaing-Taylor⁸⁶. É administrado atualmente por Ernst Karel, pesquisador e artista sonoro. Ambos já participaram de vários projetos do grupo. O SEL propicia um contexto acadêmico para o desenvolvimento de obras visuais e/ou acústicas. Na página oficial da internet é descrito como oposição às tradições da arte que não estão profundamente infundidas com o real, ao documentário derivado do jornalismo, e da antropologia visual que mimetiza as inclinações discursivas da sua disciplina mãe.

A Universidade de Harvard possui um lugar de destaque na tradição do documentário etnográfico. O Centro de Estudos Cinematográficos da instituição foi criado em 1957 pelo antropólogo e documentarista Robert Gardner, que o dirigiu até 1997. Atualmente é liderado por Castaing-Taylor. Para o curador Richard Peña (2016), “a Universidade de Harvard tem uma grande tradição na produção de filmes etnográficos e antropológicos. Logo depois de

⁸⁵ Para mais detalhes, acessar: <https://sel.fas.harvard.edu/>.

⁸⁶ Castaing-Taylor é mestre em Antropologia Visual pela Universidade do Sul da Califórnia (USC) e doutor em Antropologia pela Universidade de Berkeley. Também criou a revista *Visual Anthropology Review*, da qual foi editor, além de editar a publicação *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990–1994* (1994).

encontrar várias obras produzidas pelo SEL em torno de 2007, 2008, fiquei convencido de que eles representavam um novo capítulo provocativo nesta história orgulhosa”. O SEL possibilita trabalhos audiovisuais inventivos no que se refere ao exercício de etnografia, prática que, muitas vezes, utiliza apenas sistemas de signos textocêntricos. Os antropólogos-artistas estão mais preocupados em transmitir uma experiência do microcosmo eleito do que documentar determinadas informações e dados referentes ao sujeito-objeto. As obras se passam em ambientes díspares: no Nepal, na cidade de Nova York, na costa marítima de New Bedford, entre outros, ressaltando a singularidade do lugar. Pela via etnográfica, os realizadores se inserem em uma ação participativa, mais do que observantes imparciais. Castaing-Taylor pontua a importância das três palavras que compõem o nome do grupo:

“Sensorial”, de modo que nos preocupamos com a experiência sensorial muito mais do que os acadêmicos fazem, de um modo como cineastas – no seu melhor – podem fazer, mas que documentaristas não. Documentário é tão frequentemente como jornalismo, *talking heads*, pessoas falando sobre sua vida após o fato. Portanto, é para voltar a algum tipo de pré-linguística, dando substância a experiência sensorial. “Etnografia” coloca uma ênfase no trabalho de campo a longo prazo, por imersão, não apenas um voo-noturno de uma reportagem de televisão, em que você voa (para um local) por uma semana e pretende chegar com um retrato autorizado. E “Lab” está lá para indicar que é experimental, que não há conhecimento definitivo e que estamos tentando subverter a cada turno (CASTAING-TAYLOR apud FAZIO, 2014).

As obras criadas dentro do laboratório, sejam elas fotografias, fonografias, videoinstalações ou filmes, circulam por outros espaços para além das salas de cinema tradicionais. Os trabalhos realizados são exibidos em galerias de artes, como Centre Georges Pompidou (Paris, França), Institute of Contemporary Arts (Londres, Inglaterra), MoMa (Nova York, Estados Unidos), Museu da Imagem em Movimento (Leiria, Portugal), Tate Gallery Museum (Londres) e ainda em festivais de cinema, como Cannes, Berlim, Locarno, Toronto, entre outros. No Brasil, algumas obras do SEL foram exibidas no Festival Olhar de Cinema (Curitiba, Paraná), no Festival do Filme Documentário e Etnográfico/Fórum de Antropologia e Cinema (Belo Horizonte, Minas Gerais), no Festival de Documentário de Cachoeira (Cachoeira, Bahia) e em uma retrospectiva no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Foram realizadas dezenas de obras desde a origem do SEL. A maioria dos trabalhos apresentados até então são filmes: “mais do que qualquer outro meio ou forma de arte, filme usa a experiência para expressar a experiência” (BARBASH; CASTAING-TAYLOR, 1997, p. 1)⁸⁷, em particular, pertencentes à categoria *documentário*. Esse é um estilo que tem

⁸⁷ Esta frase dialoga com o pensamento da teórica do cinema Vivian Sobchack, uma referência para os membros do grupo: “mais do que qualquer outro meio de comunicação humano, as imagens em movimento

passado por profundas modificações quanto à prática e teoria nas últimas décadas, seja em relação à natureza, à comunidade humana ou mesmo ao sujeito individual. Críticos, pesquisadores, teóricos, além dos próprios cineastas e documentaristas, têm se debruçado sobre uma possível especificidade dessa vertente cinematográfica. O que a caracterizaria? Essa busca pela singularidade muitas vezes é efetuada de maneira comparativa com o cinema de ficção. Sendo assim, o modo documental é constantemente⁸⁸ descrito como sendo a não ficção, ressaltando sua negação e marginalização diante do filme “hegemônico”. A primeira utilização do termo *documentário* se deu em um texto crítico⁸⁹ do cineasta John Grierson referente ao longa-metragem *O Homem Perfeito* (Moana, 1926), de Robert Flaherty e Frances Flaherty, um retrato da sociedade de Samoa, nas Ilhas do Pacífico. Grierson disse que o filme tinha “valor documental”, salientando o instigante trabalho de investigação em torno dessa cultura polinésia. Bill Nichols, proeminente teórico do documentário, frisou uma interessante distinção entre documento e documentário. Os instrumentos de registro (câmeras e gravadores de som) utilizados pelos filmes são modos de captura de grande fidelidade, isso devido à dimensão indexadora propiciada pelo suporte cinematográfico. O material obtido possui o tal valor documental descrito por Grierson, “é um documento não só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera os representou” (NICHOLS, 2009, p. 65). O documentário, por sua vez, expõe um argumento “moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto” (NICHOLS, 2009, p. 67). Fazer um documento é, por definição, diferente de fazer um documentário, mesmo que o material bruto apresente implicitamente a visão do documentarista. O lugar de fala, ou perspectiva, também é um dado fundamental.

Esboçamos alguns recursos frequentes utilizados por documentários: entrevista como relação de encontro, comentário em voz *over/off*, letreiros explicativos, material de arquivo como ilustração do conteúdo retratado, condução pedagógica. São privilegiadas proposições (comentários, opiniões, indagações, provocações) em torno do que tange a narrativa. O documentarista pode se valer inclusive da ambiguidade e reflexividade presente nas asserções

se manifestam sensualmente e sensivelmente como expressão da experiência pela experiência” (SOBCHACK, 1992, p. 3).

⁸⁸ Destacamos alguns títulos de livros publicados nos últimos anos para explicitar a recorrência em definir o documentário como não ficção: PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; PONECH, Trevor. *What Is Non-Fiction Cinema?* Boulder: Westview Press, 1999; VILLARMEA, Iván. *Documenting cityscapes: urban change in contemporary non-fiction film*. Nova York: Columbia University Press, 2015; MALITSKY, Joshua. *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

⁸⁹ O texto foi publicado no jornal *New York Sun*, em 8 de fevereiro de 1926, mesmo ano de lançamento do filme em questão.

obtidas. A tradição é a dominância do “verbalizável” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 30), recurso que pode ser empregado para erigir o discurso fílmico, o que Nichols (2009, p. 130) denominou como *voz do documentário*. No entanto, alguns filmes poderiam ser elencados para demonstrar contraprovas de cada um dos pontos, explicitando a porosidade do estilo. O gesto de provocar as normas pré-estabelecidas é, inclusive, uma de suas características. Definir ontologicamente o documentário é refutar sua potência de criação e invenção. Se no seu início foi um campo marcado pela representação objetiva do real, como atestam filmes de pioneiros (Robert Flaherty, John Grierson), a virada subjetiva tem emergido com força nas últimas décadas. Mais do que a sistematização por meio de parâmetros conceituais e linguagens adotadas, valorizamos as práticas e reflexões que evidenciam a constante hibridização das fronteiras. Essa expansão é efetuada não só com a ficção, mas também em diálogo com o cinema experimental e as artes visuais.

3.3.4 Avant-doc

Por mais que o cinema experimental e o documentário possuam histórias próprias, que podem inclusive caminhar em paralelo a historiografia canônica do cinema, é curioso notar que ambos defloraram no mesmo período, a década de 1920, e alguns realizadores (Alberto Cavalcanti, Dziga Vertov, Jean Vigo, Joris Ivens, por exemplo) podem associar suas obras do período tanto em um quanto no outro. O pesquisador Scott MacDonald notou uma produção saliente de obras designadas pelos dois termos e as definiu como *avant-doc*, conceito que “se destina a proporcionar um tipo diferente de engajamento com a interseção de documentário e vanguarda, focalizando os comentários, conjecturas e memórias de cineastas que foram influenciados e contribuíram para ambas as histórias” (MACDONALD, 2014a, p. 57). Richard Peña (2016) corrobora esse pensamento:

[...] se houver alguma palavra que melhor resume produção contemporânea documentário nos EUA, provavelmente seria convergência: os limites estritos que por tanto tempo governaram a produção cinematográfica – ficção, documentário, animação, cinema experimental – têm praticamente desabado, com novas formas híbridas excitantes aparecendo continuamente.

Esse rico panorama salienta algumas imbricações dos estilos, expandindo a importância desse reconhecimento diante da história das formas cinematográficas. O confronto dos procedimentos fílmicos comerciais é uma preocupação que permeia o

pensamento de muitos dos realizadores analisados por MacDonald⁹⁰. Para o autor (2014a, p. 62), “nos últimos anos, nenhuma área de cinema se expandiu de forma mais enérgica e mais internacional do que o documentário”; no entanto, sua investigação tem início na década de 1920. O estudo começa com as sinfonias da cidade, gênero que revelou o fascínio por parte de artistas de várias partes do mundo⁹¹ diante do crescimento da cidade moderna. O marco inaugural é *Manhatta* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, sobre a ilha de Nova York. Essa abordagem alia a interpretação poética e também documenta as atividades corriqueiras da metrópole. Foi reivindicado tanto pelos entusiastas do documentário, como da vanguarda

[...] enquanto a história do documentário foca na cidade como sujeito e nos modos dos cineastas verem as cidades como reflexões de ideologias particulares, na história da vanguarda, as sinfonias da cidade são instâncias cruciais dos primeiros experimentos do potencial cinematográfico, para o desenvolvimento de novas formas, para além do marketing comercial do melodrama narrativo, e para fazer uma exploração do aparelho cinematográfico como sujeito do filme. A experimentação auto-reflexiva de Dziga Vertov em *O Homem com uma câmera* foi uma inspiração para muitos documentaristas e cineastas de vanguarda, e o gênero sinfonia da cidade continuou a evoluir ao longo dos últimos oitenta anos como parte de ambas as histórias (MACDONALD, 2014a, p. 29).

Outro estilo *avant-doc* que MacDonald identifica se relaciona ao filme etnográfico. Desde as primeiras realizações do documentário, foi usual a exploração de práticas descritivas com preocupações sociais, em geral, comunidades humanas. Robert Flaherty, em *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), *O homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934), e John Grierson, em *Drifters* (1929), recorreram a procedimentos de observação a grupos e regiões estranhos às suas respectivas vivências. São filmes que aliam a investigação documental e o olhar sobre o não familiar. Essa abordagem de microcosmos particulares tinha como objetivo a reconstituição fidedigna das vidas retratadas, mesmo que para isso fosse necessário adotar efeitos estratégicos para garantir a autenticidade sobre o público, como modificar ou encenar algumas atividades. As primeiras realizações dos pioneiros do documentário etnográfico, como Robert Gardner, Timothy Asch, David/Judith MacDougall e Jean Rouch também buscavam retratar *outras* culturas. Seus filmes foram realizados como objetos de pesquisa e

⁹⁰ Para mais detalhes, ver as entrevistas com cineastas e documentaristas que integram o livro de MacDonald (2014a).

⁹¹ Esse é um gênero que foi bastante explorado a partir da década de 1920. Citamos alguns filmes e países: nos Estados Unidos, *A ilha de vinte e quatro dólares* (*The Twenty-Four-Dollars Island*, 1927), de Robert Flaherty; *Skyscraper Symphony* (1929), de Robert Florey; *A Bronx Morning* (1931), de Jay Leyda; *Pursuit of Happiness* (1940), de Rudy Burckhardt; na França, *Paris que dorme* (*Paris qui dort*, 1924), de René Clair; *Nada além das horas* (*Rien que les Heures*, 1926), de Alberto Cavalcanti; *A propósito de Nice* (*À propos de Nice*, 1930), de Jean Vigo; na Alemanha, *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann; na Holanda, *A ponte* (*De brug*, 1928) e *A Chuva* (*Regen*, 1929), ambos de Joris Ivens; na União Soviética, *O Homem com a câmera* (*Man with a Movie Camera*, 1929), de Dziga Vertov; em Portugal, *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira; no Brasil, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny (1929).

registro, demonstrando valores didáticos ao campo antropológico. Os documentaristas buscavam a representação de etnias, por exemplo, explicitando as informações obtidas. A relação de alteridade utilizada pelo meio artístico como extensão e enriquecimento da prática de cientista social. Os procedimentos cinematográficos privilegiaram signos enunciativos inteligíveis, como a narração de saber absoluto, a “voz de Deus”, que o espectador ouve, mas não vê. Esse modelo de representação vem sendo contestado pela antropologia visual e tem mudado drasticamente nas duas últimas décadas. As obras realizadas pelo SEL são uma nova etapa dessa cronologia. A etnografia sensorial surgiu como expressão revitalizadora no vocabulário recente da antropologia e dos estudos de cinema, ao ponto de Peña (2016) defini-los como o “novo cinema antropológico”. Um artigo⁹² publicado por Lucien Castaing-Taylor em 1996, isto é, dez anos antes da criação do SEL, ajuda a entender a ruptura com os sistemas visuais adotados até então por cientistas. Sua leitura do meio antropológico se deu pelo conceito de *iconofobia*⁹³, uma aversão a imagens. Cita algumas opiniões de antropólogos para legitimar esse ponto de vista. O teórico marxista Maurice Bloch diz:

[...] ao passo que a escrita de antropólogos está começando a considerar como as etnografias são “Construídas”, os cineastas etnográficos estão se tornando cada vez mais ingênuos sobre a natureza da representação [...] se os filmes etnográficos devem ser feitos, devem ser feitos com uma tese, mas sem colaboração antropológica. Acho que há uma grande margem para a antropologia na televisão, mas para uma discussão na forma intelectual da antropologia (BLOCH apud CASTAING-TAYLOR, 1996, p. 66).

Esse é um entendimento que preza apenas pela textualidade como condição de uma antropologia legítima. Os argumentos nessa linha valorizam a unicidade da escrita reflexiva, sua possibilidade de se mover livremente entre o passado, presente e o futuro, a capacidade de transformar o conhecimento em consciência, influenciando a “conjunção”. Os objetos audiovisuais nessa relação são reduzidos a acessórios inferiores, ou seja, ilustrações de formulações verbais, e não a constituição própria de um pensamento epistemológico. É como se a antropologia e a antropologia visual fossem campos opostos e rivais. Castaing-Taylor (1996, p. 80) mostra que essa leitura também é reiterada pelos próprios documentaristas. Para Asen Balikci, “o filme etnográfico é caracteristicamente descritivo até o ponto de ampliar em grande parte a análise. O filme não é um meio apropriado para análises sofisticadas”; ou

⁹² Um detalhe metodológico interessante do importante artigo *Iconophobia – How anthropology lost it at the movies*, publicado por Lucien Castaing-Taylor na revista científica *Transition* é que das 24 páginas totais, praticamente 12 são compostas por fotografias ou *stills* de filmes etnográficos, que pouco ou quase nada se relacionam com as questões analisadas pelo autor. Ao mesmo tempo, dizem muito sobre a utilização dessas mídias no campo antropológico.

⁹³ Essa é uma discussão cara à antropologia visual. Para uma leitura dos anos 1970 sobre a questão, ver Mead (2003 [1975]).

Timothy Asch que tinha esperança de que um dia os antropólogos deixassem de conceber o filme etnográfico como “entretenimento” e começassem a pensar como “dados”. A iconofobia antropológica expõe uma insensibilidade dupla. Em primeiro lugar, reduz o filme ao seu aspecto puramente visual; e, por mais que um filme possa ter inclusive uma base discursiva⁹⁴ entre muitos outros aspectos, ela é deslegitimada. Estabelece-se, com isso, uma hierarquia de valores científicos, e não complementares. A questão não é se o documentário é verdadeiro ou falso, ou se um processo de escrita/leitura é mais interessante ou importante do que uma experiência de ordem visual/sonora, mas considerar esses atos de criação como forma de pensamento⁹⁵. Bloch afirma que “a ideia de que o filme etnográfico fala por si é errada” (CASTAING-TAYLOR, 1996, p. 86), ao passo que o realizador de *Leviathan* responde: “mas e se o filme não falar nada? E se o filme não só constituir discurso sobre o mundo, mas também (re)apresentar a experiência dele? E se o filme não diz, mas mostra? E se o filme não descreve, mas retrata?” (CASTAING-TAYLOR, 1996, p. 86-87). Na etnografia sensorial, os aspectos analíticos e discursivos caros à etnografia e ao documentário são substituídos por evocações de experiências. Essa exploração até então privilegiou apenas duas dessas dimensões: a audição e a visão. Alguns artistas-antropólogos do laboratório se aproximaram da pesquisa artística como possibilidade de ampliação tanto das formas de experimentação de linguagens, quanto de estudo científico. Castaing-Taylor (1996, p. 80) entende a mídia filme pelas suas potências: “filme, ao contrário de qualquer outra forma de arte, depende da experiência duas vezes: como forma e conteúdo, discurso e representação, sujeito e objeto – em suma, como significante e significado”. A opção pela via da sensação apresentada se insere em uma abordagem crescente do cinema experimental contemporâneo (MURARI, 2015). Cineastas cada vez mais se aproximam de procedimentos das artes plásticas, investigando *outras* possibilidades de criação. O aspecto sensível caro ao meio é ressaltado nas obras de alguns desses realizadores do presente, que recorrem a procedimentos cinematográficas distantes do privilégio da narração. A imagem se torna uma matéria pré-linguística, dando valor às qualidades intensivas. As composições estão atreladas a outras

⁹⁴ É possível falar até de filmes concebidos por influência de uma hipótese teórica, em que sua feitura corrobora o pensamento original. O cineasta alemão Alexander Kluge, por exemplo, filmou o monumental *Notícias da Antiguidade Ideológica – Marx, Eisenstein, “O Capital”* (Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx, Eisenstein, “Das Kapital”, 2008), inspirado no tratado socioeconômico de Karl Marx. Para mais detalhes, ver Aumont (2008).

⁹⁵ É interessante notar, em entrevistas contemporâneas, como Castaing-Taylor incorpora o preconceito oposto dessa aversão, uma espécie de logofobia, posicionamento bastante cético sobre a produção discursiva gerada em torno das obras do SEL.

sensibilidades, como a busca por efeitos sinestésicos. As obras do SEL se inserem na intersecção *avant-doc*:

[...] uma tentativa notável de reviver o filme etnográfico, mas de uma forma que reconheça as limitações e vantagens particulares da documentação cinematográfica de Outros grupos culturais. Os filmes que emergem do SEL revigoram simultaneamente o documentário etnográfico e desafiam as distinções tradicionais entre documentário e vanguarda (MACDONALD, 2014a, p. 84).

3.3.5 GOPRO e o devir-animal

O documentário observativo que emerge na década de 1960 se beneficiou da disponibilidade de câmeras portáteis 16mm e de gravadores magnéticos de som. O acesso a essas tecnologias criou novas dinâmicas de filmagem, conseqüentemente novos estilos de abordagem. A possibilidade de realizar entrevistas *in loco*, por exemplo, se tornou uma opção, ao invés do uso de uma locução ou trilha sonora. O referente profilmico valorizou a experiência de documentar os fatos e acontecimentos. O próprio cineasta podia carregar e operar todo o equipamento de registro, além de poder se mover livremente pelo espaço, grandes facilidades em comparação com o momento anterior. O tipo de observação obtido por Castaing-Taylor e Paravel em *Leviathan* também se deu graças aos avanços tecnológicos, no caso, um tipo específico de câmera digital. Todo o dispositivo de interação se deu por meio de equipamentos *GoPro*, uma microcâmera comercializada primeiramente para a prática de esportes radicais, em que o próprio atleta poderia registrar sua *performance*. Sua difusão hoje é maciça entre profissionais e amadores. Uma das vantagens é a possibilidade de filmar internamente ao ato experiencial, ou seja, um novo modo de subjetividade técnica. Esse é um dispositivo bastante simples: pequeno, à prova d'água, lente grande angular, foco fixo e sem visor. A capacidade de gravação é de alta qualidade de imagem e som. Se a movimentação das câmeras 16mm foram dinamizadas pela acoplagem à *steadycam*, a *GoPro* pode ser fixada em qualquer lugar, isto devido ao seu tamanho reduzido e ao estabilizador. Essa “invisibilidade”⁹⁶ permite a concretização de um desejo antigo por parte de documentaristas: adentrar em uma filmagem com o mínimo de atenção possível. Segundo Peña (2016), o SEL “têm aproveitado as mais recentes tecnologias de captação de imagens e som digitais para criarem experiências imersivas, que se esforçam para transmitir aos seus espectadores as

⁹⁶ O longa-metragem *Manakamana* (2013), de Stephanie Spray e Pacho Velez, realizado dentro do *Sensory Ethnography Lab*, radicaliza essa experiência de invisibilidade por parte da equipe de filmagem do documentário experimental. É um filme dispositivo, sobre o itinerário de um bonde para ir a um templo budista no Nepal. Os realizadores acoplaram uma câmera nesse pequeno meio de transporte e filmaram em plano-sequência alguns dos sujeitos humanos e não humanos (animais) que se aventuram pelo percurso.

texturas destes lugares e eventos, sem julgamento, sem análise prévia”. Em entrevista, Paravel (DOWELL, 2013) diz que começaram *Leviathan* com uma câmera maior, mas a perderam durante as filmagens no oceano. Tiveram que usar o equipamento de backup, no caso, as GoPros, que geraram resultados inesperados. Foram filmadas ao todo 250 horas de material e utilizados 90 minutos na versão final. Os realizadores decidiram que poderiam envolver mais os pescadores na filmagem porque poderiam usar o equipamento enquanto trabalhavam no navio. A realizadora chama essa noção metodológica de “antropologia partilhada”, em que todos participam da interação, sejam humanos ou não humanos. O conceito tem origem no pós-segunda guerra mundial, a partir dos estudos antropológicos de Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule e Roger Bastide, no continente africano. Valorizou-se a troca mútua entre pesquisador e pesquisado. O uso dos filmes como procedimento etnográfico é um passo adiante desse tipo de estudo. Jean Rouch chamou a atenção em entrevista realizada no início da década de 1980 para os avanços dessa noção em relação ao cinema:

[...] é esse cine-diálogo permanente que me parece ser, hoje, um dos aspectos mais interessantes do procedimento antropológico: o conhecimento não é mais um segredo roubado, devorado em seguida pelos templos ocidentais do conhecimento, ele é o resultado de uma busca sem fim em que etnografados e etnógrafos se engajam em um caminho que alguns dentre nós já chamam de ‘antropologia partilhada’ (ROUCH apud FULCHIGNONI, 1981, p. 29).

A experiência de antropologia partilhada presente em *Leviathan* busca neutralizar a distância entre sujeito e objeto; entre os documentaristas e os atores sociais ou mesmo naturais, colocando todos os agentes de maneira equiparada. A investigação do outro não estabelece um condicionamento passivo, mas busca uma via de coautoria. Uma das formas de reforçar a desestabilização dessas dicotomias pré-estabelecidas é o modo como são listados os créditos finais do filme. Os tripulantes da navegação são citados ao lado da lua (luna), do mar (mare) e dos nomes científicos dos animais, sem definir protagonismos: Brian Jannelle, Adrian Guillette, Arthur Smith, Gadus Morhud, Hippoglossus Hippoglossus, Homarus Americanus, Johnny Gatcombe, Larus Argentatus Smithsonianus, Larus Marinus, Melanogrammus Aeglefinus, Melanogrammus Alhidus, Paralichthys Dentatus, Pseudopleuronectes Americanus etc.⁹⁷

A versatilidade da GoPro também apresentou novas perspectivas de partilha por meio da utilização da imagem e som. Castaing-Taylor e Paravel fizeram algumas viagens com o mesmo navio de pesca, distribuindo doze dessas câmeras pelo ambiente. A análise de alguns momentos específicos de *Leviathan* auxilia no entendimento de como a tecnologia

⁹⁷ O elenco pode ser visto por meio da página do filme no IMDB (<http://www.imdb.com/title/tt2332522>).

reorganizou a disposição do ponto de vista no ambiente documentado. Durante a abertura, logo na primeira sequência em que a câmera afunda no oceano, o olhar antropocêntrico é quebrado. Em boa parte do filme a vista está mergulhada na água, imersa em um ambiente estranho à vivência humana. As possibilidades cinematográficas enveredam por outras perspectivas:

[...] anexamos essas câmeras aos próprios pescadores, o resultado é uma encarnação de um ponto vista cefálico. Não é apenas o corpo que está se movendo, você está literalmente em sua cabeça, você está com eles, você faz parte de suas ações, mas sua orientação espacial e temporal desaparece e é assim que você se sente em um navio de pesca. Então, queríamos privilegiar essa perspectiva única, mas não queríamos limitar isso aos pescadores. Desvincula da maioria dos documentários, onde é apenas a perspectiva do sujeito humano, queríamos dar o mesmo peso ontológico aos pescadores e suas capturas, e também se espalhou para os elementos também (PARAVEL apud COOK, 2012).

No plano seguinte ao início do filme, a GoPro está rente ao chão, à deriva, entre peixes vivos e mortos. É uma cena de aproximadamente cinco minutos de duração, toda captada de forma aleatória. O choque físico entre a objetiva do equipamento e as criaturas marítimas é constante. Percebe-se discretamente uma espécie de triagem e limpeza executada pelos pescadores. Tais registros se apresentam como desordem, e não como descrição das atividades executadas, uma emulação do olhar animal. Em outro momento, uma gaivota adentra o convés. Ela caminha lentamente entre os peixes capturados que estão espalhados pelo ambiente. A câmera a segue durante o tempo todo, muito próxima ao corpo, imperceptível. O plano seguinte também foca no corpo, no caso, de um pescador. É uma imagem em primeiríssimo plano, que inicia mostrando algumas de suas tatuagens. Ouve-se ao fundo uma música sendo executada no espaço diegético. O *close* em seu rosto revela rugas, suor. Nenhuma outra ação é visualizada. Grande parte da filmagem foi realizada sem que ninguém olhasse pelo enquadramento adotado para verificar o que estava sendo registrado. As pequenas câmeras foram acopladas aos corpos ou espalhadas ao léu pela embarcação. Em alguns desses trechos descritos, é observado o interior do navio tal qual um exame de laringoscopia. Castaing-Taylor defende essa abordagem singular em diálogo com *Arte como experiência*, do filósofo John Dewey: “a melhor arte nos conecta com nossa base, os egos bestiais, a cultura de volta à natureza, e o humano para o animal vivo” (CASTAING-TAYLOR apud MACDONALD, 2013, p. 274). Por mais que existam ações, é complexo atribuir um enredo ou mesmo personagens em cena. Esse documentário observacional segue *outras* lógicas, princípios pelos quais é inútil a busca de um mote representativo. A experimentação de imagens e sons vale mais do que a narrativa e a retórica. O quadro

cinematográfico de *Leviathan* é violentado de diversas maneiras: contatos físicos, respingos d'água, lente embaçada, contraluz incidente, escuridão total, planos subaquáticos. A posição contemplativa do espectador, a quarta parede, é problematizada no decorrer da obra. É difícil estabelecer uma relação com o filme a partir do repertório da linguagem cinematográfica padrão. Noções da gramática audiovisual mais comercial, como plano, *close*, plano de contextualização, plano aberto, *travelling*, *zoom*, são substituídos pela força de imagens brutas. Em termos de narratologia, é difícil até precisar as manifestações do narrador e os níveis de narração, tais quais a temporalidade e o ponto de vista adotado. A montagem, nesse sentido, funciona na construção de ritmos. A ordem dos planos não segue a coerência técnica de *raccords* (ligação formal entre dois planos sucessivos) ou a contiguidade de uma cena ou sequência. Os realizadores buscam a intensificação da força do material. Essa lógica de criação remete a um devir, entendendo-o aqui como aquilo que constitui o campo de intensidade. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, “devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 113). *Leviathan* fricciona o devir-animal, uma quebra radical de linguagem. Tal perspectiva, entretanto, não é utilizada como representação ou metáfora, mas como possibilidade de expressividade, uma qualidade de tornar-se, ou seja, uma nova dimensão empírica. É um filme paradigmático de uma linha de fuga do condicionamento humano. O devir-animal do filme não trata das similitudes entre o comportamento dos recursos humanos e não humanos, mas busca a exploração de uma zona de indiscernibilidade. O final do longa-metragem é exemplar dos devires extremos obtidos pela GoPro. A câmera está um pouco acima do oceano, solta, trêmula. Em um dado momento ela mergulha na água e logo em seguida retorna para a superfície. Esse movimento de ida e vinda se repete algumas vezes. O ponto de vista do filme divide o espaço com um bando de gaivotas, que também afundam e, em seguida, voltam a voar. O objetivo do mergulho nesse caso é de caça aos peixes. O equipamento de filmagem é capturado pelos animais como se fosse um alimento. A câmera filma a partir de um ângulo extremo de sobrevoo. Enquanto espectadores, ficamos entre a água e o céu. Rompe-se mais uma vez o olhar humanista. A cena impressiona pela sua radicalidade visual. Além disso, é um plano noturno, relativamente longo, com cerca de 10 minutos de duração de pura abstração marítima. A GoPro dinamiza o devir-animal, possibilitando novos agenciamentos estéticos.

Queríamos criar essa multiplicidade de perspectivas que relativizassem o ser humano. Perspectivas que fariam o espectador repensar a relação da humanidade

com a natureza, em relação a uma infinidade de outros seres, de outros animais, de outros tipos de objetos inanimados – elementos, terra, céu, mar, barco, mecanização, peixes, crustáceos, estrelas do mar – tudo o que está envolvido na ecologia do que está acontecendo na pesca industrial hoje (CASTAING-TAYLOR apud DOWELL, 2013).

As escolhas adotadas pelo filme não são um reflexo ou mimese da realidade. Os realizadores buscaram um novo tipo de documentário observacional, que inverte a lógica realista dominante no meio e parte para vias experimentais despojadas da função figurativa. São maneiras inventivas de expressão, que libertam o filme do enredo e abrem caminho para vias sensoriais. *Leviathan* é até então a obra criada dentro do SEL que explora de maneira mais radical o tipo etnografia tão almejado pelos horizontes do grupo. É um interessante desafio aos conceitos antropocêntricos presentes no meio cinematográfico. A estética animal não foi requerida pela via de domesticação/humanização ou, seu oposto, bestialidade/selvageria, mas como potência ontológica, um artefato sensível de desconstrução da linguagem.



Figura 23: Fotograma da cena final do filme *Leviathan* (2012).

4 FIM DO MUNDO MATERIALISTA

“O limite de extinção não é uma metáfora, o colapso do sistema não é um thriller.” Donna Haraway

4.1 A ERA ATÔMICA

4.1.1 Hiroshima como condição mundial

Ficou evidente a partir dos bombardeamentos atômicos das cidades de Hiroshima e Nagasaki realizados pelos Estados Unidos contra o Japão durante a segunda Guerra Mundial o potencial bélico altamente destruidor desenvolvido pela humanidade. Mais de 200 mil pessoas morreram instantaneamente com as bombas e durante os meses seguintes, milhares morreram ou foram marcadas para sempre pelos efeitos de queimaduras e/ou radiação. Em uma das *Teses para a Era Atômica* escrita por Günther Anders (2014), o filósofo alemão define “Hiroshima como Condição Mundial”, isto é, o Dia de Hiroshima (mais especificamente 6 de agosto de 1945) marca o início de uma nova era: a era em que, a qualquer momento, temos o poder de transformar qualquer lugar do nosso planeta, e até o nosso próprio planeta, em uma Hiroshima. Isso nos capacita duplamente: nós, seres humanos, onipotentes, com tecnologias altamente avançadas de armas nucleares; ao mesmo tempo, impotentes, com a possibilidade de nos aniquilarmos. Cria-se com isso um rompimento entre o conhecimento técnico-científico e a incapacidade política. A tecnização armamentista chegou em um nível tão elevado que mal conseguimos compreender realisticamente suas consequências. Foi a evolução de nossas próprias criações e seus efeitos que nos colocaram em tal situação. O estoque de armas nucleares (bombas atômicas, bombas de hidrogênio, bombas de nêutrons) já é mais do que suficiente para pôr fim à vida na Terra. Hiroshima não passa mais a ser um simples nome de cidade ou local de um evento histórico, mas um símbolo, a possível condição de um mundo por vir. As centenas de milhares de pessoas que morreram em consequência das bombas não foram assassinadas por serem inimigas ou por estarem na frente de batalha; a maioria era formada por civis. Seria injusto falarmos em combate. A própria noção de guerra no contexto nuclear se torna insuficiente para expressar a nova dimensão da catástrofe: “a guerra, como a destruição ou a aniquilação, não é mais uma ação estratégica, mas um processo técnico” (ANDERS, 2014, p. 115). É difícil de imaginar o

tamanho desse fato. A cultura japonesa criou até um termo para se referir aos sobreviventes dos desastres atômicos: hibakushas⁹⁸.

As *Teses para a Era Atômica* foram escritas originalmente em fevereiro de 1959, mas a problematização continua extremamente atual. A partir dos bombardeamentos na segunda Guerra Mundial, mais do que nunca, é preciso lidar com o fim do mundo como algo próximo. O ser humano passa a viver com este medo. O sobrevivente passa a ser visto historicamente como o sujeito “pós-atômico”. O físico Carl Friedrich von Weizsäcker, um dos signatários do Manifesto de Gotinga⁹⁹, criou uma expressão interessante sobre isso: *Viver com a bomba*. É impossível restaurar a condição anterior ao Dia de Hiroshima:

[...] não importa quão grande seja o poder do homem, há uma coisa que ele não pode fazer: retornar suas habilidades. E não importa quão grande seja sua capacidade de aprender, há uma coisa que ele não pode aprender: livrar-se do que sabe. Pode abolir as armas atômicas que possui, mas ele não pode se livrar do conhecimento de como produzi-las (ANDERS, 2014, p. 25).

O evento aconteceu e desde então poderá ser repetido. Isso se tornou uma herança irrevogável. Do ano de 1945 para cá, a produção e o armazenamento de armas nucleares se acentuaram, assim como as chamadas explosões experimentais, a instalação de bases de mísseis e o treinamento de especialistas, como se tais atividades fossem estratégias corriqueiras. A comunidade internacional no início do século XXI estimava a existência de aproximadamente 30 mil ogivas nucleares (WEISMAN, 2007, p. 252). Com a criação da bomba atômica, é necessário ter em mente a probabilidade da catástrofe iminente no planeta, dado que diz respeito a toda comunidade, independentemente do estado-nação. Para Anders (2014, p. 5), um dos efeitos dessa nova era é justamente anular o conceito de *distância*. O oriente antes “longínquo” passa a nos ser próximo: “nós não somos apenas contemporâneos, mas também co-espaciais, habitantes do mesmo espaço”; um bom exemplo de como o Planeta é uma terra comum a todos. O dia 6 de agosto de 1945 é o dia zero do ano zero. “Hiroshima como Condição Mundial” se tornou um conceito para a compreensão histórico-filosófica do mundo contemporâneo. A ciência pós-atômica criou medidas para calcular a força das

⁹⁸ A tradução literal do termo *hibakusha* é: pessoas afetadas pela explosão. O termo se refere mais especificamente às vítimas dos ataques de bomba atômica ocorridos no Japão durante a Segunda Guerra Mundial.

⁹⁹ No idioma original, Göttinger Achtzehn. Dezoito cientistas alemães da Universidade de Gotinga liderados por Werner Heisenberg publicaram o manifesto no dia 13 de abril de 1957 contra o projeto do governo da República Federal da Alemanha de construir um arsenal nuclear próprio. O título do texto é *Erklärung der 18 Atomwissenschaftler* (Esclarecimento dos 18 cientistas atômicos) e o manifesto também é conhecido como “Os Dezoito de Gotinga”. Essa iniciativa da Alemanha Ocidental se deu em um momento-chave da Guerra Fria, marcado pela corrida armamentista. Outras sumidades do mundo científico germânico como Max Born, Max von Laue, Fritz Strassmann, Karl Wirtz, assinaram o texto.

explosões nucleares, o kiloton e o megaton. O primeiro equivale a mil toneladas de TNT, explosivo muito difundido cotidianamente a base do elemento químico trinitrotolueno. O segundo, a um milhão de toneladas dessa mesma dinamite. A *Little Boy*, apelido dado à bomba jogada sobre Hiroshima, possuía aproximadamente 15 kilotons, número ínfimo se comparado ao material atômico que foi desenvolvido por diversos países nas décadas seguintes.

Em um ensaio filosófico sobre o absurdo – *O Mito de Sísifo* – escrito por Albert Camus (2017, p. 19), em 1941, isto é, antes das bombas nucleares, o autor escreve: “só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio”. Hoje, com os discursos e a preocupação crescente em torno da destruição do planeta, seria necessário atualizar a frase de Camus: só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o fim do mundo – o suicídio coletivo, nossa autoextinção. Essa é uma questão que tem gerado novas paranoias sociais. O aumento de manifestações artísticas e culturais sobre o apocalipse da civilização como a entendemos hoje é um exemplo dessa sensibilização. Datas e eventos simbólicos, como a Guerra Fria, o desastre nuclear de Chernobyl (1986), o acidente de Fukushima (2011), a virada do milênio, o calendário Maya ou até mesmo o 11 de setembro de 2001 alavancaram essa produção. A publicação de livros científicos e ensaios sobre o fim do mundo reforça como esse medo tem crescido em nosso imaginário¹⁰⁰.

4.1.2 Cine-Apocalipse

O cinema, em especial, é um campo artístico que tem abordado a possível destruição do planeta já há bastante tempo. A lista de obras sobre o assunto é extensa, indo desde filmes de artistas da primeira vanguarda: *O fim do mundo* (1931, *La fin du monde*), de Abel Gance; filmes artísticos: *La Jetée* (1962), de Chris Marker; *O Sacrifício* (1986, *Offret*), de Andrei Tarkovsky; *Melancholia* (2011), de Lars von Trier; *4:44 Último Dia na Terra* (2011, *4:44 Last Day on Earth*), de Abel Ferrara; mas principalmente *blockbusters* hollywoodianos¹⁰¹: *Independence Day* (1996); *Armagedom* (1998); *O Dia Depois de Amanhã* (2004, *The Day After Tomorrow*); *WALL·E* (2008), Andrew Stanton etc. No Japão, o país mais diretamente

¹⁰⁰ Citamos aqui algumas publicações recentes a respeito do fim do mundo: Isabelle Stengers (2015), Peter Szendy (2015), Danowski e Viveiros de Castro (2014), Albert e Kopenawa (2015).

¹⁰¹ Os seriados televisivos mais recentemente têm abordado com frequência o tema do fim do mundo e/ou futuros distópicos. Citamos alguns exemplos: *Lost* (2004 - 2007), *Battlestar Galactica* (2004 -2009), *The Last Ship* (2014 - 2018), *Os 12 Macacos* (2015 - 2018), *The 100* (2014 -), *The Walking Dead* (2010 -) etc. A literatura também fornece exemplos interessantes de autores que têm abordado o assunto: *Eu Sou a Lenda*, de Richard Matheson (1954); *A Dança da Morte* (1978), de Stephen King; *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago; *A Estrada* (2006, *The Road*), de Cormac McCarthy, entre outros.

afetado pelas bombas nucleares, a indústria cinematográfica gerou a figura do Godzilla como expressão do trauma coletivo ocasionado pelas hecatombes da Segunda Guerra Mundial. A partir de 1954, nove anos após os ataques de Hiroshima e Nagasaki, as produtoras criaram uma série de filmes inspiradas por monstros radioativos. O primeiro é intitulado justo *Godzilla* (1954, *Gojira*), do diretor Inoshiro Honda. A etimologia desse nome é um amálgama das palavras japonesas *gorila* e *baleia*, alusão a seu tamanho e origem aquática. O imaginário oriental criou essa figura influenciada por testes atômicos realizados pelos Estados Unidos no Oceano Pacífico. O governo conduziu ali dezenas de explosões nucleares entre meados da década de 1940 e o final da década de 1950. No mesmo ano de lançamento do filme japonês, o navio de pesca marítima *Dragão Sortudo n° 5*¹⁰² foi afetado por uma bomba de hidrogênio explodida na região. Na ficção de Inoshiro Honda, o monstro é resultado de experimentos científicos inconsequentes como esse. *Godzilla* começa como referência explícita ao drama vivenciado pelos pescadores do navio.

O autor Charles Mitchell em *A Guide to Apocalyptic Cinema* (2001, p. XI) lista sete categorias de filmes apocalípticos: “religioso ou sobrenatural; colisão celestial; ruptura solar ou orbital; guerra nuclear; pestilência; invasão alienígena; e por fim, erro de cálculo científico”. Nos filmes comerciais, em geral, as histórias focam na superação das adversidades e na sobrevivência da espécie humana. Por mais que alguns desses “filmes-catástrofes” possuam mensagens de alerta e denúncias críticas sobre o atual estado das coisas no planeta, em quase todos os citados o fim do mundo é uma hipótese futura que não se concretiza de fato. A catástrofe acaba por não se efetivar. *Melancholia*, do diretor dinamarquês Lars Von Trier, é uma exceção. O choque da Terra com o planeta fictício acaba com tudo. O fim do mundo é o fim do filme e vice-versa (SZENDY, 2015, p. 2). Não há sobreviventes, não há voz *off* ou letreiro comentando o ocorrido. Nada de heroísmo ou soluções mirabolantes. É uma escolha radical vista em comparação. O que vale destacar no que se refere à produção cinematográfica é que nas últimas duas décadas surgiram mais filmes apocalípticos que em qualquer outro momento da história (PUNTER, 2010, p. 106). O número de obras sobre o tema é grande. Muitas delas buscam respostas para a questão: o que fazer diante do fim que se aproxima? Nesse sentido, é possível destacar a estética especulativa, a criação de imaginários futuros sobre a constituição do mundo. Esse contexto distópico apresenta situações extremas, um mundo indesejável que reverbera preocupações ambientais, sociais e políticas.

¹⁰² Tradução para o português do nome Daigo Fukuryū Maru.

Uma distinção sutil é importante como classificação: o apocalipse introduz a ameaça de extinção da humanidade dentro da sua narrativa; mas, se quando a narrativa tem começo e a catástrofe já se encontra instalada, um termo mais preciso para defini-lo seria pós-apocalipse. O último livro do novo testamento da Bíblia, intitulado justamente “Apocalipse”, escrito pelo apóstolo João, ajuda a entender a complexidade do conceito. Este texto não aborda apenas eventos catastróficos já ocorridos ou em curso, mas também aborda transformações futuras: “em resumo, o apocalipse envolve uma revelação tanto do fim de um mundo quanto do começo de outro” (WEBER, 2015, p. XI). É uma compreensão próxima à etimologia da palavra na língua grega, que significa revelação, descoberta. Vários filmes comerciais fabulam sobre a era pós-apocalíptica como palingenésia, isto é, a regeneração, o retorno a outro modo de vida. Em alguns casos, os últimos trechos das obras são marcados pelo recomeço do planeta. Em *O mundo, a carne e o diabo* (1959, *The World, the Flesh and the Devil*), do diretor Ranald MacDougall, os créditos finais trocam o letreiro *The End* (O fim) por *The Beginning* (O começo). A narrativa se passa durante a Guerra Fria. Um operário que trabalha com mineração ficou preso em uma caverna. Quando consegue retornar à superfície, descobre que a humanidade foi exterminada por um holocausto nuclear e parte para encontrar outros sobreviventes.



Figura 24: Fotograma final do longa-metragem *O mundo, a carne e o diabo* (1959, *The World, the Flesh and the Devil*), do diretor Ranald MacDougall.

Salientamos essas terminologias e classificações para relacionar o fim do mundo como um acontecimento com conotação variada e plural ou, em uma leitura mais incisiva, “o fim do mundo é um tema aparentemente interminável – pelo menos, é claro, até que ele aconteça”

(DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 11). Na Idade Média, período histórico fortemente marcado pela influência cristã, as relações sociais eram fortemente moldadas pelo fim do mundo no sentido religioso, o juízo final. Nas últimas décadas, diferentemente, também houve a conscientização desse possível acontecimento, seja pela via do desastre nuclear ou por meio da catástrofe ambiental. Em ambas, contudo, é necessário implicar a atuação humana como agente responsável pelos rumos terminais da vida no planeta. É importante notar que não estamos diante de um problema simbólico ou de representação. O fim do mundo é uma questão da ordem material.

O cinema experimental é um campo artístico que tem abordado o assunto por múltiplas maneiras. É uma filmografia que escapa dos estudos propostos por autores como Peter Szendy (2015) e Charles Mitchell (2001). Os filmes têm respondido às questões apocalípticas por meios singulares. O aporte é distinto das ficções científicas comerciais e documentários que tratam dos temas; e também são diferentes dos discursos científicos. Os cineastas ligados à produção experimental vêm desenvolvendo trabalhos para sensibilizar e denunciar a crise planetária que enfrentamos. As obras se tornam os agentes mediadores entre o processo de conscientização humana e o meio ambiente visto sob condições alarmantes. Em alguns casos, propõem especulações no tocante aos modos de extinção. Um dos elementos que ganha destaque nessa filmografia está relacionado ao holocausto nuclear. Esse imaginário se tornou uma temática recorrente nas reflexões de artistas desde as primeiras explosões em 1945. Os bombardeamentos vêm sendo utilizados como manifestações artísticas para refletir sobre distopias extremas, apocalípticas e pós-apocalípticas. Além disso, é uma imagem que foi amplamente filmada e documentada nas últimas décadas. Outra abordagem se refere à problematização estética ligada aos acidentes de usinas como Chernobyl e Fukushima. No caso do Japão, mesmo depois de ter vivenciado dois desastres na Segunda Guerra Mundial, o país se tornou ao longo das décadas cada vez mais dependente da energia atômica. A mesma ciência que antes havia arrasado suas cidades agora as ilumina. Destacamos a seguir alguns filmes experimentais realizados em torno da questão nuclear.

4.1.3 O cogumelo do fim do mundo

Crossroads (1975), do cineasta Bruce Conner, foi realizado a partir da pesquisa em arquivos visuais militares dos Estados Unidos. A base da resignificação foram as imagens geradas pela *Operação Crossroads*, uma série inicialmente composta por dois testes nucleares, um atmosférico e outro aquático, organizados menos de um ano após os ataques às

cidades japonesas. O primeiro ocorreu a uma altura de 158 metros no dia 1º de julho de 1946. Foi chamado de “Capaz” (Able). O segundo foi realizado a 27 metros abaixo da superfície do mar em 25 de julho de 1946 e alcunhado como “Baker”. Ambos se deram em Atol de Bikini¹⁰³, no arquipélago das ilhas Marshall. São respectivamente a quarta e a quinta detonação atômica da história. O objetivo oficial era investigar os efeitos dos armamentos em navios. Aproximadamente 90 foram posicionados ao redor do segundo projeto, entre encouraçados, porta-aviões, cruzadores e navios mercantes. Muitos destes haviam sido apropriados da marinha japonesa durante a guerra recém-terminada. Em seus interiores foram deixados porcos e ratos para que cientistas estudassem os efeitos da radioatividade em seres vivos. Nenhum sobreviveu. Esse projeto militar se estendeu por meio de outras dezenas de atividades até ser descontinuado em 1958.

O filme de Conner se ateve exclusivamente às filmagens realizadas no teste “Baker”¹⁰⁴. O Departamento de Defesa foi responsável por criar câmeras e lentes especiais para registrar as explosões em alta resolução. Os equipamentos podiam capturar até 8000 quadros por segundo. O pesquisador William C. Wees (2010) afirma que havia mais de setecentas câmeras e aproximadamente quinhentos cinegrafistas no local. Algumas foram instaladas em aviões e operadas via rádio. Estima-se que 60 aeronaves sobrevoavam a ilha no momento da detonação. Segundo Jonathan Weisgall (1994, p. 121), autor de um estudo sobre a *Operação Crossroads* “quase metade da oferta mundial de películas estava em Atol de Bikini para os testes [...] Essas explosões seriam os momentos mais fotografados da história”.

A bomba foi detonada a partir de um ponto no Oceano Pacífico. A região foi escolhida em razão das facilidades de produção cinematográfica. Foi possível formar uma elipse ao redor, permitindo visualizar o evento a partir de vários ângulos e distâncias. Os cinegrafistas foram posicionados no solo, em aviões e em navios. Em alguns casos foi preciso construir blindagens de chumbo e concreto para isolar as câmeras. “Capaz” e “Baker” foram as primeiras detonações a serem publicizadas antes de sua efetivação. Sendo assim, a imprensa pôde acompanhar as duas. Vale a pena salientar que as ilhas Marshall ficam em um ponto remoto no Oceano Pacífico. Esse é um lugar de acesso extremamente difícil. O interesse era tanto na época que as explosões foram transmitidas por emissoras de rádio para todo o mundo. As cenas foram mostradas posteriormente em documentários oficiais do governo

¹⁰³ Em 1946, quatro dias após o primeiro teste nuclear, o estilista francês Louis Réard chamou seu novo traje de banho de “biquíni”, inspirado pelas manchetes dos jornais sobre as bombas que estavam sendo detonadas pelos Estados Unidos na região de Atol de Bikini. Para mais detalhes, ver Thomas Cole (2011).

¹⁰⁴ As mesmas cenas foram utilizadas pelo diretor Stanley Kubrick na parte final do longa-metragem *Dr. Fantástico* (1964, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love*).

norte-americano a respeito da necessidade e importância de fomentar a atividade nuclear. As bombas utilizadas nessa ocasião possuíam aproximadamente 21 kilotons, a mesma potência da “Fat Man”, nome dado ao explosivo atômico jogado em Nagasaki. A operação militar também funcionou como elemento publicitário logo na raiz da Guerra Fria.

O material que gerou *Crossroads* foi obtido no *National Archives*, em Washington, D.C. Conner se apropriou de algumas das filmagens e reorganizou os diferentes pontos de vista sobre a mesma explosão. O primeiro fotograma é um símbolo de cruz. O próprio título faz sugestão à insígnia, que ainda será intercalada três vezes ao longo da obra. A figura possui sentido ambíguo, pode tanto estar relacionada a encruzilhada, ou à mira telescópica presente em armamentos bélicos, como fazer referência à crucificação de cunho cristão. Em seguida, na abertura, os créditos iniciais informam alguns dados básicos, como a data e o local onde se passa o material que será visto. Esse é um procedimento de contextualização recorrente em documentários. O filme, entretanto, segue uma postura radical no restante das cenas. Ao todo são 23 planos direcionados para uma única bomba explodindo. Os enquadramentos são tão diferentes que aparentam não se relacionar ao mesmo evento. Não há narração, enredo ou diálogo. O cineasta eleva o teste “Baker” a um acontecimento de caráter estético. A erupção do cogumelo atômico é o tema do estudo visual, uma espécie de coreografia hipnótica. A montagem recorre à lógica da repetição, o *loop ad infinitum*. O *slow motion*, em alguns trechos, reforça a grandiosidade do experimento nuclear. Essa alteração técnica havia sido empregada pelos operadores de câmera designados pelos militares. Nesse sentido, a intervenção de Conner foi mínima. O que foi adicionado são as trilhas sonoras. As cenas foram separadas em duas partes desiguais. Nos primeiros doze minutos, Patrick Gleeson criou a faixa eletrônica em sintetizador. No restante, Terry Riley compôs uma música de teor dramático. São sons contrastantes, mas ambos impulsionam a experiência perceptiva propiciada pelas imagens históricas.

A abordagem proposta pelo cineasta é extremamente crítica, um retrato sombrio da força incrivelmente poderosa das armas nucleares desenvolvidas pela humanidade e aplicadas em meio à natureza. A resignificação poética interroga a produção do *establishment*, aproximando assim o gênero do documentário governamental das práticas experimentais de *found footage*. Os arquivos visuais produzidos pelos militares¹⁰⁵ são perturbadores. Conner

¹⁰⁵ Outro exemplo de filme experimental realizado a partir de arquivos militares é *National Archive V.1* (2001), de Travis Wilkerson. O cineasta se apropriou de imagens de ataques aéreos realizados por aviões dos Estados Unidos em combates. As câmeras foram posicionadas a partir das próprias bombas, no ar. O ponto de vista – não humano – assume a perspectiva do bombardeamento.

(apud MARCUS, 2016, p. 84, grifo do autor) afirma que tinha visto o mesmo material do teste em uma sala de cinema quando era criança: “foi a primeira imagem da bomba atômica que eu pude observar em detalhes. Assustador. Fascinante, uma imagem de *beleza imensa*”. O filme enfatiza a tensão entre o terror da explosão e a qualidade estética involuntária presentes nas filmagens militares. O cineasta se impressionou tanto com as cenas que as utilizou em outras duas produções também elaboradas por meio de práticas de reemprego: *Report* (1967) e *A Movie* (1958), este um dos trabalhos pioneiros e mais influentes a respeito da reciclagem com teor vanguardista. Sua filmografia se destaca pela conexão entre a montagem e a colagem de materiais cinematográficos.

Crossroads é uma das obras mais provocativas sobre a era nuclear. Foi realizada durante a Guerra Fria e lançada pouco tempo antes da data simbólica de 30 anos da operação que lhe deu nome. O imaginário da bomba pode ser descrito como um dos símbolos máximos desse período, a expressão de medo e aniquilação por excelência. O que se sobressai no estudo visual elaborado por Conner é o gesto paradoxal da humanidade em criar a destruição. A detonação atômica é um evento da ordem do espetáculo. A pesquisadora Johanna Gosse se refere ao filme como sublime atômico: “estamos testemunhando o fim do mundo, uma perspectiva absurda, impensável, mas inteiramente real. Conner nos convida a nos perder nesta sublime beleza aterradora e confrontar a possibilidade de aniquilação completa que ela representa” (GOSSE, 2014, p. 216). As próprias medidas de kiloton e megaton criadas pela ciência demonstram a magnitude descomunal¹⁰⁶.

4.1.4 A trilogia nuclear

O artista japonês Isao Hashimoto realizou alguns filmes abordando a questão nuclear. Suas obras possuem caráter explícito de denúncia sobre o passado próximo e de preocupação acerca do futuro iminente. Hashimoto experienciou o trauma atômico desde pequeno. Nasceu na província de Kumamoto, mas passou boa parte de sua infância em Genbaku, próximo ao epicentro da explosão de Nagasaki. A motivação para retomar esse problema com intensidade em pleno século XXI foi a tragédia de 11 de setembro de 2001 (HASHIMOTO, 2015, p. 14). Em seu último trabalho sobre o tema, *The Names of Experiments* (2006), compilou apelidos

¹⁰⁶ Em 1961, a União Soviética detonou a Bomba Tsar, o armamento bélico mais potente já testado. Essa foi uma bomba de hidrogênio, aproximadamente 3 mil vezes mais forte que a utilizada em Hiroshima. Assim como a *Operação Crossroads*, também foi desenvolvida para ser usada como propaganda. O apelido que recebeu é “a bomba do fim do mundo”. Sua força é de aproximadamente 50 megatons, o equivalente a 50 milhões de toneladas de dinamite. O cogumelo gerado pela explosão atingiu a mesosfera, camada da atmosfera acima de onde voam os aviões comerciais. O clarão foi visto a 1000 quilômetros de distância.

atribuídos a centenas de bombas nucleares: “Smiling Buddha”, “Mickey”, “Andrômeda”, “Project 56:2” etc. Os termos são ecléticos e se referem a cores, vinhos, queijos, estrelas. O fundo é preto; o aspecto textual de cor branca é o único objeto gráfico figurado. As palavras estão centralizadas e se seguem em cadência. Nenhuma outra informação é fornecida durante os pouco mais de seis minutos de filme. O movimento das letras transforma o modo de olhar. O espectador se perde em meio à torrente de letras que bombardeiam a tela incessantemente. É uma reflexão original sobre a história recente do planeta. Entre os nomes escolhidos houve homenagens a pessoas famosas no meio acadêmico, como “Newton”, “Pascal”, “Doppler”, “Darwin”. Os grandes cientistas devem ter sido referências para os responsáveis pelas bombas, que idealizavam projetos e tecnologias de ponta durante seus estudos. Hashimoto (2015, p. 16, grifo nosso) diz: “quando eles se tornaram encarregados dos testes atômicos, nomearam esses lendários cientistas. *Isso parece sugerir que os testes foram executados com pensamentos de grandeza e dignidade, não de culpa*”.

A última palavra selecionada não se refere a termos dados aos experimentos, mas a uma interjeição de despedida: “Bye”. Através desse dispositivo linguístico, *The Names of Experiments* propôs uma aproximação crítica sobre a Era Atômica e os seus responsáveis científicos. O artista acrescentou ironicamente a trilha sonora *Cânone em Ré Maior*, do compositor alemão Johann Pachelbel, melodia de tom suave e harmonioso. A partitura musical do cânone se estrutura por meio da repetição, mesma lógica que rege os testes de bombas nucleares. Estes vem sendo repetidos à exaustão desde a sua invenção.

Já em *1945-1998* (2003), talvez seu trabalho mais reconhecido internacionalmente, Hashimoto cartografou visualmente todas as bombas atômicas executadas entre o primeiro teste desenvolvido pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial e os últimos pelo Paquistão, no final do século XX. Nessa obra, cada arma detonada é representada por um ponto luminoso na respectiva região do globo terrestre, com a indicação do ano em que ocorreu e a nação responsável. Ao contrário de *The Names of Experiments*, nenhuma palavra foi utilizada. O dispositivo artístico recorreu ao mapa-múndi, números e bandeiras dos países que acionaram os armamentos. As ações seguem a linha do tempo cronológico. Os primeiros anos vão devagar se comparados com períodos seguintes: um experimento científico dos Estados Unidos e duas bombas lançadas por eles sobre o Japão. Estes últimos são os únicos que não foram utilizados como testes. No auge da Guerra Fria (décadas de 1960 e 1970), é possível observar números assombrosos de exercícios nucleares. Apenas em 1962, ano da Crise dos Mísseis e um dos momentos mais tensos no embate entre as megapotências, foram

178 detonações. Destas, 96 dos Estados Unidos e 79 da União Soviética. Nos 53 anos de história sobre que o filme se debruçou, foram realizadas segundo os cálculos oficiais 2053 explosões nucleares em várias partes do mundo. Elas se deram no solo, no oceano, no ar e até fora da atmosfera terrestre¹⁰⁷. O estudo visual do artista não quantificou a força de cada bomba, apenas as múltiplas presenças. No final, a ilustração ressaltou as dezenas de pontos sobre o globo onde foram efetuados os testes. A simplicidade do filme impressiona, assim como a sensação perturbadora que é proporcionada. *1945-1998* fornece uma abordagem interessante a respeito da maior força destrutiva produzida pela humanidade. O objetivo da estética adotada foi fornecer uma interface didática para as pessoas que não conhecem o problema se conscientizarem da sua extrema gravidade e abrangência. As bombas interferem diretamente no equilíbrio ambiental, causando danos impactantes aos ecossistemas. A própria humanidade, inclusive, sofre brutalmente com os efeitos radioativos. A ciência ainda não tem precisão sobre o tempo necessário para as partículas radioativas serem neutralizadas por completo.



Figura 25: Fotograma final do filme *1945-1998* (2003), de Isao Hashimoto.

Overkilled (2005) é a terceira e última obra criada por Isao Hashimoto acerca da questão atômica. O filme explora a questão dos números megalomaniacos ligados aos

¹⁰⁷ Durante a década de 1960, os Estados Unidos e a União Soviética criaram programas nucleares para detonar as bombas fora da atmosfera terrestre. As operações norte-americanas foram chamadas de *Fishbowl*, *Argus* e *Argus III*. O projeto soviético, por sua vez, chamou *Operação K* e realizou ao menos quatro explosões próximas ao espaço sideral.

aparatos militares. O artista utiliza pequenas bolas jogadas em direção a uma superfície de metal para simbolizar o impacto das bombas. As duas primeiras representam os ataques lançados em Hiroshima e Nagasaki. Uma cartela identifica a data e a quantidade de mortos. A etapa restante é intitulada como “Estoques Globais de Armas Nucleares” (Global Nuclear Weapons Stockpiles) e apresenta os números oficiais de explosivos atômicos armazenados pelos países até junho de 2004: 20.590. A quantidade impressiona¹⁰⁸. Hashimoto despeja milhares das pequenas bolas sobre a superfície de metal, cada uma representando uma bomba nuclear que existia no mundo na época da realização. A cena produz um barulho estrondoso. Os últimos segundos do filme, ao contrário, são marcados pelo silêncio absoluto. Assim como *The Names of Experiments*, *Overkilled* termina de forma pessimista sobre o futuro do planeta. O artista, com a trilogia, estimula o espectador a pensar sobre a gravidade do problema atômico. Por mais que os filmes possuam posturas experimentais, os métodos adotados seguem em especial o caráter informativo e pedagógico. A pesquisa de linguagem funciona como alerta, delegando assim a responsabilidade para debater as questões suscitadas com a devida seriedade que os temas demandam. Hashimoto (2015, p. 16) explica:

[...] minhas obras de arte podem não ser a solução perfeita para transmitir ao público a seriedade dos problemas nucleares, mas espero sinceramente que eles sejam de alguma forma orientadores. Como artista, continuarei a criar obras que construam uma interface entre pessoas desinformadas e as questões extremamente graves e atuais do mundo.

4.1.5 O fim do mundo somos nós

Seguindo por outros caminhos artísticos, o cineasta francês Jean-Gabriel Périot se atém ao imaginário sobre o fim do mundo. Dois de seus filmes especulam sobre a destruição total deste planeta. A estética adotada em ambos recorreu a materiais de arquivo, assim como *Crossroads*, de Bruce Conner. Em *Nós nos tornamos a morte* (2014, *We are become death*), aborda esse tema assumindo diretamente a implicação da atividade antropocêntrica na Terra. A expressão presente no título foi inspirada em depoimento do físico Robert Oppenheimer extraída do documentário *The Decision to drop the bomb* (1965), produzido por Fred Freed para a série de televisão norte-americana NBC White Paper. Oppenheimer é conhecido como o “pai da bomba atômica”. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi o diretor do Laboratório

¹⁰⁸ Apesar de o número oficial de bombas atômicas no planeta ser impressionante em 2004, essa é uma estatística que vem sendo reduzida drasticamente ao longo das últimas décadas. Em 1986, durante a Guerra Fria, estimava-se a existência de quase 65 mil bombas. Destas, 40.159 pertenciam a União Soviética e 23.317 aos Estados Unidos. O terceiro país na contagem era a França, com 355 bombas. Para mais informações, ver Max Roser e Mohamed Nagdy (2019).

Los Alamos, matriz do Projeto Manhattan criado em 1941, instituto que contava com uma centena de cientistas que desenvolveram os experimentos nucleares utilizados nas cidades japonesas. O filme realizado vinte anos depois reuniu materiais de arquivo, análises dos fatos e entrevistas com algumas das pessoas responsáveis pelos bombardeamentos. Um dos pronunciamentos de Oppenheimer se tornou célebre. Seu rosto está visivelmente emocionado. Suas palavras:

Sabíamos que o mundo não mais seria o mesmo. Algumas pessoas riram, algumas pessoas choraram, a maioria ficou em silêncio. Recordei-me de uma passagem das escrituras hindus, o Bhagavad-Gita. Vishnu está a tentar persuadir Arjuna de que deve fazer o seu dever, e para o impressionar assume a sua forma de quatro braços e diz, *eu me tornei a morte, o destruidor de mundos* (THE DECISION TO DROP THE BOMB, 1965, 00:25:56, grifos nossos).

Embora nunca tenha se tornado devoto do hinduísmo, o físico recorria às escrituras em sentido filosófico, como forma de estruturar sua vida. O interesse por essa religião oriental se deu quando conviveu com o professor Arthur Ryder, na Universidade de Berkeley. A frase pronunciada é a tradução do versículo 32 do capítulo 11 do livro sagrado Bhagavad Gita. Este é composto ao todo por 700 versos em sânscrito. O texto se concentra no diálogo entre um príncipe guerreiro chamado Arjuna e o Senhor Krishna, encarnação de Vishnu. Arjuna lutava contra o exército adversário e Krishna o instruía a respeito de seus deveres como combatente. Oppenheimer citou uma das frases mais conhecidas do livro, mas também uma das mais mal entendidas e complexas. O termo traduzido como “morte” (*kala*), pode também ser interpretada como “tempo”. O hinduísmo adota uma concepção não linear de tempo. A dimensão espiritual está envolvida na criação e na dissolução dos aspectos terrenos. Nesse sentido, para Krishna, é o tempo o destruidor do mundo, e não a morte. No ensinamento para Arjuna está dizendo para cumprir seu dever como guerreiro, ou seja, independentemente do que faça na batalha, tudo estará nas mãos do divino. Nessa religião, a alma é eterna; a morte, por sua vez, é uma ilusão mundana.

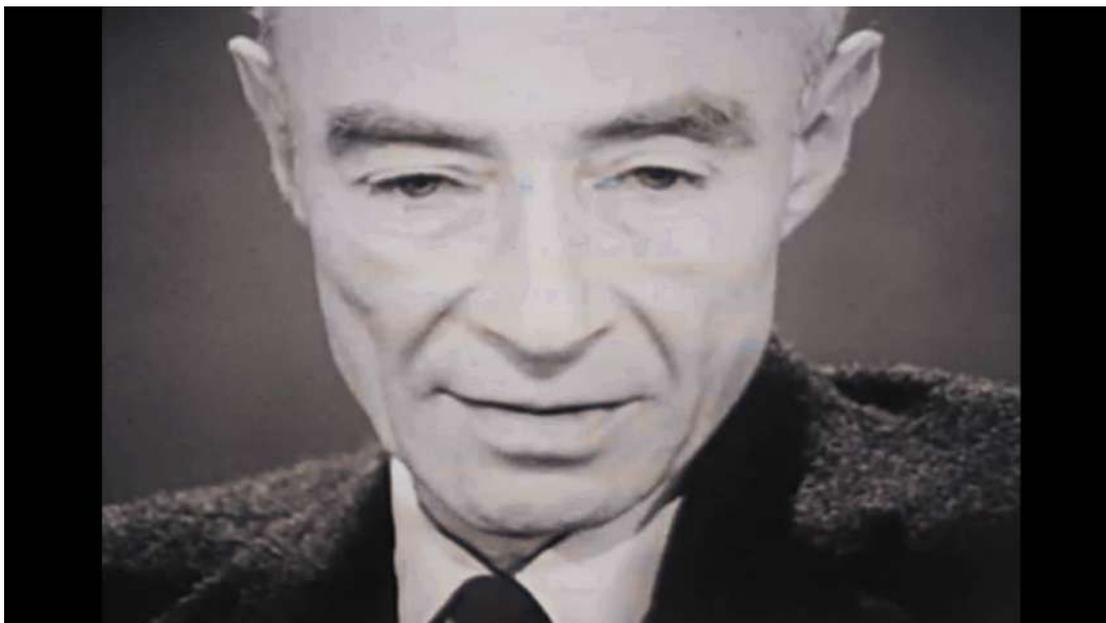


Figura 26: Entrevista com Robert Oppenheimer para o filme *The Decision to drop the bomb*.

Oppenheimer coordenou a Experiência Trinity, o primeiro teste nuclear da história, efetuado três semanas antes do lançamento em Hiroshima. Esse experimento é considerado o marco inicial da chamada Era Atômica. Foi realizado em solo norte-americano, próximo a Alamogordo, Novo México. Na ocasião, uma torre de 30 metros de altura foi destruída com a explosão, que abriu ainda uma cratera de 400 metros de diâmetro. Quando obteve este êxito, o físico proferiu outra frase hinduísta¹⁰⁹: “se a radiação de mil sóis estourasse pelos céus, seria como o esplendor do todo-poderoso”. Nas semanas seguintes, o Projeto Manhattan deu prosseguimento às construções das duas bombas que seriam jogadas no Japão.

Oppenheimer, no documentário televisivo, parece abatido, como se estivesse arrependido dos feitos desenvolvidos pelo seu laboratório. O “pai da bomba atômica” assume publicamente a responsabilidade pelos milhares de mortes na guerra. “Little Boy” e “Fat Man” são seus próprios *Frankensteins*, tecnologias altamente destruidoras criadas pela ciência. Há algo realmente humano em seu depoimento, sobre como o ser chamado “racional” – no caso, um dos físicos norte-americanos mais brilhantes de seu tempo – pode ser estúpido e inconsequente. Quando deu a entrevista, em meados dos anos 1960, outros quatro países já haviam ingressado para o grupo nuclear: União Soviética, Reino Unido, França e China. A URSS já havia detonado a Bomba Tsar, e o governo dos Estados Unidos estava ciente da sua potência. A produção de bombas nucleares duas décadas depois já era na ordem das centenas. Em 1965, ano em que foi exibido originalmente *The Decision to drop the*

¹⁰⁹ Para mais detalhes, ver Robert Jungk (1970).

bomb, já haviam sido testadas mais de 500 explosões atômicas ao redor do mundo. Os artefatos bélicos muitas vezes foram utilizados apenas para demonstrar poder. O aspecto nuclear se tornou assim um personagem que pautava as relações econômicas, políticas e diplomáticas entre os países. Essa época pode ser considerada como o auge da Guerra Fria, um dos momentos mais periclitantes da história. Como Günther Anders reconhece nas *Teses para a Era Atômica*, é a própria vida do planeta que está ameaçada nessa nova condição tecnológica. A lista do grupo atômico cresceu ainda mais ao longo das últimas décadas: Israel, Índia, Paquistão e mais recentemente a Coreia do Norte¹¹⁰.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, Oppenheimer trabalhou como presidente do Comitê Consultivo Científico Geral da Comissão de Energia Atômica dos Estados Unidos. Nessa instituição, engajou-se na luta contra o uso de armas nucleares que havia ajudado a criar. Theodor Adorno e Max Horkheimer, no ensaio *Contra os que têm resposta para tudo*, publicado na *Dialética do Esclarecimento*, fazem uma autocrítica análoga se referindo a um problema do mesmo período histórico que o lançamento das duas bombas: “uma das lições que a era hitlerista nos ensinou é a de como é estúpido ser inteligente” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 195). Os autores ligados à Escola de Frankfurt se referem aos europeus, altamente modernos e civilizados, que diziam que movimentos autoritários eram impossíveis na sociedade ocidental do século XX; enquanto isso, projetos totalitaristas estavam sendo germinados em países como a Alemanha e a Itália. Na época, dizem, tudo era muito claro como o dia e ninguém queria ver. A inteligência europeia negava evidências óbvias da ascensão nazista e fascista: “Hitler era contra o espírito e anti-humano. *Mas há um espírito que é também anti-humano: sua marca é a superioridade bem informada*” (ADORNO, HORKMEIMER, 1985, p. 195, grifo nosso).

Périot fez apenas uma adaptação da frase de Oppenheimer para intitular sua obra sobre o fim do mundo. Substituiu o sujeito “eu” por “nós”, implicando assim a intervenção humana como responsável pela violenta degeneração. *Nós nos tornamos a morte* foi todo realizado a partir de materiais de arquivo. O primeiro plano é o sobrevoo espacial pela Terra. A famosa tonalidade azulada descrita pelo cosmonauta soviético Yuri Gagarin se sobressai. As imagens seguintes explicitam a rica biodiversidade encontrada no planeta. A montagem do material segue agrupamentos temáticos. São trechos curtos de filmagens em florestas, oceanos, desertos, cachoeiras, praias. Todos sem a presença humana. O cineasta optou pela técnica cinematográfica do *split screen*, a divisão da tela em mais de uma parte, neste caso, em três

¹¹⁰ A Coreia do Norte realizou seu primeiro teste nuclear com êxito no dia 9 de outubro de 2006. Desde então, outras explosões vêm sendo realizadas pelos país.

colunas. Com a utilização do recurso, pode mostrar mais paisagens e dinamizar o ritmo dos blocos. O segundo assunto é dedicado a cenas da fauna terrestre: cobras, tucanos, lagartos, baleias, elefantes, pássaros, isto é, animais de diferentes espécies. A terceira organização de imagens aborda o ser humano. As pessoas são de origens distintas: orientais, ocidentais, indígenas, aborígenes. O último trecho do filme é a compilação de explosões de bombas atômicas, “o destruidor de mundos”, citado por Oppenheimer. As grandes nuvens de fumaças geradas pela fissão nuclear são vistas a distância. Alguns enquadramentos abordam o cogumelo radioativo pelo alto, em *contra-plongée*, filmados em perspectivas de aviões. As câmeras posicionadas na altura do solo, ao contrário, precisam ajustar o quadro e compensar a altura para registrar por completo a elevação dos resíduos das bombas.

Périot constrói seu argumento sobre o colapso de nossa civilização por meio do sequenciamento lógico de imagens. Os trípticos revelam a beleza, mas também o horror. O aspecto discursivo fortemente presente em documentários sobre o tema – *The Decision to drop the bomb*, por exemplo – foi substituído pela força visual. A cena final de *Nós nos tornamos a morte* é o célebre depoimento de Oppenheimer que dá nome ao filme. Ao colocar, o pronunciamento como epílogo, o cineasta cria a impressão de que as palavras foram ditas do outro lado do tempo profetizado por Vishnu no texto religioso Bhagavad-Gita. Esse modo particular como foram utilizados os materiais de arquivo apresenta uma estética retrofuturista, isto é, o futuro apocalíptico visto sob a ótica do passado.

A outra obra de Périot em relação à temática do fim do mundo, *Undo* (2005), trabalha com a poética retrofuturista semelhante. O filme foi realizado para o projeto *10 minutos para refazer o mundo*¹¹¹ produzido pela empresa de televisão francesa Canal +. A série foi composta por nove cineastas que aceitaram o desafio e reinventaram realidades paralelas. O episódio de Périot foi feito a partir do reemprego de imagens extraídas de fontes distintas¹¹² – científicas, noticiários, documentários e ficções. Como o próprio título sugere, por que não desfazer o mundo ao invés de refazê-lo? Assumindo essa condição como estética, o cineasta organiza o material de arquivo apropriado de frente para trás, ou seja, do futuro para o passado. A linguagem reconfigura a percepção temporal. Nesse sentido, os primeiros planos estão relacionados ao imaginário da explosão apocalíptica do planeta. O filme começa pelo fim. A inversão – especulativa – subverte radicalmente a cronologia narrativa. Os trechos seguintes mostram desastres ambientais: incêndios florestais, nuvens de fumaça, avalanches,

¹¹¹ O título original do projeto é *10 minutes pour refaire le monde*.

¹¹² Uma das primeiras cartelas informa os acervos e arquivos que foram extraídos os materiais: BBC Motion Gallery, NASA, Médiathèque de la Commission Européenne, APTN, York Films etc.

nevascas, a erupção de um vulcão. A trilha sonora alterna entre o áudio gravado *in loco* e a melodia dramática. Retrocedendo ainda mais, são apresentadas sequências de detonações de bombas atômicas. O (contra)movimento dos cogumelos nucleares gerados nesse tipo de montagem encolhem ao invés de expandir. Esse é um artifício cinematográfico antigo. Os irmãos August e Louis Lumière em *Demolição de um muro* (1886, *Démolition d'un mur*), já trabalhavam a poética do *rewind*. As bombas, vistas por esse truque, beiram à comicidade. A ação causa estranheza.

As imagens em torno da raça humana abordam inicialmente eventos catastróficos, como cenas de guerras e ataques terroristas. Em seguida, planos sobre a lógica de produção incessante e o consumo desenfreado que marca o capitalismo. As escolhas apontam para objetos simbólicos desse sistema socioeconômico, como fábricas de televisores, indústrias automobilísticas, abatedouros. Nestes ambientes, os animais primeiramente são filmados mortos e depois com vida. O gado ressuscita e volta a pastar pacificamente.

O cineasta também explora os recursos cinematográficos ligados à regressão tecnológica, neste caso, a qualidade visual do material. As primeiras filmagens foram realizadas no espaço sideral. Alguns trechos foram gravados com câmeras de altíssima resolução da NASA; outros, como o da detonação do Planeta, são resultado de efeitos especiais computadorizados. Os fragmentos sobre a vida atual e recente são todos coloridos. Sendo assim, quanto mais o tempo histórico recua, mais precários e deteriorados são os arquivos. A parte final de *Undo* é toda composta por trechos em preto e branco. Périot enfatiza materiais ligados ao meio rural. Nesse sentido, a forma social da cultura campesina é figurada como mais harmônica em relação ao convívio com a natureza. Algumas dessas sequências demonstram as atividades de etnias autóctones. Os métodos de trabalho executados pelas civilizações “primitivas” são radicalmente diferentes dos modelos maquínicos “avançados” expostos pouco tempo antes. A estética da regressão realiza indiretamente uma crítica severa à modernidade ocidental e à sociedade capitalista. A sinopse da obra vai de encontro a essa leitura: “nós não teremos um futuro brilhante. Nós não vivemos em um grande momento. Foi melhor antes?”¹¹³.

A penúltima cena retrocede ainda mais e fabula a respeito da existência do casal Adão e Eva, conforme a Bíblia Cristã. Um anjo é visto expulsando-os do Jardim do Éden, o local sagrado onde ocorrem os eventos narrados pelo livro de Gênesis, o tomo inicial do Velho Testamento. Logo depois, Eva come a maçã, o pecado original que motivou a saída do casal

¹¹³ A sinopse de *Undo* (2005) foi retirada do *website* do cineasta Jean Gabriel Périot (2005).

do paraíso. O último plano vai tão longe que desfaz a explosão do Big Bang, a origem do universo segundo a teoria defendida por cientistas. Os materiais de arquivo que compõem *Undo* misturam a crença religiosa criacionista e o processo evolucionista. O curta-metragem sintetiza aproximadamente 4,5 bilhões de anos em 10 minutos, um retrato ambicioso sobre a constituição do universo e o fim de um planeta em específico. O que merece ser destacado é o aspecto cíclico dessa narrativa épica. A primeira e a última cena são as mesmas ações – explosões. Périot atribui à humanidade como entidade responsável pela vida na Terra. A inspiração para a redenção cosmológica pode estar no modo como outras culturas se relacionam com o meio ambiente. *Nós nos tornamos a morte* e *Undo* se valem de imagens clichês encontradas em arquivos. Este feito foi proposital. O cineasta optou por cenas de fácil identificação e assimilação, como o ataque às torres gêmeas, em 11 de setembro de 2001, por exemplo. A potência dos dois filmes não reside no trabalho de pesquisa, como no caso de *Crossroads*. A qualidade de ambos está na forma como dispuseram o material. As montagens, cada uma por um caminho, com pontos de convergência e divergência, apontam para modos de ver essas imagens tomando como parâmetro o horizonte sobre o fim do mundo. Périot desenvolve essa importante conscientização política por meio da estética dos filmes, “o que poderia ser uma nova política ou uma nova ecologia que rompa com tudo que nos destrói? Podemos ainda imaginar um mundo sem destruição, sem violência, sem trabalho, sem religião? Eu queria com esse filme desfazer ironicamente algumas das nossas certezas” (PÉRIOT, 2005, p. 1).

4.1.6 A destruição sob a óptica da abstração

As estratégias estéticas utilizadas por Emmanuel Lefrant para abordar os rumos terminais são outros. Em *O país devastado* (2015, *Le pays devasté*), o cineasta recorre à estética da paisagem para expressar os vestígios civilizacionais. É uma obra distópica, toda feita por imagens em torno do não humano. A natureza é o sujeito principal, mas sua integridade está ameaçada. A forma como Lefrant encontrou para demonstrar o legado antropocêntrico foi por meio da exploração da materialidade fílmica. O cineasta vem investigando modos alternativos de trabalhar com as técnicas analógicas em pleno século XXI, indo na contracorrente das tendências digitais. É um cinema de laboratório, de experimentação química e física da mídia filme. Com isso, a película é potencializada pelos processamentos manuais. O artista como alquimista, pesquisando novas possibilidades ópticas.

O país devastado aborda tanto os aspectos ligados à figuração cinematográfica quanto a respeito da especulação nefasta do futuro do planeta. A abertura, por exemplo, se passa em florestas em chamas. Neste trecho, o que merece ser ressaltado é a plasticidade do fogo visto através das árvores. As imagens de luz invertidas acentuam os contornos dos elementos que compõem o meio ambiente. Esse resultado foi obtido via intervenções diretas na constituição do material analógico. A artificialidade visual estimula a sensorialidade do espaço circunscrito. A trilha sonora reforça tal premissa. A segunda cena é formada por uma paisagem urbana. O quadro é todo fixo. A técnica aplicada é a flicagem, a alternância rápida entre fotogramas distintos. O cineasta emprega esse recurso de maneira crescente. Nesse sentido, o final do plano é composto por um quadro totalmente branco. Um traço fílmico comum às cenas de explosões nucleares diz respeito a essa técnica. A câmera filma os bombardeamentos a partir da superexposição da luz gerada pelas detonações. São imagens de fácil reconhecimento devido à radicalidade da saturação visual.

Embora essas práticas materialistas venham sendo usadas há bastante tempo pela linguagem cinematográfica experimental, neste caso foi adotada para refletir sobre preocupações políticas iminentes. A abordagem de Lefrant enfatiza os resquícios sociais presentes na natureza por meio da pesquisa estética, “os traços de nossa era urbana, consumista, química e nuclear, permanecerão milhares ou mesmo milhões de anos nos arquivos geológicos do planeta e submeterão as sociedades humanas a dificuldades consideráveis” (LEFRANT, 2015, p. 1). A crise ecológica é uma crise em escala global. A expressão *o país devastado*, no singular, não se refere a uma nação em específico, mas ao planeta como um todo.

No filme *Partes visíveis e invisíveis de um conjunto sob tensão* (2009, *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*), Lefrant desenvolve outra investigação relacionada à materialidade fílmica em torno de elementos da natureza. Este também foi realizado a partir de filmagens de paisagens. A obra mistura dois tratamentos. O primeiro é o plano propriamente dito da figuração paisagística. O outro são as mesmas imagens, mas desta vez o cineasta enterrou a película no solo após o processo de revelação, submetendo a mídia filme a novos estados físicos. O resultado da junção desse experimento é a desconstrução visual radical. O trabalho de intervenção foi levado ao extremo. *Partes visíveis e invisíveis de um conjunto sob tensão* incorpora a incidência da terra em sua materialidade. Lefrant (2009) explica seu método:

Eu filmei uma paisagem de arbustos e, simultaneamente, enterrei um rolo de filme no mesmo lugar onde o plano foi filmado. A emulsão, vítima da erosão, está,

portanto, sujeita a degradação bioquímica [...] Essas paisagens de fusão são a lógica de um mundo que é relevado. Um mundo bipolar, onde o invisível toma a forma ao mesmo tempo que o visível, onde um se dissolve no outro e vice-versa.

O cineasta japonês Tomonari Nishikawa recorreu a procedimento semelhante no filme *Som de um milhão de insetos, luz de mil estrelas* (2014, *Sound of a million insects, light of a thousand stars*). O diferencial é o local onde foi armazenada sua película. O material – virgem – 35mm foi enterrado sob folhas caídas a cerca de 25 quilômetros da Usina Nuclear de Fukushima e deixado ali por algumas horas, do pôr do sol de 24 de junho de 2014 ao nascer do sol do dia seguinte. A região três anos antes havia sofrido com um dos piores acidentes nucleares da história, ocasionado pelo derretimento de três dos seis reatores. O problema começou em razão de um tsunami provocado por um maremoto de 8,9 graus na escala Richter. Os efeitos do tremor abalaram as estruturas da usina. As ondas do mar invadiram a usina e destruíram o sistema interno de geração de energia. Sem eletricidade, não foi possível resfriar o combustível nuclear. O vazamento de material radioativo fez com que o governo japonês evacuasse a região próxima. Aproximadamente 300 mil pessoas foram levadas para diferentes abrigos. O acidente atingiu a nota máxima (7) na Escala Internacional de Acidentes Nucleares (também conhecida pela sigla INES), mesmo nível do desastre de Chernobyl ocorrido na década de 1980. É importante ressaltar que estes dois eventos são os únicos classificados com essa nota.

O resultado estético obtido por *Som de um milhão de insetos, luz de mil estrelas* torna visível a radioatividade invisível. Foram gerados riscos e traços desordenados nessa interação, representando a ação do tempo a partir do solo contaminado. A superfície da película virgem se transforma em imagem abstrata, uma reação direta aos agentes nucleares. A emulsão de tungstênio que foi enterrada possui tonalidade azul. A mídia filme intervém materialmente no mundo e também é afetada por ele. Essa troca que ocorre entre o substrato fílmico e a terra só pode ser registrada pelo contato dos agentes. A obra de Nishikawa impressiona pela rapidez da decomposição analógica e a intensidade do resultado visual. Um dos fatores mais alarmantes, como os próprios créditos finais revelam, é que a região onde foram deixados os rolos faziam parte da zona de evacuação da usina de Fukushima. E anos depois o local voltou a ser habitado pela população japonesa. Nesse sentido, o filme com aproximadamente dois minutos de duração pode ser entendido como manifesto antinuclear. A estética abstracionista obtida pelo experimento enfatiza a dimensão radioativa do desastre. Fukushima se tornou um problema permanente. O Japão foi cobrado por órgãos internacionais pela contenção de uma

ameaça em escala potencial global. *O país devastado* e *Som de um milhão de insetos, luz de mil estrelas* exploram o cinema da natureza por meio da materialidade terrena.

4.1.7 O tempo nuclear

O acidente da usina de Chernobyl, ocorrido em 26 de abril de 1986, também produziu um vasto imaginário sobre o fim do mundo. Esse é considerado o pior desastre nuclear da história da humanidade. Pripyat, a cidade próxima, havia sido planejada para servir principalmente como residência para os funcionários que trabalhavam na usina. Na época integrava o território da União Soviética. Hoje faz parte da Ucrânia. Após o acidente, precisou ser evacuada às pressas. Uma explosão¹¹⁴ provocou o incêndio que queimou durante 10 dias até ser controlada por completo. Nesse período, foram liberadas grandes quantidades de radiação por toda a área, que se dispersou com menor força por vários países do continente europeu. Cerca de sete toneladas de combustível nuclear escaparam para a atmosfera. As substâncias químicas eram por volta de 400 vezes mais potentes do que o interior das bombas atômicas utilizadas em Hiroshima e Nagasaki. O número de vítimas do desastre continua incerto até hoje. O governo soviético precisou criar uma “zona de alienação” de 30 quilômetros ao redor do local. Pripyat possuía uma população de aproximadamente 50 mil habitantes, que nunca mais puderam retornar para suas casas. As pessoas tiveram que sair sem poder levar seus pertences. As estimativas científicas calculam 20 mil anos para que a zona de alienação de Chernobyl volte a ser habitável por seres humanos. Pripyat permanece completamente abandonada. Sua arquitetura planejada está à mercê da desintegração causada pelo tempo. Décadas depois se transformou em uma cidade fantasma, essencialmente inalterada desde o dia que precisou ser evacuada. A região serviu como tema para Jacob Kirkegaard realizar *Aion* (2011), exibido em museus e galerias de arte como instalação. Esse artista dinamarquês desenvolve projetos em mídias distintas, ligadas ao campo da música, do vídeo e da fotografia. As filmagens deste trabalho ocorreram em outubro de 2005, 19 anos após o acidente. Todos os sons e imagens foram registrados na zona de alienação. Assim como *Som de um milhão de insetos, luz de mil estrelas*, a matéria-prima base foi um local

¹¹⁴ A origem do acidente de Chernobyl foi falha humana. A usina era composta por quatro reatores nucleares. No dia 26 de abril de 1986, os funcionários realizavam um experimento em um dos reatores. O objetivo era observar seu funcionamento quando utilizado com baixos níveis de energia. Para esse teste, interromperam a circulação do sistema hidráulico que controlava as temperaturas do equipamento. Durante o processo, o reator parou de funcionar. O resultado imediato foi de superaquecimento. O excesso de calor provocou uma violenta explosão de vapor que destruiu o teto da usina, espalhando material radioativo pela atmosfera. Atualmente existe um sarcófago sob o reator que explodiu. Essa cobertura de concreto foi projetada para deter a liberação de mais radiação para a atmosfera.

contaminado. *Aion* retrata exclusivamente quatro instituições sociais: “Igreja”, “Auditório”, “Ginásio” e “Piscina”. São espaços bastante distintos. Os ambientes são vistos completamente vazios. Alguns estão mais destruídos do que os outros. A igreja, por exemplo, manteve a aparência quase intacta. A piscina, por sua vez, é vista de forma destruída. Ainda resta água em seu interior. Os metais estão corroídos; o teto é permeado por mofo e possui goteiras.

A abordagem proposta por Jacob Kirkegaard foi inspirada no trabalho do músico experimental Alvin Lucier, mais precisamente *I Am Sitting in a Room* (1969). Essa é uma obra de processo. Consiste na gravação do próprio Lucier lendo um texto¹¹⁵. A narração é a descrição metalinguística do dispositivo artístico que será executado no decorrer da *performance* sonora. Em seguida, o músico reproduz a gravação na sala e regrava novamente. A nova gravação é então reproduzida e regravada. O método é repetido. A qualidade do material vai sendo alterada durante cada fase. As palavras se tornam progressivamente ininteligíveis, sendo substituídas por ruídos e por ecos do próprio quarto. Como público, testemunhamos um processo formatado por camadas, conduzida não pelo músico, mas pela interação entre o áudio e o espaço arquitetônico. O trecho inicial que descreve o processo é submetido ao próprio processo. Por outro lado, o resultado final se desdobra em um zumbido agudo, completamente desprovido de quaisquer sonoridades produzidas pelas capacidades habituais do corpo humano. *I Am Sitting in a Room* é uma das criações mais notórias de Alvin Lucier.

Diferentemente, o autor de *Aion* não gravou sua própria voz, mas a “voz” dos ambientes que retratou. O artista realizou isso por meio de um microfone e uma caixa de som. Nessa etapa o método é semelhante ao original de Lucier. Kirkegaard ligou ambos aparelhos sonoros e saiu do recinto, retornando apenas dez minutos depois para encerrar a gravação. Em seguida, tocou a gravação de volta no espaço, enquanto gravava novamente. A partir da nova camada, repetiu o procedimento. E assim por diante, refazendo o processo por dez vezes. O

¹¹⁵ O texto narrado por Alvin Lucier é: “I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have”. O pesquisador de música Guilherme Martins (2016, p. 105) traduziu o texto em seu estudo sobre Lucier: “Estou sentado em uma sala, diferente do que você está agora. Estou gravando o som da minha voz, e vou reproduzi-lo novamente na sala de novo e de novo até que as frequências ressonantes da sala se reforcem umas às outras, de maneira que qualquer semelhança da minha fala, com exceção talvez do ritmo, seja destruída. O que você irá ouvir, então, serão as frequências ressonantes naturais da sala, articuladas pela minha fala. Eu encaro essa atividade não tanto como uma demonstração de um fato físico, mas mais como uma maneira de suavizar qualquer irregularidade que meu discurso possa ter”.

silêncio predomina nas quatro instituições sociais da cidade radioativa. Os ruídos são mínimos, como sopro de ventos e goteiras. À medida que as camadas se acumulam, novos timbres vão sendo gerados pelas acústicas dos ambientes. O silêncio inicial vai se metamorfoseando com o tempo até alcançar uma espécie de cacofonia. Os resultados dos experimentos assumem ressonâncias bem diferentes. Todos operam nos primeiros minutos de maneira crescente e finalizam com silêncio. A mixagem interferiu no processo, retornando a parte final ao estágio inicial. Com esse dispositivo, o artista conseguiu dar voz aos espaços, como se estivessem vivos, mesmo que abandonados. É um estudo semelhante ao proposto pelo gênero musical *drone ambient*, estilo minimalista que enfatiza o uso de tons repetitivos, porém os únicos “instrumentos” nesse caso são as próprias arquiteturas de Pripjat. O quarto mais singular é a piscina em razão da água. O clímax sonoro dessa cena produz um ruído perturbador, fantasmagórico. Essa experiência em Pripjat também gerou a gravação musical *4 Rooms* (2006), lançada por Jacob Kirkegaard. Suas obras são conhecidas pela exploração de ambiências acústicas registradas a partir de conceitos pré-estabelecidos. Esse trabalho específico é composto por quatro faixas: “Church,” “Auditorium,” “Swimming Pool” e “Gymnasium”, nessa mesma ordem. O resultado auditivo é tão interessante quanto a ideia por trás dos métodos de gravação. O disco foi lançado quando o desastre completou exatas duas décadas, em abril de 2006.

A estética não humana desenvolvida em *Aion* obtém resultados bastante particulares. O trabalho visual elaborado por Kirkegaard também explora técnicas experimentais de filmagem. Os quatro ambientes são registrados por planos longos e fixos. A gravação documenta a passagem real do tempo pelos cômodos. Isso pode ser observado por meio do estudo de luz. Na cena da igreja, por exemplo, a imagem começa escura e vai clareando paulatinamente. No auditório acontece o oposto. O quadro começa com luz e vai escurecendo até atingir o breu total ao final. O artista se vale ainda de alguns efeitos visuais, como a adição de camadas e texturas. A montagem também interferiu no processo. Nesse sentido, a piscina novamente é o espaço mais singular. Logo no começo do plano, o artista acrescenta um recurso de embranquecimento na imagem. O artifício tem início pela parede, mas rapidamente preenche todo o ambiente. Isso reforça a sensação de fantasmagoria almejada pela cena. A estética de *Aion* – seja o trabalho de filmagem, seja o de gravação acústica – buscou explorar a dimensão não humana propiciada pela zona de alienação de Chernobyl. A manipulação dos recursos obtidos nas quatro salas buscou harmonizar os elementos visuais e sonoros, não privilegiando o domínio de um sobre o outro, mas ambos operando de forma horizontal.

O título escolhido por Jacob Kirkegaard remete a uma expressão de tempo elaborada na antiguidade grega. Em *Lógica do Sentido* (2004), Deleuze faz uma diferenciação importante entre Aion e Cronos. Antes de compreendê-la, é necessário fazer o retorno ao pensamento milenar, origem dessa discussão. A mitologia grega utilizava algumas palavras para se referir ao tempo. Cronos e aion são apenas duas delas. A primeira segue a dimensão cronológica, o tempo do relógio, por assim dizer; a segunda, para os gregos, é a experiência da eternidade, o tempo divino. São concepções de tempo que foram legitimadas sem grandes questionamentos ao longo da história da filosofia ocidental. Deleuze, entretanto, efetuou uma revisão, principalmente quanto ao conceito de *aion*. Em sua interpretação, cronos se opõe a aion (DELEUZE, 2004). Cronos seria a designação do tempo cronológico, sucessivo ou como elucida François Zourabichvili (2004, p. 11), “o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante no qual, como se diz, tudo acontece”. Sua especificidade é ser um tempo que toma como ponto de referência unicamente o presente. Já o entendimento de aion é mais complexo, segundo Deleuze:

[...] apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, em ambos os sentidos ao mesmo tempo. Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado (DELEUZE, 2004, p. 169).

O filósofo francês conecta a concepção de *tempo aion* ao próprio conceito de *acontecimento*, que é “sempre um tempo morto, lá onde nada acontece” (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 11). Essa descrição remete à experiência do tempo vazio, o não tempo. O acontecimento é o que marca o corte temporal, que se interrompe para retomar sobre um outro plano, batizado por Deleuze como “entre-tempo”. Para a cultura grega, o tempo era subdividido em três partes: passado, presente e futuro; contudo, nessa compreensão, só o presente preenche o tempo, isto é, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente. Zourabichvili (2004, p. 12) explica que, no pensamento deleuzeano, “a lei do presente em cromos cessou de reinar”. Aion é o que estabelece o sentido, a linguagem, de um passado/futuro ilimitados para além do tempo presente, “sob o termo aion, o conceito de *acontecimento* marca a introdução do fora no tempo, ou a relação do tempo com um fora que não lhe é mais exterior” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 13). É uma concepção distinta da interpretação da cultura grega e daquela tida como hegemônica ao longo da história da filosofia ocidental. Deleuze, com essa revisão, suspende o primado do presente na tradição do

pensamento sobre o tempo, que trilhava de maneira incontestável desde a antiguidade clássica.

A obra de Jacob Kirkegaard dialoga com essa compreensão de aion formulada por Deleuze. Chernobyl possui um regime de temporalidade próprio. Os métodos de quantificação e análise na zona de alienação se estendem para além das dimensões humanas. A região contaminada agrupa em sua atual constituição o passado e o futuro concomitantemente. Por mais que o desastre tenha ocorrido poucas décadas atrás, suas consequências ainda serão imensas. Os efeitos radioativos permanecerão por milhares de anos. Chernobyl é um espaço que transcende a materialidade do tempo presente. Jacob Kirkegaard comenta essa propensão em entrevista:

[...] o tempo de radiação é de 70000 anos para se extinguir. Imagine que 4000 anos atrás foram criadas as Pirâmides do Egito. Esse foi o testamento deste tempo. Mas agora estamos chegando tão longe, que o que criamos vai para além de nós mesmos – fomos capazes de criar o aion. Nós nunca fomos capazes de criar algo assim antes. Criamos as pirâmides, mas elas não durarão mais de 70000 anos, provavelmente. Há guerras às quais uma pirâmide é vulnerável, mas a radiação permanecerá nessa Terra, não importa se teremos uma era do gelo ou guerras ou qualquer outra coisa [...] (KIRKEGAARD apud LORENZINI, 2013, p. 1).

A estética desenvolvida em *Aion* retrata as quatro salas como ambientes especiais. Em entrevista (LORENZINI, 2013), o artista enfatiza a experiência mística que foi estar ali. Descreve, como pesquisador sonoro, o silêncio misterioso que permeia as paisagens. A cidade continua totalmente proibida para moradia de seres humanos. Uma das características recentes demonstra a regeneração da natureza¹¹⁶ no local. Existem mais animais vivendo nesse novo contexto do que antes do acidente. Isso demonstra que as atividades humanas prejudicam mais o ecossistema do que a radiação atômica. Chernobyl é o exemplo perfeito do desmoronamento da civilização ocidental. O trabalho artístico não buscou ser fiel à realidade abandonada; pelo contrário, adotou processos visuais e sonoros que deram vida a objetos inanimados. A obra, em alguns trechos, possui caráter espectral, fantasmagórico. Os métodos adotados por Jacob Kirkegaard não se referem à antropomorfização da arquitetura, mas à valorização dos aspectos não humanos Encontrados em Chernobyl.

¹¹⁶ Para mais detalher, ver O Globo (2015).

4.2 A ERA DAS RUÍNAS

4.2.1 *Homo sapiens*: grandeza e decadência de uma civilização

Prypiat, na Ucrânia; Pompeia, na Itália; Machu Picchu, no Peru; Persépolis, no Irã; Cartago, na Tunísia; Teotihuacan, no México; Sanchi, na Índia. O que essas cidades têm em comum? São todas cidades-fantasma, regiões que pertencem a tempos perdidos. Algumas destas foram verdadeiros símbolos da glória civilizacional. Hoje, encontram-se abandonadas. Suas ruínas não são simplesmente os resquícios do que um dia esteve presente no passado. A configuração histórica é mais complexa do que isso. As ruínas são as provas de que a intervenção humana faz com que nada desapareça por completo. O número de cidades-fantasma é muito maior do que essa pequena amostragem. Os motivos pelos quais cada uma declinou são diversos. Algumas têm consequências ligadas a questões ambientais, como instabilidade hidrogeológica e erupções vulcânicas. Outras estão diretamente próximas a problemas antropocêntricos, desde o êxodo rural, guerras, desastres nucleares ou mudanças econômicas. As ruínas se conectam a sistemas sociais distintos: ameríndios, imperiais, coloniais, socialistas, capitalistas. É um *zeitegeist* que atravessa civilizações. Podemos encontrá-las no ocidente e no oriente; em polos industriais modernos e em comunidades autóctones. Muitas culturas já se extinguíram, entretanto deixaram rastros. O fim do mundo não é o fim de tudo. Essa é uma típica concepção do egoísmo antropocêntrico. A Terra prosperará para além da existência humana, como já o fez em outras grandes extinções de espécies que estiveram aqui anteriormente. Nesse sentido, alguns pesquisadores têm estudado o que será do planeta quando não estivermos mais presentes.

É o caso, por exemplo, de *O Mundo Sem Nós* (2007, *The World Without Us*), de Alan Weisman. Nesta publicação¹¹⁷, o escritor investiga hipoteticamente o que aconteceria se a raça humana desaparecesse. O autor leva em consideração estudos e entrevistas com arqueólogos, zoólogos, filósofos, biólogos, paleontólogos, entre outros cientistas. Além disso, foi realizada pesquisa de campo em alguns pontos da Terra antes povoada e hoje ausente de seres humanos para verificar como a vida prosperou para além da civilização antropocêntrica. Os pressupostos do autor tornam-se coerentes não só pelas fontes científicas, mas também pela possibilidade de encontrar regiões com tais características em pleno mundo contemporâneo. É o caso de visitas que realizou à cidade fantasma de Pripyat, à Zona

¹¹⁷ O livro é uma versão ampliada do artigo *Terra Sem Gente* (*Earth Without People*), escrito pelo mesmo autor e publicado em fevereiro de 2005 na *Discover*, revista semanal norte-americana que publica artigos científicos para um público leigo.

Desmilitarizada da Coreia (ZDC)¹¹⁸ e ao Parque Nacional Białowieża, na Polônia. O experimento de Weisman foca em duas questões complementares: o impacto da espécie humana sobre o meio ambiente e o processo de retomada da natureza. É um interessante instrumento heurístico para pensar outros mundos possíveis e/ou futuros. Por mais que deixemos como herança uma infraestrutura colossal, poucas serão as construções e artefatos que resistiriam ao tempo e seus efeitos. De fato, alguns materiais perdurariam: resíduos radioativos, estátuas de bronze, os derivados do plástico e os vidros. Muitos outros, porém, desapareceriam. As cidades são exemplares dessa sensibilidade terminal. Sem ninguém para fazer a manutenção dos complexos sistemas de esgoto e tubulação, o meio urbano seria rapidamente afetado, “a selva de asfalto dará lugar a uma selva verdadeira” (WEISMAN, 2007, p. 42). A ilha de Manhattan, em Nova York, que foi construída sobre um pântano, é sintomática nesse sentido. O metrô necessita operar regularmente com mecanismos de bombeamento de água. Some-se a isso o fato que os túneis foram construídos em 1903, implantados por baixo de uma cidade com rede de esgoto já existente. Todos os dias o setor de manutenção de hidráulica precisa evitar que o equivalente a treze milhões de galões de água inundem o sistema de transporte. Em menos de 36 horas sem operação a grande área subterrânea da ilha estaria alagada: os esgotos entupiriam, os rios subterrâneos seriam inundados, o solo sob as ruas e avenidas corroeria e eventualmente desmoronaria. A megalópole passaria por mudanças drásticas muito rapidamente. Weisman (2007, p. 38) frisa que essa situação visceral é semelhante com outras cidades como Londres, Moscou e Washington.

A aniquilação biológica é um fenômeno frequente no planeta. A principal causa, em geral, são problemas causados por transformações geológicas. As ações do homem como a superexploração de recursos, a poluição, o uso de toxinas, tem catalisado as mudanças climáticas. Nos 500 milhões de anos de existência de vida na Terra, houve cinco “extinções em massa” que levaram ao desaparecimento de 75% das espécies existentes. O último desses episódios aconteceu cerca de 66 milhões de anos atrás, quando 76% de todas as espécies foram perdidas. Todas as extinções em massa foram causadas por catástrofes naturais, como o impacto de asteroides, atividades vulcânicas e alterações climáticas. Nos últimos 200 anos a atividade do homem causou perturbações no planeta que demorariam milhares de anos para o meio ambiente recuperar. Com a invenção do armamento nuclear, surgiu a primeira geração

¹¹⁸ ZDC é uma faixa de segurança com 4 quilômetros de largura e 238 quilômetros de comprimento que circunscreve o limite de território entre as duas repúblicas coreanas. A faixa foi estabelecida em 1953 e é totalmente despovoada.

humana capaz de se autoexterminar. O procedimento adotado por Weisman para elaborar os efeitos da extinção em massa da espécie humana é a especulação criativa. Por mais que *O Mundo Sem Nós* seja baseado em pesquisas empíricas e em cientistas que têm se debruçado sobre situações limites de mundo, o estudo é desprovido de qualquer certeza objetiva. A fábula enquanto suporte do possível. A imaginação condicional levada ao extremo: “e se...”. O ficcionalismo como experimento mental tem sido um intercessor do pensamento científico, mas também um importante fertilizante da arte.

Supondo então que todos os seres humanos tenham desaparecido da terra, o que sobra? Qual é o significado da existência humana em relação ao mundo? Como podemos definir nossa presença no planeta? O filme *Homo Sapiens* (2016), do cineasta austríaco Nikolaus Geyrhalter, busca responder artisticamente a essas perguntas. A abordagem trata do depois de tudo. É um retrato especulativo da finitude antropocêntrica na Terra e seu legado etéreo, inspirada em *O Mundo sem Nós*, de Alan Weisman. Cria-se assim um imaginário visionário do que o planeta pode parecer quando todos os seres da espécie desaparecerem. O foco da obra de Geyrhalter são as paisagens. Mas ao contrário de outros filmes ancorados na exploração desse elemento, *Homo Sapiens* aponta para um tempo por vir. São filmados aproximadamente 205 planos que percorrem áreas das mais diversas instituições sociais: cinema, teatro, igreja, hospital, *shopping center*, livraria, discoteca, condomínio residencial, prisão, abatedouro, estacionamento. Todos os espaços sem a presença humana, o que coloca o meio ambiente, todo o sistema natural, como sujeito central da experiência estética, “A paisagem vê” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 219). O cineasta, em entrevista, complexifica essa interpretação. Para ele, “por estarem tão radicalmente ausentes, os seres humanos estão mais presentes. Nesse sentido, é um filme sobre as pessoas, mesmo que elas não estejam lá” (GEYRALTHER apud SCHIEFER, 2016). Essa frase remete ao enigma frequentemente comentado pelo pintor Paul Cézanne em suas quadros pós-impressionistas: “o homem ausente, mas inteiro na paisagem”. Objetos se deteriorando complementam os cenários do longa-metragem: livros, computadores, gaiolas, máquinas de refrigerante, carros, bicicletas. O meio urbano abandonado, pós-apocalíptico, gradualmente recuperado pela natureza que assola as construções. As estruturas arquitetônicas são derruídas tanto pela vegetação que as invade através das paredes e do chão como pelo passar do tempo que as corrói. Por mais que não haja civilização humana atuando sobre, o mundo ainda existe. Todos os seres vivos, sejam humanos, animais ou plantas, pertencem ao contingente: têm nascimento e morte, ou seja, estão sujeitos à deterioração e ao conseqüente desaparecimento.

As filmagens de *Homo Sapiens* seguem uma lógica contemplativa rigorosa: são todos planos absolutamente estáticos, que se sucedem aos poucos (aproximadamente 25 segundos cada plano), circunscrevendo o espaço eleito por meio de vários ângulos complementares. A observação é não participativa. Essa visão subjetiva que o filme lança sobre o mundo engloba uma percepção autônoma apartada de qualquer referente humano:

A história do filme deve funcionar como se não houvesse seres humanos e se não existe ninguém, quem iria se mover? Quem é a pessoa olhando em volta? Queríamos criar um ponto de vista neutro e abstrato, alguma criatura, mas não queríamos implementar movimentos semelhantes aos humanos, como caminhar nas locações. Isso distrairia o público da ideia de que não há ninguém lá. Deveria ser bem estéril. Na maioria das vezes, estávamos usando um ponto de vista muito mais alto do que o ponto de vista humano. Nós estávamos trabalhando com escadas e andaimes para subir. Algumas pessoas chamam isso de "ponto de vista de Deus". Eu não acho que é isso, mas é um ponto de vista abstrato e também tem o efeito da fotografia de arquitetura; todas as linhas não estão inclinadas e você vê mais. Você tem uma visão geral melhor do que se estivesse entrando nessa locação. Todas essas ideias levam à linguagem cinematográfica (GEYRALTHER apud HERON, 2017).

A posição de sujeito observador que a câmera adota é sempre um produto histórico. Nesse caso, assume-se um futuro hipotético, catastrófico, não humano por excelência. O cineasta registra a plena decadência social por meio da desintegração material. O que está em jogo não é uma crítica a um sistema socioeconômico arrasador quase hegemônico, no caso, o capitalismo, marcado pela sua produção e consumo incessante, mas os vestígios de uma espécie, sugerido pelo próprio título da obra: *Homo Sapiens*, designação científica da espécie humana. O primeiro nome cogitado para o filme foi *Algum Dia* (Sometime), que antecipava um cenário futuro em que as pessoas deixariam de existir. O cineasta, insatisfeito, buscou um termo que deixasse a obra em aberto, sem sugestões de interpretação. A este respeito, diz:

Estou cada vez mais interessado na humanidade e na questão do que estamos fazendo aqui, o que vamos deixar para trás. Há definitivamente o senso de responsabilidade em relação ao meio ambiente. É por isso que era importante colocar os seres humanos no título, e na questão do que estamos fazendo aqui, o que vamos deixar para trás. Eu acho que é boa a variação do termo científico *Homo Sapiens*, precisamente porque neste contexto você simplesmente não esperaria a ausência de seres humanos, mas também tem associações arqueológicas e históricas (GEYRALTHER apud SCHIEFER, 2016).

Um dos últimos planos do filme mostra a grandeza imponente dos escombros da antiga sede do Partido Comunista da Bulgária, o Monumento Buzludzha, na península balcânica. Vale ressaltar que o pior acidente nuclear da história, no caso, Chernobyl¹¹⁹, ocorreu na Ucrânia, que estava sob a jurisdição da antiga União Soviética. *Homo Sapiens* não foca apenas nos rastros da civilização industrial, também apresenta vestígios de outros

¹¹⁹ O cineasta Nikolaus Geyrhalter realizou *Pripyat* (1999), documentário que investiga a vida das pessoas que habitavam a área afetada pelo desastre de Chernobyl treze anos depois do acidente nuclear.

períodos históricos. As escolhas são atemporais: mosaicos romanos, *shopping* globalizado, templo budista, lanchonete do McDonald's, projetor de cinema 35mm, prédios soviéticos, sala de computadores. O antropólogo Arthur Demarest, especialista na civilização Maya, afirma em entrevista para Alan Weisman:

[...] quando você examina sociedades que eram tão autoconfiantes quanto a nossa, que se enredaram e terminaram engolidas pela selva, você percebe que o equilíbrio entre a ecologia e a sociedade é muitíssimo delicado. Se alguma coisa o destrói, tudo pode acabar. Dois mil anos depois, alguém estará esquadrinhando os fragmentos, tentando descobrir o que saiu errado (WEISMAN, 2007, p. 286).

Esse quadro global é uma qualidade que merece ser ressaltada na obra de Geyrhalter. As filmagens foram realizadas no tempo presente (sem recorrer a material de arquivo ou documentação histórica), ao longo de cinco anos, sem artifícios de construções cênicas, isto é, as imagens são ancoradas nesse nosso mundo, captadas em diversos países: Estados Unidos, Japão, Argentina, Itália, Namíbia, Noruega, Polônia, Ucrânia e a já referida Bulgária. *Homo Sapiens* é dividido em capítulos referentes a espaços encontrados em cada um desses países. A transição de uma sequência para a outra é efetuada por meio de uma imagem totalmente preta. Apenas o Monumento Buzludzha é repetido. O cenário foi escolhido para iniciar e terminar o filme. Os enquadramentos das cidades e locais abandonados possuem proporções variadas, que enfatizam ao mesmo tempo a engenhosidade e a pequenez do homem diante da natureza agora onipotente. No decorrer do longa-metragem, é possível visualizar três blocos temáticos que se alternam na montagem: 1) os efeitos dos humanos; 2) os estados de decadência; 3) os estados do meio ambiente. Também não é apresentado nenhum comentário suplementar ou recurso informativo (contextualização, localização, data, narração). Algumas cenas em ambientes internos beiram o silêncio absoluto, mas grande parte da paisagem sonora é artificial, criada na pós-produção, composta por uma rica sinfonia de ruídos: sopro do vento, árvores e folhas balançando, ondas do mar, chuva caindo, gotejar d'água, pássaros cantando, zumbido de abelhas, cricrilar de grilos. O cineasta tinha como intenção utilizar a captação de som originária dos locais de filmagem, mas intervenções acústicas, como tráfego de veículos ou mesmo aviões sobrevoando, eram intrusivos demais:

Às vezes, adicionamos vento quando não há vento, porque se a imagem é estática, não queremos fazer uma apresentação de slides. A natureza é importante, a maneira como você sente a natureza era muitas vezes por meio do vento. Frequentemente, quando entramos em construções abrindo uma porta, o vento entrava e era um momento mágico, mas é claro que você sente falta de filmar isso (GEYRALTHER apud HERON, 2017, p. 1).

Os primeiros planos do filme privilegiam um mosaico bizantino incompleto, já desgastado pelo tempo e pela água infiltrada. Foi encontrado dentro de um grandioso edifício soviético. Nos desenhos do mural, são vistos essencialmente figuras humanas, em estilo que remete ao traço artístico da antiguidade. As imagens da abertura mostram a tentativa da humanidade de deixar um retrato para a posteridade. Nenhuma outra cena mostrará seres humanos ou suas representações. Um dos elementos mais recorrentes na obra de Geyralther é a água, vista desde o princípio. Ela escorre vagarosamente pelos mosaicos, descolando algumas pedras e alterando as figurações humanas. A abertura sintetiza o que será visto ao longo de *Homo Sapiens*. O filme evidencia como a água é a verdadeira matéria-prima da vida no planeta. Ela se faz presente como substância (chuva, neve, gelo, neblina, goteiras, infiltrações, rios e oceanos) e como metáfora, simbolizando o crescente processo de ruinação das estruturas criadas pelo homem. Vale ressaltar que cerca de 71% da superfície da Terra é coberta por água em estado líquido. Mesmo organismos biológicos, como animais e plantas, também são naturalmente formados por grande parte compostos por H₂O. Para Weisman (2007, p. 27), “depois que nós formos, a vingança da natureza contra nossa superioridade presunçosa, mecanizada, nascerá da água”. Ela, possivelmente, será o elo entre o mundo humano e o pós-humano. A água, assim como as ruínas, são imagens de transitoriedade. Outra cena em que ela se destaca é no final do longa-metragem. Se *Homo Sapiens* é uma investigação acerca do depois do nosso fim, como finalizar? Pela quantidade de cidades-fantasma e ruínas civilizacionais que se proliferam por todos os continentes, seria possível fazer uma obra de longuíssima duração. Para terminar, Geyralther recorreu à cena na Bulgária, no leste europeu, que foi atingida por uma forte tempestade de inverno durante as gravações. É o plano mais longo do filme, com mais de um minuto de duração, sempre fixo. É filmado o exterior do monumento, em meio à neblina e à nevasca, que vão se acoplando aos poucos na lente da câmera. Depois de um tempo, a tela fica totalmente branca, como a neve, invertendo assim a cor de transição entre as sequências.

Homo Sapiens é uma obra de caráter experimental cujo objetivo não é narrar uma história ou transmitir uma mensagem como filme ativista ou filme denúncia, mas utilizar os recursos cinematográficos (imagem, som, montagem etc.) para desenvolver uma consciência crítica do antropocentrismo. Essa desconstrução radical de perspectiva dialoga e ao mesmo tempo transcende o discurso ecológico. É uma concepção bastante singular de cinema e também de mundo, para além do humano. O realizador comenta esse dado:

[...] esse pesadelo apocalíptico que todo mundo tem já não era mais um pesadelo, era uma espécie de alívio. O que eu aprendi com esse filme – e eu não esperava

isso – foi que embora eu realmente goste de estar vivo, se você vê a distância, se os humanos forem extintos, não há nada a temer; o planeta lidaria com isso, as plantas seriam muito pacíficas e os humanos não fariam falta (GEYRALTHER apud HERON, 2017, p. 1).

As imagens “puras” do filme são fundamentais como condução da obra. A estética adotada se assemelha com o trabalho artístico de fotógrafos como Yves Marchand e Romain Meffre. Ambos têm se notabilizado por séries que abordam a arqueologia urbana e suas respectivas ruínas contemporâneas. Em *Gunkanjima* (2008-2012), documentam os rastros humanos da ilha de Hashima, também conhecida por Gunkanjima, a 15 quilômetros da costa de Nagasaki. A curta história da ilha tem início no século XIX, quando foram descobertos resíduos¹²⁰ de carvão mineral. Em 1890, a empresa Mitsubishi comprou o local e cinco anos depois abriu uma mina de extração. Desde o século XIX e durante décadas, a produção de carvão foi uma das principais atividades econômicas do Japão, um dos elementos responsáveis pela sua rápida modernização. Dentro desta ilha se estabeleceu uma comunidade para abrigar os funcionários da empresa e suas famílias. A pequena cidade de minérios em poucas décadas se tornou um formigueiro humano, tanto que na primeira metade do século XX atingiu a maior densidade demográfica do mundo. A ilha possuía edifícios residenciais, uma escola, hospital, santuário, lojas e restaurantes. O carvão de Gunkanjima foi um importante combustível para alimentar os navios atracados no porto marítimo de Nagasaki. A Mitsubishi, responsável pela extração, também possuía contratos com a marinha imperial japonesa. A crise de Gunkanjima se iniciou durante a Segunda Guerra Mundial, com o bombardeamento nuclear da cidade vizinha, e se intensificou na década de 1960, quando o petróleo substituiu o carvão como principal recurso mineral a ser explorado. A existência de vida humana na ilha está ligada à prosperidade econômica de Nagasaki. O abandono da principal atividade financeira rapidamente tornou todo o local obsoleto. A mina foi fechada em janeiro de 1974. Ainda neste mesmo ano, o transporte marítimo foi cancelado, obrigando os últimos habitantes a sair. Desde então, a ilha se tornou uma cidade fantasma, com resquícios de seu apogeu econômico extrativista. Gunkanjima e Nagasaki representam espaços de transição referentes às mutações tecnológicas e desastres coletivos do Japão. Os artistas Marchand e Meffre registram as mudanças da comunidade marítima na série fotográfica. O dispositivo expositivo escolhido pelos artistas alterna fotos contemporâneas com fotos históricas realizadas pelo fotógrafo japonês Chiyuki Ito, que residiu na ilha durante

¹²⁰ Outro exemplo de cidade de mineração abandonada é Kolmanskop, na Namíbia. Foi construída em 1908 e tinha como objetivo a exploração de diamantes. Seu ciclo durou até 1954, quando foi esvaziada por causa do esgotamento de minérios.

o progresso econômico local. Essa disposição em ordem alternada permite a percepção do declínio de Gunkanjima. A ilha também é um dos locais abordados por Geyralther em *Homo Sapiens*. Tanto no filme, como nas fotografias, vemos bloco de prédios cercados por um muro alto no qual as ondas quebram. O muro que separa a ilha do oceano foi construído para proteger a comunidade de invasores. Aos poucos, água do mar vai destruindo o muro e invadindo o espaço terrestre. A configuração de Gunkanjima lembra um presídio de segurança máxima. Dentro da cidade, hoje, o que se sobressai nas imagens é a arquitetura urbana do século passado em destroços, misturando-se com o meio ambiente em regeneração. O verde da vegetação se instalando sobre o cinza do concreto. A lentidão dessa “retomada” ocorre em contraste com a velocidade do capitalismo industrial. A cidade é um símbolo de ruptura no tempo presente.

Outro trabalho nesse sentido dos fotógrafos Marchand e Meffre é *As ruínas de Detroit* (2005 - 2010). Esta retrata a capital norte-americana que foi o berço da produção em massa do automóvel e chegou a ser a terceira maior cidade dos Estados Unidos na década de 1950. Ficou conhecida como “Motor City”, a utopia capitalista por excelência, terra natal de duas das principais empresas do ramo: General Motors e a Ford Motor Company. Um dos polos econômicos do século XX, com papel fundamental na formação industrial de seu país, encontra-se hoje em plena desindustrialização e esvaziamento. Seu ciclo econômico durou pouco, no máximo meio século. A crise se instaurou primeiro nos anos 1970 pela competitividade com o mercado automobilístico europeu e, mais perto do fim do século XX, com a rivalidade da indústria oriental. Detroit já demoliu 12 mil propriedades e tem planos para dar o mesmo fim a outros milhares. Muitas construções se encontram abandonadas. É o caso de grandes fábricas, galpões, prédios residenciais, arranha-céus vazios, espaços ignotos. O município avança por uma grave crise desurbanizadora. As ruínas se tornaram componentes habituais da paisagem local. Essa arquitetura em suspensão é um símbolo da transformação sócio-histórica, que expõe a fragilidade do sistema econômico vigente, mesmo se referente a uma grande potência mundial, como é o caso dos Estados Unidos; “a cidade norte-americana inspira em todo momento, sobretudo quando somos conscientes da crise própria que habitamos aqui e agora. A mega-urbe dedicada ao automóvel vive hoje uma existência fantasmal” (ALCANTUD, 2016, p. 87). Outras cidades do mesmo país como Baltimore, Cleveland e Buffalo passam por crises semelhantes, mas menos intensas. A civilização em ruína como signo da decadência pode ser encontrada em outros contextos, para além do caráter apocalíptico do capitalismo contemporâneo. As Pirâmides do Egito, o Coliseu

de Roma ou a Acrópole de Atenas são exemplos de construções que personificam a mumificação de outros impérios:

Mileto feneceu pelo lodo que a inundou, Pompeia sob a lava, Cartago pela guerra... Em todas elas a ruína pode evocar a nostalgia, a *terribilità* urbana, o medo da desapareição por alguma sorte de hecatombe. Mas todas elas foram cidades construídas em pedra na medida em que foram pensadas para permanecer” (ALCANTUD, 2016, p. 87).

O fim de ciclos marcados pela presença de ruínas. O fascínio por esse tipo de arquitetura tem crescido exponencialmente. A fotografia¹²¹, por exemplo, designou um termo próprio para a prática de documentar edifícios em tais estados. O nome é *porno-ruína* (ruin porn). Este gênero tende a focar no declínio urbano, no registro de espaços arquitetônicos abandonados que exprimem a decadência iminente. A obra de Geyralther também destaca esse elemento como uma das expressões mais significativas em seu futuro distópico. O imaginário das ruínas tem se tornado uma constelação arquitetônica recorrente na arte contemporânea. O pesquisador Andreas Huyssen (2014, p. 91) chega a definir como a “nostalgia das ruínas”. Para ele, o atual fascínio por esse constructo está ligado a temáticas mais amplas referentes à memória e ao trauma, ao genocídio e à guerra. Uma das possíveis leituras desse fenômeno é a promessa de um futuro alternativo. As ruínas possuem um caráter reflexivo, que complexificam a interpretação de eventos e representações históricas. Também é necessário compreendê-las pela pluralidade de tipos. O modo como são expostas em *Homo Sapiens* se aproxima das ruínas genuínas, históricas. Essa utilização remete ao componente de decadência, erosão e retorno à natureza (HUYSSSEN, 2014, p. 95). Sua forte presença na obra de Geyralther, tão distinta e espalhada pelo mundo, acentua a ausência humana: é o olhar no presente, visto sob o prisma do passado, fabulando um futuro. Esta é uma complexa perspectiva temporal. O tempo é síncrono, não se compõe de um antes finalizado e um depois sucessivo, mas condensa todas as etapas em uma só. O filme mostra a grandeza e a decadência de uma espécie por meio de suas ruínas. A grandiloquência arquitetônica de algumas construções chama a atenção. O interior e exterior de uma usina nuclear, por exemplo, composto por uma tecnologia altamente avançada: turbinas, transformadores, geradores e uma imensa torre de esfriamento. Todo esse aparato “triumfal” é registrado em lenta decomposição. Esse mundo decadente aponta para um aspecto fundamental da estética das ruínas; Georg Simmel (2016, p. 93) definiu em seu ensaio homônimo que a arquitetura,

¹²¹ Além de Yves Marchand e Romain Meffre, merecem destaque séries fotográficas de Tacita Dean, Jane e Louise Wilson, Julien Mauve, Andrew Moore, William Widmer, Paul Graham, Jon Savage, Rachel Whiteread, Keith Arnatt, entre muitos outros.

mais cedo ou mais tarde, entra em uma luta com a natureza. Ao invés de natureza-morta, o filme mostra uma arquitetura morta (HUYSSSEN, 2014, p. 108). Essa fabulação especulativa apocalíptica será mais uma etapa do embate entre natureza e cultura. A natureza em *Homo Sapiens* se vinga da violência perpetrada contra ela, produzindo sua própria obra, ressignificando o trabalho humano. O fascínio das ruínas no filme repousa na capacidade de mostrar a obra do homem quase como obra da natureza.



Figura 27: Cena inicial de *Homo Sapiens* (2016).

CONCLUSÃO

“O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos parece como um filme ruim.” Gilles Deleuze

No início desta tese listamos alguns termos que têm sido atribuídos para explicitar problemas concernentes à natureza no momento atual: Crise Planetária, Mudanças Climáticas, Aquecimento Global, Sexta Grande Extinção. Muitos outros poderiam ter sido mencionados. O fato é que cientistas têm proposto novos nomes buscando dar conta das crises iminentes que assolam o mundo e, conseqüentemente, o sujeito humano e todos os seres que aqui habitam. É o caso do biólogo estadunidense Eugene Stoermer e do químico holandês Paul Crutzen, que, no ano 2000, a partir da constatação de modificações radicais ocorridas no Planeta, apresentaram um termo geológico com intuito de dar visibilidade às transformações causadas pelas “atividades humanas” na Terra. Ambos sugeriram intitular como Antropoceno, que seria a sucessão do período Holoceno, iniciado há 12 mil anos com o fim da última era glacial. Nesse entendimento, a humanidade se tornou uma força geológica de impacto, e seu legado perdurará “por muitos milhares, talvez milhões de anos” (CRUTZEN; STOERMER, 2000, p. 18). Nessa compreensão, o estopim inicial da nova fase foi quando James Watt patenteou a máquina a vapor, mais precisamente no ano de 1784, no coração da revolução industrial. Um dos pontos que vêm sendo discutidos por cientistas é se tal era geológica deve ser delimitada em função de marcos temporais ou físicos. É preciso repensar radicalmente os paradigmas dos sistemas da Terra, pois foi toda uma concepção de mundo que foi posta à prova. Esse debate é multidisciplinar e envolve, literalmente, tudo e todos. Antropoceno talvez seja a expressão mais célebre e aceita até então; mesmo assim, não é um ponto pacífico entre a comunidade científica.

O teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff (2017) indaga: “que tipo de “homem” é subentendido quando falamos de “Antropoceno”? E responde: “dado que *anthropos* no Antropoceno acaba por ser reconhecido como o nosso velho amigo (imperialista) homem branco, então, o meu mantra se tornou: não se trata do Antropoceno, mas sim da cena da supremacia branca”. O sufixo “ceno” de origem grega, exprime a ideia de novo na nomenclatura geológica; e o prefixo “antropo” de conotação humano, opera nessa lógica pelo viés universal, ocultando a disparidade na participação das mudanças climáticas identificadas por Stoermer e Crutzen. Em outras palavras: um indígena das Américas não é igualmente

responsável pela destruição como um empresário latifundiário. Por mais que a catástrofe seja em escala global, os países “desenvolvidos”, a minoria, consomem 80% de todos os recursos naturais. Eles estão muito mais implicados nesse processo. Centenas de países “em desenvolvimento”, a grande maioria, seriam responsáveis por aproximadamente 20% desse cálculo. O termo de comparação é injusto. O que é preciso denunciar é a exploração efetuada pelo hemisfério norte em detrimento ao sul global. Os Estados Unidos, por exemplo, detêm apenas 5% da população mundial, no entanto, contribuíram com 36% das emissões de gases de efeito estufa e consome 25% da energia mundial. Um Planeta com esse padrão seria inviável.

Mirzoeff se apoia nas reflexões dos cientistas Simon Lewis e Mark Maslin para apresentar duas possíveis origens dessa nova fase geológica. Antes, é preciso salientar que nenhum desses autores negam os impactos das mudanças climáticas produzidas em consequência das ações humanas. Eles estão de acordo quanto a isso. A primeira hipótese formulada por Lewis e Maslin remetem o Antropoceno ao início do século XVII, antes da revolução industrial, em razão da chegada dos europeus em regiões das Américas. Essa migração provocou a morte de dezenas de milhões de nativos ocasionadas por doenças, guerras, escravidão e fome. A população do “Novo Mundo”, um dos apelidos dados ao continente americano, era estimada em 61 milhões de pessoas nos primeiros aportes de navios. Este número caiu rapidamente para cerca de 6 milhões, isto feito entre 1610 e 1650. É importante ressaltar que poucos séculos antes, durante a Idade Média, a Europa havia passado por epidemias avassaladoras. Só a Peste Negra foi responsável pela morte de cerca de um terço da população que habitava o continente europeu em meados do século XIV. Outras doenças foram largamente disseminadas: sarampo, cólera, varíola, peste bubônica, sífilis, lepra, tuberculose. As etnias das américas possuíam imunidades baixas a essas epidemias e sucumbiam rapidamente. Mirzoeff (2017, p. 1) define tal mudança da seguinte forma: “em suma, o antropoceno começou com um massivo genocídio colonial”. Se os historiadores dos sistemas mundiais definem essa ambição imperial e colonial a partir da metáfora do estupro a uma terra virgem nativa, Mirzoeff opta por descrever como algo mais próximo da necrofilia. A chegada dos europeus foi uma das transformações mais drásticas da história civilizacional. O que foi posto em jogo não diz respeito exclusivamente à mortalidade humana, mas a toda troca intercontinental de espécies, desde vírus, plantas e animais efetuada nessa interação. Os cientistas intitularam esse violento processo como “Intercâmbio Colombiano”. Nesse sentido,

os viajantes europeus também adquiriram doenças “americanas” ou tropicais, como é o caso da febre amarela ou malária, contudo em números muito menores.

A outra data que Lewis e Maslin definem como possível começo dessa era geológica é 1964, por efeito da Guerra Fria entre as potências militares dos Estados Unidos e União Soviética. Esse ano em particular é lembrado por eles como o pico de radiocarbono causado por testes de armas nucleares atmosféricas. As consequências dessas atividades antropogênicas foram significativas no âmbito da vida do próprio Planeta Terra. Essa interpretação está ligada diretamente à opinião da Comissão Internacional de Estratigrafia (ICS)¹²², que defende que o marco inicial dessa época geológica foi 05:29:21 *Mountain War Time* (+/- 2s) a 16 de julho de 1945, o exato instante em que a Experiência Trinity do Projeto Manhattan, coordenada por Robert Oppenheimer, explodiu uma bomba atômica no estado do Novo México, Estados Unidos, “o AWG vê esse momento como um *momento claro e objetivo no tempo* a partir do qual se poderia datar o antropoceno” (MIRZOEFF, 2017, p. 1, grifo do autor). Os efeitos da Era Nuclear estão presentes em regiões bastante conhecidas do Japão e Ucrânia, não obstante também causaram sequelas nos Estados Unidos (Three Mile Island, 1979), Rússia (Kyshtym, 1957), Brasil (Goiânia, 1987), Inglaterra (Windscale, 1957), Tchecoslováquia (Bohunice, 1977), entre outros países que sofreram acidentes radioativos. É uma ciência de alta periculosidade, que põe em risco a segurança de cidades inteiras (como ocorreu em Chernobyl) e também de todo o Planeta. Mesmo a toda forte e poderosa União Soviética, a segunda maior potência bélica do século XX, não resistiu aos conflitos ideológicos produzidos por esse artefato humano. Vale a pena lembrar um comentário de Mikhail Gorbachov, seu último presidente, em 2005: “o acidente do reator em Chernobyl, que completa 20 anos hoje, foi, talvez mais que a ‘perestroika’ (abertura) iniciada por mim, a verdadeira causa do colapso da União Soviética cinco anos depois”. Chernobyl, assim como Hiroshima, são datas decisivas na história do planeta, que dividem o regime temporal entre o antes e o depois. O prejuízo causado pelo desastre da usina em específico foi incrivelmente alto, não só em relação a perdas de vidas, mas também no aspecto financeiro e geopolítico.

O Boletim de Cientistas Atômicos da Universidade de Chicago até criou um marcador simbólico para tratar o fim do mundo, o Relógio do Apocalipse¹²³. Teve origem no pós-Segunda Guerra Mundial, mais precisamente no ano de 1947. Alguns de seus inventores

¹²² Tradução da *International Commission on Stratigraphy*, subcomitê científico da União Internacional de Ciências Geológicas, fundado em 1961, em Paris, cujo objetivo é discutir a padronização de temas relacionados à estratigrafia e geologia no âmbito mundial.

¹²³ Tradução literal de *Doomsday Clock*.

havia participado do Projeto Manhattan e decidiram se engajar na causa antinuclear após as explosões em Hiroshima e Nagasaki. O relógio opera por meio de uma analogia de onde o planeta está a “minutos para a meia-noite”. Nesse marcador, meia-noite representa o fim do mundo ocasionado por uma guerra nuclear. A contagem inicial foi em sete minutos para a meia-noite, no princípio da Guerra Fria. Na década seguinte, atingiu 23:58, motivado pelos testes de bombas atômicas efetuadas pelos Estados Unidos e União Soviética. Em 1991, com o fim da União Soviética, o relógio marcou sua melhor marca da história, 23:43. Atualmente, está posicionado em um horário periclitante, o mesmo do ápice da Guerra Fria: 23:58 (BULLETIN OF THE ATOMIC SCIENTISTS, 2019). O motivo foi o resultado da eleição presidencial nos Estados Unidos em 2016, “nunca antes o Boletim tinha decidido adiantar o relógio devido às declarações de uma única pessoa. Mas quando essa pessoa é o novo presidente dos EUA, suas palavras importam”, disse a presidenta do Boletim, a cientista Rachel Bronson (SALAS, 2018). Nesse sentido, um outro termo vem sendo apresentado por críticos desse governo como fase geológica: Trumloceno. A Era Nuclear é a cena da supremacia branca por excelência. Donald Trump é a síntese perfeita dessa avaliação. Desde 2007, o Relógio do Apocalipse leva em consideração as mudanças climáticas entre suas preocupações em relação ao futuro do planeta. Os ponteiros do Trumloceno somam o risco nuclear ao negacionismo encampado por Trump como fatores decisivos para adiantar esse relógio simbólico.

Muitos têm recorrido à definição de Antropoceno como alerta ou denúncia. Foi essa a concepção original pensada por Eugene Stoermer e Paul Crutzen. Mais recentemente poderíamos dizer que o termo se popularizou e disseminou frente a boa parcela da sociedade. É nesse sentido que o pesquisador T. J. Demos recorda que também vem sendo utilizado por corporações transnacionais em outra conotação “o termo está sendo cada vez mais mobilizado por grandes empresas de tecnologia, governos de nações desenvolvidas e universidades de pesquisa de elite como um meio de apoiar abordagens tecnológicas para a solução das mudanças climáticas” (DEMOS apud MURARI; SOMBRA, 2018). É como se fosse um caminho sem volta, como se dissessem: o antropoceno veio para ficar, não há outra escolha em nosso futuro. *Welcome to the Anthropocene*, “Bom Antropoceno”, “Estamos no Antropoceno”, a “Época dos Humanos”, “Semana do Antropoceno”, “O Brasil no Antropoceno” são algumas das expressões que vêm sendo utilizadas, em sentidos ambíguos. O discurso em torno dessa possível era geológica tem se complexificado e gerado interpretações contrastantes desde sua apresentação no ano 2000. Mirzoeff (2017, p. 1) frisa

que “independentemente do que seja o antropoceno, este não está sendo definido agora pela observação de dados, mas por interpretação, a tarefa tradicional do humanista”. É o tipo de civilização ou de contemporaneidade que deve ser discutida. Qual o futuro que queremos para o planeta? O que desejamos para a nossa própria espécie? E para os outros seres? O sujeito se vê obrigado a responder perguntas como essa no momento atual.

1610, 1784, 1945 são datas específicas que simbolizam epítomes de ações humanas, respectivamente, expansão colonial, revolução industrial e a consolidação da física nuclear. Três momentos distintos, três interferências radicais nas estruturas geológicas do mundo. Se o estopim do Antropoceno é um ponto de discórdia, os acontecimentos do Pós-Segunda Guerra Mundial convergem vários fatores que vêm alavancando a Crise Planetária. É o caso dos avanços tecnológicos e o *boom* econômico da segunda metade do século XX. Isso vem gerando o rápido aumento de emissões de gases de efeito estufa e o aquecimento global, alterações diretas na biosfera terrestre. Os cientistas chamam tais fenômenos recentes como “Grande Aceleração”. Um dos resultados é o aumento de problemas ambientais e a escassez dos recursos naturais. As atividades antrópicas desde o Pós-Guerra têm sido exponenciadas como verdadeiras sanguessugas da vida no Planeta, recorrendo a uma metáfora do reino animal. Terceira Revolução Industrial, Corrida Espacial, Globalização, Neoliberalismo, Especulação Financeira, Era da Informação, uma atualização dos “próprios do homem” (DERRIDA, 2002, p. 17). Esses eventos “revolucionários” se somam no contexto contemporâneo. A acumulação é incessante. O capitalismo tardio, isto é, “sua era de ouro”, o *boom* econômico da segunda metade do século XX, foi descrito por Deleuze e Guattari pela sua força descomunal em relação ao mundo e a história.

Se o capitalismo é a verdade universal, ele o é no sentido em que é o negativo de todas as formações sociais: ele é a coisa, o inominável, a descodificação generalizada dos fluxos que permite compreender a contrário o segredo de todas essas formações; antes codificar os fluxos, ou até mesmo sobrecodificá-los, do que deixar que algo escape à codificação. Não são as sociedades primitivas que estão fora da história, é o capitalismo que está no fim da história, é ele que resulta de uma longa história de contingências e de acidentes e que faz com que este fim advenha. (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 204, grifo dos autores).

Esse sistema socioeconômico é hoje uma doutrina triunfante aos olhos da supremacia branca. Porém, triunfante sobre o quê? Onde está o triunfo? O capital diz que venceu. É uma luta retórica. O lucro e nada mais, mesmo que isso custe vidas – humanas ou não humanas, mesmo que isso custe este planeta ou os outros do Sistema Solar. Afinal, Corrida Espacial é um eufemismo brando para colonização interplanetária, uma atualização das Grandes Navegações realizadas por Portugal e Espanha entre o século XV e o início do século XVII.

Colonizadores, escravizadores e futuros imperialistas têm origens na Era dos Descobrimentos. A supremacia branca defendida por Mirzoeff opera como contraponto à natureza “selvagem”, além, é claro, de populações africanas, asiáticas e ameríndias que vêm sendo oprimidas desde o início da expansão colonial europeia. Os modos de dominação apenas trocaram de nomes.

Em 1991, ano do colapso da União Soviética, até então o subterfúgio mais resistente ao capitalismo financeiro do final do século XX, o teórico marxista Fredric Jameson (1994, p. XII) sentenciou: “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”. Mais preciso impossível. O escritor britânico Mark Fisher sintetizou essa ideia por meio do conceito de “realismo capitalista”, ou seja, “o sentimento disseminado de que o capitalismo não é apenas o único sistema político-econômico viável, mas também que é impossível sequer *imaginar* uma alternativa coerente a ele” (FISHER, 2009, p. 8, grifo do autor). É a partir de percepções como essas a respeito das formas de exploração econômicas instrumentalizadas pela humanidade que os ecologistas Jason Moore e Andreas Malm formularam outro termo com objetivo de dar visibilidade às mutações geológicas em curso: Capitaloceno. O capitalismo surgiu na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, a partir da decadência do feudalismo e o nascimento de uma nova classe social, a burguesia. Desde então, tem proliferado de maneira majoritária, quase incontestável, diríamos. Para Moore e Malm, entre outros, é esse sistema econômico em particular a principal causa das crises ambientais. A lista de seus desdobramentos seria praticamente infinita: indústria petrolífera, agricultura corporativa, mineração predatória, esgotamento dos recursos naturais, poluição de rios, lagos e oceanos, genocídios de animais, genocídios da própria espécie humana, projetos extrativistas etc., tudo em nome do culto ininterrupto do capital. Mais recentemente, o extrativismo industrial tem se configurado de maneira muito mais intensa do que o extrativismo tradicional que era exercido nos séculos anteriores. O filósofo Giorgio Agamben resgata a compreensão de Walter Benjamin a respeito do capitalismo, ou seja, este é, acima de tudo, uma religião, e a mais feroz e implacável que jamais existiu, “Deus não morreu, ele se tornou Dinheiro” (AGAMBEN, 2012, p. 1). É um sistema de crença. Não foram poucos os teóricos que associaram tal dimensão financeira ao Cristianismo. Para Margareth Thatcher, ícone de uma nova faceta das relações socioeconômicas do neoliberalismo, “não há alternativa” (*There Is No Alternative*), como se a ex-primeira-ministra britânica profetizasse um dogma absoluto e inviolável. Por conseguinte, compreende não só o capitalismo, como também os modelos do neoliberalismo e da globalização que emergiram com força nas últimas décadas do século XX. Para Thatcher, esses processos seriam não só necessários, mas

benéficos e incontornáveis. Não há alternativa é a mesma frase proferida pelas grandes corporações e estados com intuito de manter o atual imperativo global quando se trata da governança climática. Nesse ponto, Antropoceno e Capitaloceno são sinônimos. O fato científico é que a “Grande Aceleração” reconhecida na segunda metade do século XX dinamizou o marcador geológico do planeta. A Era do Capital atingiu estados avançados de exploração e também de putrefação. Tanto Capitaloceno como Antropoceno concernem a vida de todos, humanos e não humanos.

Uma das reflexões mais interessantes sobre esses debates terminológicos foi realizada pela filósofa da ciência Donna Haraway. Em seu entendimento, é importante evocar um senso de continuidade multiespécies a respeito dessa densa fluência temporal, ou melhor, uma conexão por parentesco, valendo-se de sua definição. Haraway criou a expressão *Cthuluceno* influenciada pela descoberta da aranha *Pimoida cthulhu*¹²⁴ no deserto californiano. Esse estranho termo valoriza a noção de teia, isto é, uma rede entre seres e ambientes. Nessa abordagem, a humanidade, por exemplo, não é um ser à parte, “eleito”, mas é vista atravessada por outros seres vivos, como é o caso das bilhões de bactérias em nosso organismo e toda complexa interações multiespécie. Para essa filósofa, não se trata de descartar as proposições efetuadas por Crutzen e Stoemer, ou Moore e Malm; pelo contrário, ela os apoia: “o Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes. Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível” (HARAWAY, 2016a). O que defende são formas radicais de resistência à lógica de produção que vigora de maneira arrasadora no contexto contemporâneo. Cthuluceno quebra o binarismo natureza-cultura e reforça que todos os terráqueos estão interligados, a “co-existência dos seres terrestres” (HARAWAY, 2016b, p. 136). A autora se refere aos “sujeitos” a partir de nomenclaturas como mais-que-humanos, outros-que-não-humanos, desumanos e humano-como-húmus (*human-as-humus*); sendo assim, propõe a articulação direta entre sistemas humanos e não humanos. Cthuluceno não opera por marcos históricos precisos, como proposto pelos outros cientistas, contudo exige uma compreensão temporal que exprima o passado, o presente e o porvir. O *slogan* que a filósofa apresenta para definir sua expressão é: “Faça Parentes, Não Bebês! Fazer parentes é, talvez, a parte mais difícil e mais urgente do problema” (HARAWAY, 2016). Essa ideia de

¹²⁴ Essa espécie foi descoberta pelo cientista estadunidense Gustavo Hormiga, em 1994. A aranha recebeu o nome com base em um conto de horror do escritor de ficção científica H. P. Lovecraft, mais precisamente o texto *O chamado de Cthulhu* (*The Call of Cthulhu*), escrito em 1926. A narrativa aborda um Deus patriarcal – Cthulhu – mistura de homem e polvo que vive nas águas do Oceano pacífico.

parentesco está para além dos significados habituais de ancestralidade ou árvore genealógica, e corresponde a todos deste planeta. O termo condensa a ideia de resistência e alternativa em sua concepção. “O jogo não acabou”, diria Haraway em entrevista¹²⁵.

Muitos¹²⁶ termos vêm sendo elaborados tentando responder à atual fase do mundo: Plantationoceno, Carboceno, Tanatoceno, Angloceno, Homogenoceno, Monoculturoceno. O interesse aqui não é esmiuçar cada um deles. Gostaríamos de nos deter particularmente em três: Antropoceno, Capitaloceno e Cthulhuceno, entretanto, por outras vias. Donna Haraway, por exemplo, conecta fatos científicos a fabulações especulativas em seu pensamento. A percepção de problemas relacionados ao Planeta Terra não é uma apreensão exclusiva de cientistas e acadêmicos. Existem outras pessoas¹²⁷ e outros campos de reflexão que também vislumbraram as transformações em curso. Mas afinal, o que a arte diz a respeito do mundo em que vivemos? O cinema explorado nessa tese se mostrou como interessante forma de responder pelos inúmeros conflitos que marcam o momento atual. Os filmes analisados são exemplos de complexificações quanto às questões ligadas à natureza e à própria crise do sujeito, que têm se instaurado nos debates acadêmicos, indagando o meio pela sua utilização habitual como máquina antropológica. As obras simbolizaram sensibilidades críticas, portas abertas para outros mundos possíveis. É como diz o poeta Ezra Pound (2006, p. 71): “o artista é a antena da raça”, quer dizer, um criador com intuição ímpar ao seu espaço-tempo. Estes atuam *entre* as brechas, como parasitas. As manifestações artísticas não deveriam ser requeridas como representação ou explicação de situações. Existem áreas capacitadas para fornecer esse tipo de resposta. A arte, assim como a ciência e a filosofia, deve mergulhar no caos no mundo. Os três são campos de criação, desenvolvimentos complementares que se irrigam mutuamente. Esse é um entendimento inspirado em Deleuze e Guattari (2010a, p. 158): “o que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora”. O caos, aqui, desfaz no infinito toda a consistência. Uma das ideias que Deleuze defende é que a civilização não é da imagem, mas do clichê, na qual os poderes e instituições têm interesse em encobrir as imagens. É uma leitura inspirada no pensamento de Henri Bergson:

¹²⁵ A filósofa Donna Haraway concedeu uma entrevista para Deborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro e Juliano Fausto em razão do Colóquio Internacional *Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra* (HARAWAY, 2014).

¹²⁶ Uma compilação de termos foi organizada pelo projeto Arcade da Universidade de Standford. Disponível em: <https://arcade.stanford.edu/blogs/neologismcene>.

¹²⁷ Uma das publicações recentes mais interessantes sobre a crise planetária e o fim do mundo foi escrita a partir da cosmologia yanomami. Para mais detalhes, ver Albert e Kopenawa (2015).

[...] não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, só percebemos o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber devido a nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, geralmente percebemos apenas clichês (DELEUZE, 1985, p. 31).

Nesse sentido, os campos de criação devem extrair os clichês, entretanto por operações próprias. O cinema tem se revelado como um instigante modo de realizar isso. A filmografia estudada nessa pesquisa não se restringiu apenas em destacar o talento para a criatividade e a invenção de linguagens, porém também demonstrou a sintonia de artistas e cineastas com o tempo. Na palestra *O que é o ato de criação?*, Deleuze (2013) estabelece uma ligação fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. O filósofo ressalta ainda que a obra de arte não tem opinião, ela não é um instrumento de comunicação ou de informação, e a define como contrainformação. Se Pound definiu o artista como antena da raça, Deleuze preferiu o termo *visionário*, aquele que busca atravessar o clichê, ultrapassar o senso comum. O artista é aquele que expressa a irrupção da imponderabilidade do real; a célebre fórmula do pintor Paul Klee: “não mais trazer o visível, mas tornar visível” (DELEUZE, 2007, p. 62). O ato de criação, para o artista visionário, é produzir uma obra única, tornar sensíveis elementos invisíveis, indizíveis, impensados, isto feito no embate contra os clichês. Zourabichvili explica:

[...] o visionário, segundo Deleuze, não é aquele que antevê o futuro; ao contrário, ele não vê ou não prevê, para si, nenhum futuro. O vidente apreende o intolerável em uma situação; ele tem visões, entendamos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, e que envolvem uma mutação afetiva (ZOURABICHVILI, 2000, p. 340).

Visionário é o mesmo termo utilizado pelo teórico Paul Adams Sitney (2002) para se referir à produção de cinema experimental dos Estados Unidos, o “triunfo da imaginação”, em suas palavras (SITNEY, 2002, p. 65). É preciso salientar que a ênfase quase irrestrita no cinema experimental foi extremamente valiosa durante nosso estudo. Por mais que a história do cinema seja permeada por filmes de ficção e documentários que tratem questões conectadas ao tema da natureza e seus múltiplos desdobramentos, os filmes experimentais, em nosso entendimento, propuseram experiências bastante singulares a esse respeito, constituindo assim uma categoria rica em formas e abordagens. Os estilos são variados e vão desde a criação de mundos, como proposto no primeiro capítulo, mais precisamente na obra *A Origem da Noite* e até situações limites de mundo, como é o caso de *Homo Sapiens*, entre outros. Por esse ângulo, a tese completou um ciclo, como no mito discutido por Lévi-Strauss. A pesquisa teve início refletindo sobre a invenção Moderna do sujeito homem e a gênese da vida no

Planeta em uma perspectiva “euro-ameríndia” (o artista alemão Lothar Baumgarten em diálogo com o pensamento cosmológico gestado na Amazônia), e terminou delineando imaginários futuros sobre o fim do planeta, a partir de horizontes essencialmente eurocêntricos e anglo-saxões. Existem os eixos temáticos-conceituais da natureza e do não humano que organizam os quatro capítulos, mas estes também são conduzidos por um fio narrativo. As análises se encerram onde tem início a próxima. A história da Terra ainda é a história do olhar, da visibilidade, o que nos resta é fazer novas construções. Quanto a isso, Donna Haraway cita um princípio do antropólogo James Clifford: “nós precisamos de narrativas (e teorias) que sejam grandes o bastante (e não mais que isso) para reunir as complexidades e manter as bordas abertas e ávidas por novas e velhas conexões surpreendentes” (HARAWAY, 2016a, p. 1). Buscamos criar tais conexões por imagens e sons presentes no cinema experimental, dialogando com a fabulação especulativa que a filósofa esboçou. A arte como radar, como se fosse um sistema de alerta. Os nomes que compuseram essa ampla filmografia ecoam na definição de Deleuze sobre os artistas visionários, no sentido de abrir novos campos de possíveis, novas condições de percepção sobre o mundo. As estéticas do não humano que foram elaboradas em relação aos filmes remetem a pontos específicos da Estética originalmente proposta pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten no século XVIII. A ciência do conhecimento sensitivo, em sua designação, se estende a outros mundos possíveis. O conceito que utiliza para expressar isso é heterocosmo, as “coisas possíveis de um outro universo” (BAUMGARTEN, 1993, p. 130). A heterocosmicidade é um modo de pensar poético, por meio de fábulas ou ficções que, “esteticamente, têm um significado heurístico” (BAUMGARTEN, 1993, p. 172). Uma das características descritas pelo filósofo quanto a essa ciência do sensível seria inventar assuntos heterocósmicos, organizando-se não mais pela verossimilhança histórica, mas pela verossimilhança poética. As estéticas do não humano poderiam ser denominadas como heterocósmicas pelas maneiras como se valeram da imaginação – especulativa – como complemento do real. As obras, nos casos mais radicais, construíram um espaço-tempo absolutamente diverso. As visões, dos artistas visionários, reverberam diretamente no mundo atual. Buscamos expor como o cinema experimental produz pensamentos complexos através de seus inúmeros recursos de criação. A arte não fica atrás da ciência como percepção das crises ambientais contemporâneas, porém cada um se expressa por lógicas próprias. São campos complementares, e não excludentes.

As interpretações de Antropoceno, Capitaloceno e Chthuluceno atravessam os filmes que compõem essa tese. Optamos por realizar essa problematização como ponto de chegada, e

não como ponto de largada. Agora, vindo de retrospecto, é possível visualizar aproximações mais livres. São termos bastante carregados, que poderiam restringir as análises às suas complexas especificidades. Muitos artistas e cineastas têm recorrido a essas eras geológicas como se fossem licenças poéticas que chancelam suas considerações sobre as crises atuais; sendo assim, parecem funcionar meramente como uma forma de autojustificativa para suas existências, como se os termos por si só pudessem automaticamente gerar interesse ou tornar o trabalho em questão mais convincente. São debates que têm marcado o contexto da arte contemporânea em escala maior se comparado ao campo do cinema. Para o pesquisador T. J. Demos (apud MURARI; SOMBRA, 2018, p. 546), “o antropoceno está na moda no discurso e na prática do mundo da arte, muitas vezes de formas não críticas e superficiais, com propostas até para um estilo antropoceno”. A dOCUMENTA 13 (2012, em Kassel) foi um marco decisivo a respeito da atenção internacional dada à natureza nos âmbitos artístico e cultural. Os assuntos centrais da exposição foram a ecologia e sustentabilidade ambiental. Desde então, tem crescido o número de eventos quanto a temas próximos¹²⁸. E seria possível identificar um cinema do Antropoceno, Capitaloceno ou até mesmo do Chthuluceno? Sim, por que não? As estéticas do não humano, a relação entre natureza e cultura têm demonstrado que vêm caminhando em paralelo as teorias científicas e acadêmicas que marcam o momento atual. Os campos devem dialogar entre si. Apesar disso, salientamos que as aproximações devem ser feitas com cautela. São termos distintos, com características distintas. Generalizar uma destas eras geológicas para envolver todo o *corpus* analisado nessa pesquisa seria arriscado. Gostaríamos de finalizar estabelecendo três conexões livres, cada uma sobre um dos termos.

A estética animista produzida nas florestas do Reno por Lothar Baumgarten a partir do mito tupi amazônico é uma manifestação semelhante à natureza-cultura proposta pelo Chthuluceno de Donna Haraway. Tanto o artista alemão como a cosmologia ameríndia, além do termo criado por essa filósofa, são maneiras singulares de desconstruir os binarismos categóricos que vêm sendo implantados desde a modernidade ocidental. São pensamentos análogos, que se constituem por potências específicas. A estética do não humano, no caso de *A Origem da Noite*, explicitou as interações multiespécie do rico ecossistema florestal. O artista filmou esse habitat valorizando a equidade entre os seres vivos e os objetos inanimados encontrados ali.

¹²⁸ Para mais detalhes, ver Demos (2016, 2017). Gostaríamos de destacar uma exposição realizada nos últimos anos, a 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva (2016), que abordou temáticas ligadas ao meio ambiente e à ecologia.

De outra forma, os filmes de James Benning são bons exemplos de cinema do Capitaloceno, no sentido que as obras são permeadas por uma crítica ecológica direta. O cineasta não separa as preocupações ambientais das questões políticas e econômicas. No capítulo *Natureza como Disciplina*, tentamos expor como as paisagens capturam as explorações do capital em direção ao meio ambiente. É o caso da Trilogia da Califórnia, que é toda permeada por cenas de processos agroindustriais e extrativistas. A estética particular desenvolvida por Benning denuncia as interferências econômicas a partir da percepção temporal. A duração, nessa perspectiva, é o que permite trazer o aspecto político para a imagem. A relação com Capitaloceno também pode ser visualizada em contraexemplos, isto é, os dois personagens marginais que o cineasta homenageia em *Two Cabins*: Henry David Thoreau e Theodore Kaczynski. Ambos, ao perceberem a lógica aniquiladora exercida pelo capital, se refugiaram em meio à natureza e buscaram conceber um outro estilo de vida, minimalista, pré-moderno (LATOUR, 2002).

Por fim, relacionado ao Antropoceno, mas vamos reter o termo na interpretação de Nicholas Mirzoeff (2017): “a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor”, não implicando assim toda a espécie. Destacamos uma aproximação investigada na tese: os filmes nucleares, ou seja, que refletem sobre uma elite minoritária. Atualmente, nove países detêm bombas atômicas. O futuro do planeta, mais do que nunca, foi posto em risco sob a ótica desse seletivo grupo. Vale a pena lembrar que outras dezenas de nações possuem usinas que lidam com materiais radioativos. A arte e o cinema têm abordado esses problemas por diversos modos. A constelação de filmes que reunimos no último capítulo, *Fim do Mundo Materialista*, esboçou algumas delas. Quanto às explosões, por ser um gesto humano amplamente filmado e documentado, permitiu que artistas e cineastas se debruçassem sobre os seus documentos e arquivos. Este é o caso de *Crossroads*, de Bruce Conner, que, no século XXI, tem sido valorizado como um clássico absoluto não pelo campo do cinema, mas no contexto da arte contemporânea. Este trabalho em especial tem sido exibido como instalação em dezenas de exposições, principalmente na Europa e na América do Norte, chamando a atenção para a potência altamente arrasadora efetuada pela bomba atômica. As detonações parecem atualizar o conceito estético de sublime. Conner evidencia um aspecto extraordinário e grandioso, que só foi ser aprimorado pela humanidade ocidental na metade do século XX. Não à toa, alguns cientistas defendem o teste da Experiência Trinity do Projeto Manhattan como marco histórico que dá início a uma nova era geológica. *Crossroads* se restringe a mostrar ininterruptamente “apenas” a força de outra explosão, realizada menos de um ano

depois. A ênfase é sua qualidade de grandeza absoluta. A estética do sublime, inserida no Antropoceno, remete a uma definição do conceito de sublime elaborada pelo filósofo Immanuel Kant no século XVIII: “um objeto é monstruoso se pelo seu tamanho ele destrói o propósito que constitui seu conceito. Mas a mera apresentação de um conceito grande demais para qualquer apresentação é chamada colossal (tangendo ao relativamente monstruoso)” (KANT, 2007, p. 83). Outros filmes da tese focam nesses “arquivos monstruosos”, por exemplo *Undo* e *We Are Become Death*, de Jean-Gabriel Périot, além de toda Trilogia Nuclear, de Isao Hashimoto. Se a comunidade científica discute largamente qual nome e quando começou a nova era geológica do Planeta Terra, outros, como é o caso do filósofo Günther Anders (2007), sentenciou sem receio durante a Guerra Fria como o “tempo do fim”, ou nas palavras de Mirzoeff (2017): “para dizê-lo sem rodeios, a supremacia branca, não satisfeita com ser o Super Homem, parece ter assentado seu destino final como agente geológico”.

As estéticas conceitualizadas nessa tese apresentaram filmes como verdadeiros atos de resistência frente às crises ambientais. Os artistas e cineastas expressaram essa sensibilidade por meio de figuras não humanas recorrentes: paisagens, animais, artefatos nucleares, ruínas. Ressaltamos quatro capítulos síntese, mas muitos outros objetos e discussões poderiam ter sido elencados, como esboço a partir desta conclusão. As crises são determinantes no momento atual e extrapolam a dimensão ligada exclusivamente à natureza, ou seja, diz respeito a todos no planeta, inclusive ao próprio pensamento do sujeito humano que vem sendo problematizado e desconstruído por múltiplas frentes. Vivenciamos a “Guerra dos Mundos”, segundo Latour (2002). O cinema se mostrou um intercessor rico como forma de engajamento em prol das questões ambientais das mais variadas. Cada obra é um laboratório de ideias. O filme de natureza, a partir das linguagens artísticas experimentais e vanguardistas, está distante das práticas *naïfs* e estereotipadas realizadas no contexto das primeiras décadas do cinema, como mostrado no capítulo “O Animal”. O filme de natureza, enfim, conclama o seu lugar como militância (eco)política. Esta, no entanto, deve ser uma luta em escala majoritária, global. “Uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive”, diria Ezra Pound (2006, p. 78). Concordamos com o poeta e crítico literário, porém, contemporaneamente, seria necessário atualizar essa frase para “Mundo”, e não mais “nação”. As estéticas do não humano são estéticas da resistência que, em última instância, reivindicam: “Um outro fim do mundo é possível”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro. Entrevistador: Peppe Salvà. Tradução Selvino J. Assmann. *Revista IHU On-line*, São Leopoldo, 30 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

_____. *O Aberto*. O Homem e o Animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AKOMFRAH, John. Progress can cause profound suffering. Entrevistador: O'HAGAN, Sean. *The Guardian*, London, 01 Oct. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/01/john-akomfrah-purple-climate-change>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, David. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALCANTUD, José Antonio. Nas ruínas de Detroit. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo; CAPELA, Carlos Eduardo. *Ruinologias – Ensaio sobre destroços do preente*. Florianópolis: Editora UFSC, 2016. p. 87-92.

ALTER, Nora. *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

ALVEY, Mark. The Cinema as Taxidermy: Carl Akeley and the Preservative Obsession. *Framework – The Journal of Cinema and Media*, v. 48, n. 1, p. 23-45, Spring 2007.

ANDERS, Gunther. *Diario di Hiroshima e Nagasaki - un racconto, un testamento intellettuale*. Milão: Edizioni Ghibli, 2014.

_____. *Le Temps de la fin*. Paris: L'Herne, 2007.

APPLETON, Jay. *The Experience of Landscape*. Londres: John Wiley, 1975.

ARAEEN, Rasheed. Ecoaesthetics – A Manifesto for the Twenty-First Century. *Third Text*, v. 23, n. 5, p. 679-684, set. 2009.

AULT, Julie. *(FC) Two Cabins by JB*. Nova York: A.R.T. Press, 2011.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Pode um filme ser um ato de teoria? *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.

_____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BAUMGARTEN, Alexander. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAUMGARTEN, Lothar. *America invention*. Nova York: Guggenheim Museum, 1993.

_____. *Die Namen der Bäume*. Hylaea. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1982.

_____. Status Quo. *Artforum international*, Nova York, v. 26, n. 7, p. 108-111, 1988.

BARBASH, Ilisa; CASTAING-TAYLOR, Lucien. *Cross-Cultural Filmmaking – A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

BARNETT, Laura. *Portrait of the artist: Bill Viola, video artist*. Londres: The Guardian, 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2012/may/15/portrait-of-the-artist-bill-viola-video-artist>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

BEAUVAIS, Yann. *Fórum do Movimento de Imagens*, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.parquedoflamengo.com.br/evento/sabado5-sinta-a-sensualidade-nas-cenas-do-1o-forum-do-movimento-de-imagens-na-cinemateca-do-mam/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

BELLOUR, Raymond. *L'entre-images 2: mots, images*. Paris: P.O.L, 1999.

_____. *Le Corps du Cinéma: Hypnozes, Émotions, Animalités*. Paris: P.O.L, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e política – Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENNING, James. Interview with James Benning on *California Trilogy*. Entrevistadora: Anna Faroqi. *New Filmkritik*, Berlin, 17 mar. 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/2sBKxei>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

BENNING, James. James Benning talks about *Two Cabins*. Entrevistador: Brian Sholis. *Artforum International*, New York, 28 Mar. 2012. Disponível em <<https://bit.ly/2T38kiP>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

BENTES, Ivana; FELINTO, Erick. *Avatar: o Futuro do Cinema e a Ecologia das Imagens Digitais*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BERGER, John. *About Looking*. Nova York: Vintage International, 1992.

_____. *Por que olhar os animais? Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BÉRTOLO, José; DUARTE, Susana Nascimento. “Mais real do que a realidade”: uma entrevista a James Benning. *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 4, n. 1, p. 191-206, dez. 2017. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/300>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BOUSÉ, Derek. *Wildlife Films*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2000.

BRAIDOTTI, Rosa. *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

BRAUN, Marta. *Eadweard Muybridge*. Londres: Reaktion Books, 2010.

_____. The Photographic Work of E. J. Marey. *Studies in Visual Communication*, v. 9, n. 4, p. 2-23, Fall 1983.

BRENEZ, Nicole. Top Ten 2013 by Redacteurs, Co-Editors, and Editor-In-Chief. *La Furia Umana*, v. 18, 2013. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/77-2013-top-ten-films-lists>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

_____. Por uma história do cinema insubordinada (ou rebelde). *Revista ECO-Pós*, v. 19, n. 2, p. 9-13, set. 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/4113>. Acesso em: 07 fev. 2019.

_____; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. *Revista Laika*, São Paulo, v. 3, n. 5, jun. 2015.

BROWN, Elspeth. Racialising the Virile Body: Eadweard Muybridge’s locomotion Studies 1883-1887. *Gender and history*, v. 17, n. 3, p. 627-657, nov. 2005.

BUCKLEY, Craig. Doubling Shadows. In: CABANÃS, Kaira (Org.). *Lothar Baumgarten: Seven sounds, seven circles*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2009.

BULLETIN OF THE ATOMIC SCIENTISTS. **A new abnormal**: It is still 2 minutes to midnight. The Doomsday Clock. Washington, D.C. 24 Jan. 2019. Disponível em: <https://thebulletin.org/doomsday-clock/>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

CALLE, Peggy. *The origin of the night*. Paris: Centro Cultural Georges Pompidou, 1986.

CAMPORESI, Enrico. A filmic exploration by means of botanical imagery: Notes on Rose Lowder. In: LOWDER, Rose. *ROSE by Rose Lowder*. Paris: Light Cone, 201.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Record, 2017.

CARTWRIGHT, Lisa. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

CASTAING-TAYLOR, Lucien. Iconophobia – How anthropology lost it at the movies. *Transition*, n. 69, p. 64-88, 1996.

CASTRO, Celso (Org.). *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVELL, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1981.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanesa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHRIS, Cynthia. *Watching wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

COETZEE, John Maxwell. *A vida dos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COLE, Thomas. (The) Bikini - EmBodying the Bomb. *Genders*, n. 53, Spring, 2011.

Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20110901063358/http://www.genders.org/g53/g53_cole.html>.

Acesso em: 02 jan. 2019.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos – Crise e insurreição*. Tradução Edições Antipáticas. São Paulo: n-1, 2015.

COOK, Adam. Heavy Metal: An Interview with “Leviathan” Co-Director Véréna Paravel. *Mubi*, London, 28 Aug. 2012. Disponível em: <<https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscapes*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. The ‘Anthropocene’. *Global Change Newsletter*, n. 41, p. 17-18, May 2000. Disponível em: <<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>>. Acesso em: 25 Jan. 2019.

CUBITT, Sean. Video Art and Colonialism: An Other and Its Others. *Screen*, v. 30, n. 4, p. 66-79, Oct, 1989.

_____. *Le Corps du Cinéma: Hypnoses, Émotions, Animalités*. Paris: P.O.L., 2009.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CURTIS, David. *Experimental Cinema – A Fifty Year Evolution*. London: Studio Vista, 1971.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.

DANEY, Serge. À la recherche d'Arthur Peleshian. In: ROLLET, Patrice; BIETTE, Jean-Claude; MANON, Christophe (Orgs.). *La Maison cinéma et le monde*. v. II. Paris: Éditions P.O.L., 2002. p. 410-413.

DANKS, Adrian. The Cats in the Hats Come Back; or “at least they’ll see the cats”: Pussycat Poetics and the Work of Chris Marker. *Senses of Cinema*, n. 64, set. 2012. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/the-cats-in-the-hats-come-back-or-at-least-theyll-see-the-cats-pussycat-poetics-and-the-work-of-chris-marker/>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DAVIS, Mike. *Cidade de Quartzos: Escavando o futuro em Los Angeles*. São Paulo: Boitempo, 2015.

DELGADO, Mónica. Rose Lowder: “I would like to dispense with the flicker in my works”. *Desistfilm*, 2018. Disponível em: <<http://desistfilm.com/rose-lowder-i-would-like-to-dispense-with-the-flicker-in-my-works/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento – cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O que é o ato de criação?* In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 385-398.

_____; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010b.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010a.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEMOS, Thomas J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press, 2017.

_____. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan./jun. 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2002.

DESCARTES, René. *Discurso do Método – As Paixões da Alma*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1981.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

_____. Além da natureza e cultura. *Tessituras – Revista de Antropologia e Arqueologia*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015.

DOWELL, Pat. ‘Leviathan’: The Fishing Life, From 360 Degrees. *NPR*, 16 mar. 2013. Disponível em: <<http://www.npr.org/2013/03/16/174404938/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio*. São Paulo: Cultrix, 1961.

_____. *Natureza*. São Paulo: Dracaena, 2011.

FARBER, Manny. *Negative Space – Manny Farber on the movies*. Nova York: Praeger Publishers, 1971.

FAZIO, Giovanni. In the ethnographic realm of the senses: An interview with Verena Paravel and Lucien Castaing-Taylor. *The Japan Times*, Tokyo, 20 Aug. 2014. Disponível em: <goo.gl/7tNWkg>. Acesso em: 25 jun. 2017.

FISHER, Mark. *Capitalist Realism – Is there no alternative?* Ropley: Zero Books, 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguard no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. The Writing on the Wall. In: BAUMGARTEN, Lothar. *Autofocus retina*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2008. p. 6-14.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

FULCHIGNONI, Enrico. Entretien de Jean Rouch avec le Professeur Enrico Fulchignoni. In: GALLET, Pascal-Emanuel (Dir.). *Jean Rouch: une rétrospective*. Paris: Ministère des Relations Extérieures, 1981. p. 7-29.

GALT, Rosalind. Cats and the Moving Image – Feline Cinematicity from Lumière to Maru. In: LAWRENCE, Michael; MCMAHON, Laura (Orgs.). *Animal Life and the Moving Image*. Londres: British Film Institute, 2015. p. 42-57.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: UnB, 2006.

GIANIKIAN, Yverant; LUCCHI, Angela Ricci Lucchi. *Notre caméra analytique*. Paris: Trafic, n. 13, 1995.

GIDAL, Peter. *Materialist Film*. Nova York: Routledge Library Editions: Cinema, 1989.

_____. Theory and Definition of Structural/Materialist Film. In: GIDAL, Peter (Org.). *Structural Film Anthology*. Londres: BFI Publishing, 1976. p. 1-21.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GORBACHOV, Mikhail. Gorbachev diz que desastre de Chernobyl iniciou colapso da URSS. São Paulo: Grupo Folha, 26 abr. 2005. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/efe/2006/04/26/ul-t1808u63547.jhtm>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

GOSSE, Johanna. *Cinema at the Crossroads: Bruce Conner's Atomic Sublime, 1958 - 2008*. 2014. Tese (Doutorado em História da Arte) – Bryn Mawr College, Bryn Mawr, 2014.

GREENE, Ann Norton. *Horses at Work: Harnessing Power in Industrial America*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

GRUSIN, Richard (Org.). *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Climacom*, ano 3, n. 5, 2016a. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=5258>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

_____. Donna Haraway: entrevista. Entrevistadores: Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro e Juliano Fausto. Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra. Rio de Janeiro, 21 ago. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/1x0oxUHOIA8>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

_____. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: _____; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Orgs.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

_____. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press, 2016b.

HASHIMOTO, Isao. Artworks as the interface between people and problems. *Harvard College Review of Environment & Society*, n. 2, p. 14-16, Spring 2015.

HENDRICKS, Gordon. *Eadweard Muybridge*. Londres: Dover Publications, 2001.

HERON, Christopher. How Dying Feels: Nikolaus Geyrhalter Interview (Homo Sapiens). *The Seventh Art*, New York, 2017. Disponível em: <<http://theseventhart.org/nikolaus-geyrhalter-interview-homo-sapiens/>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção Os Pensadores).

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAMESON, Fredric. *Seeds of time*. Nova York: Columbia University Press, 1994.

JOLLEY, Kelly Dean. O minimalismo existencial como forma de vida. *IHU On-line*. – *Revisa do Instituto Humanitas Unisinos*, Porto Alegre, ano XVII, n. 509, 21 ago. 2017.

JUNGK, Robert. *Brighter than a Thousand Suns - A Personal History of the Atomic Scientists*. Nova York: Harcourt, 1970.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgement*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KASTNER, Jeffrey. *Nature: Documents of contemporary art*. Cambridge: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2012.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, n. 16, p. 144-157, jul. 2008.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 237-324.

LATOURETTE, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: Ensaios de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

_____. *War of the Worlds: What about Peace?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2002.

LAWRENCE, Michael; LURY, Karen (Orgs.). *The Zoo and Screen Media - Images of Exhibition and Encounter*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.

LEFEBVRE, Martin. Between setting and landscape in the cinema. In: _____ (Org.). *Landscape and Film*. Nova York: Routledge, 2006. p. 19-60.

LEFRANT, Emmanuel. Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension. *Light Cone*, Paris, 2009. Disponível em: <<https://lightcone.org/fr/film-5833-parties-visible-et-invisible-d-un-ensemble-sous-tension>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

_____. *The Devasted Land* – Synopsis, 2015. Disponível em: <<https://en.unifrance.org/movie/40360/the-devastated-land>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

LE GRICE, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*. Cambridge: MIT, 1977.

_____. Colour Abstraction – Painting – Film – Video – Digital Media. In: _____. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Londres: BFI, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. *Mitológicas II - Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOCKE, John. W. Michael Snow's 'La Région Centrale:' How You Should Watch the Best Film I Ever Saw," *Artforum*, v. 12, n. 3, p. 66-71, Nov. 1973.

LOPES, Denilson. *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens*. Brasília: UnB, 2007.

LORENZINI, Marina. Capturing the Sound of Abandoned Space. *Hyperallergic*, 07 Aug. 2013. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/77788/capturing-the-sound-of-abandoned-space/>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

LOURDOU, Philippe; FREIRE, Marcius. *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia filmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

LOVELOCK, James. *Gaia: alerta final*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

LOWDER, Rose. Rose Lowder. *Canyon Cinema catalogue*, San Francisco, 2011. Disponível em: <<http://canyoncinema.com/catalog/filmmaker/?i=204>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

_____. Propos sur la couleur à partir des Bouquets. In: BRENEZ, Nicole; MCKANE, Miles (Orgs.). *Poétique de la couleur: anthologie*. Paris: Auditorium du Louvre/Institut de L'Image, 1995. p. 147-148.

_____. Recollections. In: *ROSE by Rose Lowder*. Paris: Light Cone Editions, 2015.

_____; SUDRE, Alain-Alcide. *L'image en mouvement: 25 ans d'activité pour la défense du cinéma comme art visuel*. Avignon: AFEA, 2002.

LIPPIT, Akira. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

_____. The death of an animal. *Film Quarterly*, v. 56, n. 1, p. 9-22, Autumn, 2002.

_____. Der Tod eines Tieres. In: ULRICH, Jessica; WELTZIEN, Friedrich (Orgs.). *Ich, das Tier*. Berlin: Reimer, 2008.

LUDUEÑA, Fabián. *Para além do princípio antrópico: por uma filosofia do Outside*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

LUMLEY, Robert. *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011.

MACDONALD, Scott. *13 Lakes*. Washington: Library of Congress, 2014b.

_____. *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1998.

_____. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Nova York: Oxford University Press, 2014a.

_____. *Avant-garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. Benning goes digital: an interview. *Found Footage Magazine*, n. 3, Mar. 2007.

_____. Conversations on the avant-doc: Scott MacDonald interviews. Framework: *The Journal of Cinema and Media*, v. 54, n. 2, p. 259-330, Fall 2013.

_____. James Benning – On his westerns. In: _____. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2006. p. 228-254.

_____. James Benning. In: _____. *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1992. p. 220-248.

_____. Rose Lowder Interviewed. *Millenium Film Journal*, n. 30/31, Autumn, 1997.
Disponível em: <<http://mfj-online.org/journalPages/MFJ30%2C31/SMacDonaldRose.html>>.
Acesso em: 12 jan. 2019.

_____. Testing your Patience. *Artforum International*, v. 46, n. 1, p. 429-437, 2007.

_____. *The Garden in the Machine – A Field Guide to Independent Films about Place*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

_____. Toward an Eco-Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, v. 11, n. 2, p. 107-132, July 2004.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIUNAS, George. Alguns comentários sobre O cinema estrutural, de P. Adams Sitney, (Film Culture n. 47, 1969). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (Orgs.). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 42-43.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papius, 2014.

MARCUS, George; MYERS, Fred. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, L.A.; Londres: University of California Press, 1995.

MARCUS, Greil. Bruce Conners' Black Dahlia. In: FRIELING, Rudolf; GARRELS, Gary (Orgs.). *Bruce Conner: It's All True*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art & University of California Press, 2016. p. 79-80.

MAREY, Étienne-Jules. *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*. Paris: Germer Ballière, 1873.

MARTINS, Guilherme. *Cartofonias: expedições ao território volátil dos sons*. 2016. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, UFG, Goiânia, 2016.

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of Visual Anthropology*. 3rd. ed. Nova York: Mouton de Gruyter, 2003 [1975].

MICHAUD, Philippe Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

MIRZOEFF, Nicholas. *Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor*. Buala, 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

MITCHELL, Charles. *A Guide to Apocalyptic Cinema: Fifty Films in Depth*. Westport: Greenwood Press, 2001.

MITMAN, Greg. *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle: University of Washington Press, 2009.

MORTON, Timothy. *Ecology without Nature – Rethinking environmental aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

MURARI, Lucas. Entrevista com Rose Lowder. In: WIEDMANN, Sebastian (Org.). Dossier Intervalos aberrantes. *Hambre – espacio cine experimental*, Buenos Aires, 01 set. 2017. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2017/09/01/intervalos-aberrantes/>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

_____. *Um cinema da sensação: a mise en scène de Philippe Grandrieux*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____; SOMBRA, Rodrigo. Entrevista: T. J. Demos. O antropoceno é um meio para corporações e estados manterem o atual imperativo global quando se trata de governança climática. *Imagofagia*, n. 17, p. 540-560, 2018. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1585/1345>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

MUYBRIDGE, Eadweard. *Animal locomotion. An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements*. 1872-1885. Filadélfia: University of Pennsylvania, 1887.

_____. *Defining Modernities. Animal in Motion. Eadweard Muybridge*, London, 2017. Disponível em: <http://www.eadweardmuybridge.co.uk/muybridge_image_and_context/animal_in_motion/>. Acesso em: 16 jun. 2017.

_____. *The Human Figure in Motion*. Filadélfia: University of Pennsylvania, 1901.

NARRAWAY, Guinevere. Strange Seeing: Re-viewing Nature in the Films of Rose Lowder. In: PICK, Anat; NARRAWAY, Guinevere (Orgs.). *Screening nature: Cinema beyond the Human*. Nova York: Berghahn Books, 2013.

NASH, Michael. Bill Viola's Re-visions of Mortality. *High Performance*, n. 37, p. 60-65, 1987.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009.

O GLOBO. *Sem humanos, vida selvagem prospera em Chernobyl*. Rio de Janeiro, 05 out. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/sustentabilidade/sem-humanos-vida-selvagem-prospera-em-chernobyl-17691285>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

O'BRIAN, John; WHITE, Peter (Orgs.). *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.

ORTEGA, Marcos. *From one moment to another: Rose Lowder*. Experimental Cinema – news and resources on experimental films, 06 Oct. 2016. Disponível em: <<https://expcinema.org/site/en/events/mumabox-49-one-moment-another-rose-lowder>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

PARENTE, Andre. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 23-49.

PELESHIAN, Artavazd. Le temps contre moi, mon cinéma contre le temps. Paris, *Positif*, n. 431, p. 46-47, jan. 1997.

PEÑA, Richard. *Sensory Ethnography Lab de Harvard e o novo cinema antropológico*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2016. Disponível em: <<http://ims.com.br/ims/visite/mostra/sensory-ethnography-lab>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

PÉRIOT, Jean-Gabriel. Undo. *Jean-Gabriel Périot, Les Lilas*, 2005. Disponível em: <<http://www.jgperiot.net/TEXTES/FR/05/FR%2005%20JG%20Undo.html>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

PICK, Anat. Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's Animal Criminali. *Screen*, v. 56, n. 1, p. 95-101, Mar. 2015.

POCIELLO, Christian. *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demeny (1870-1920)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRECIADO, Paul Beatriz. O feminismo não é um humanismo. *O Povo*, Fortaleza, 24 nov. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2CSO27E>> . Acesso em: 20 jan. 2019.

PRODGER, Philip. *Time Stands Still: Eadweard Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*. Nova York; Londres: Oxford University Press, 2003.

PUNTER, Jennie. Apocalypse New? *Queen's Quarterly*, n. 7, Spring, 2010.

RATTEMEYER, Christian. Lothar Baumgarten Conversation. In: CABANÃS, Kaira (Org.). *Lothar Baumgarten: Seven sounds, seven circles*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2009.

ROSA, Carlos Adriano Jeronimo de. *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) –Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROSA, João Guimarães. Conversa de bois. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 325-362.

ROSER, Max; NAGDY, Mohamed. Nuclear Weapons. *OurWorldInData.org*, 2019. Disponível em: <<https://ourworldindata.org/nuclear-weapons>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

ROTHMAN, William. *The 'I' of the Camera – Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ROUCH, Jean. Le film ethnographique. In: POIRIER, Léon (Org.). *Ethnologie générale*. Paris: Gallimard, 1968. p. 429-471.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social – Princípios do direito político*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RUGO, Daniele. The adventure of patience. In: LUBECKER, Nikolaj; RUGO, Daniele (Orgs.). *James Benning's Environments – Politics, Ecology, Duration*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2018. p. 160-176.

RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography – the work of film in the age of vídeo*. Durham: Duke University Press, 1999.

_____. Subjectivity Lost and Found - Bill Viola's I Do Not Know What It Is I Am Like. In: GRANT, Barry; SLONIOWSKI, Jeannete (Orgs.). *Documenting the documentary – Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

RUSSELL, John. *Art View; Lothar Baumgarten's Discreet Provocations*. New York: The New York Times Archives, 1988.

SAUNDERS, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. Londres: Wallflower Press, 2007.

SCHNEIDER, Arnd; PASQUALINO, Caterina (Orgs.). *Experimental Film and Anthropology*. Londres: Bloomsbury, 2014.

SERRES, Michel. *O contrato natural*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

SCHIEFER, Karin. *Interview with Nikolaus Geyrhalter*. Homo Sapiens Press Release. Hildebrandgasse: Filmproduktion GmbH, 2016.

SHOHAT, Ella. *Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade*. Campinas: Cadernos Pagu, n. 23, p. 11-54, jul./dez. 2004.

_____; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMMEL, George. A Ruína. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo; CAPELA, Carlos Eduardo. *Ruinologias – Ensaio sobre destroços do preente*. Florianópolis: UFSC, 2016. p. 93-101.

SITNEY, Paul Adams. *Eyes Upside Down – Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

_____. Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera. In: KEMAL, Salim (Orgs). *Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 103-126.

_____. O cinema estrutural. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (Orgs). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2015. p. 10-39.

_____. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

SLANAR, Claudia. Landscape, History and Romantic Allusions: El Valley Centro (1999) to RR (2007). In: PICHLER, Barbara; SLANAR, Claudia (Orgs). *James Benning*. Viena: Filmmuseum Synema Publikationen, 2007. p. 169-180.

SMITH, Roberta. *If the Actual Amazon Is Far Away, Invent One Nearby*. Nova York: New York Times, 2003. Disponível em: <<https://nyti.ms/2AS7JcL>>. Acesso em: 16 out. 2018.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SZENDY, Peter. *Apocalypse-Cinema: 2012 and Other Ends of the World*. Nova York: Fordham University Press, 2015.

TAYLOR, Basil. *Animal painting in England from Barlow to Landseer*. Londres: Penguin Books, 1955.

TOWNSEND, Charlotte. Convergindo para La Région Centrale: uma conversa entre Michael Snow e Charlotte Townsend (1971). In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (Orgs.). *Cinema Estrutural*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2015. p. 196-202.

THOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki – Machine vision and the posthuman*. Nova York: Bloomsbury, 2013.

THOREAU, Henry David. *A Desobediência Civil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Walden ou A vida nos bosques*. Porto Alegre: Lp&M, 2010.

TYLOR, Edward Burnett. A ciência da cultura. In: CASTRO, Celso (Org.). *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 67-99.

VIOLA, Bill. Selected Works and Writings. In: LONDON, Barbara (Org). *Bill Viola: installations and videotapes - Essays by Barbara London, J. Hoberman, Donald Kuspit, selected writings by Bill Viola*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2017. p. 23-62.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem (e outros ensaios de antropologia)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. Nova York: D.A.P./C.T. Editions, 2005.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WALLS, Laura Dassow. From the Modern to the Ecological: Latour on Walden Pond. In: GOODBODY, Axel; RIGBY, Kate (Orgs.). *Under the Sign of Nature: New European Approaches*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011.

WEBER, Samuel. Foreword: One Sun Too Many. In: SZENDY, Peter. *Apocalypse-Cinema: 2012 and Other Ends of the World*. Nova York: Fordham University Press, 2015.

WEES, William C. Representing the unrepresentable: Bruce Conner's Crossroads and the nuclear sublime. In: *Incite – Journal of Experimental Media*, n. 2, p. 73-86, Spring-Fall 2010.

WEISMAN, Alan. *O Mundo Sem Nós*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

WEISGALL, Jonathan M. *Operation Crossroads: The Atomic Tests at Bikini Atoll*. Annapolis, MD: Naval Institute Press, 1994.

WILSON, Carl. East of intention: cat, camera, music. In: CASEY, Caroline; FISCHBACH, Chris; SCHULTZ, Sarah (Orgs.). *Cat is art spelled wrong – essays*. Minneapolis: Coffee House Press, 2015. p. 49-62.

WOLF, Gotthard. *Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica*. Berlin: Springer-Verlag, 1967.

WOLFE, Cary. *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

WOLFE, Cary. *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc, 1970.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-356.

_____. *O Vocabulário de Deleuze*. Campinas: Unicamp, 2004.

ZUVELA, David. Talking About Seeing: A Conversation with James Benning. *Senses of Cinema*, n. 33, Oct. 2004. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2004/the-suspended-narrative/james_benning/>. Acesso em: 16 out. 2018.