

JANAINA DE OLIVEIRA GARCIA

Imagens Migrantes

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do grau de Mestre. Orientador Prof. Dr. Milton Machado.

Rio de Janeiro
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RESUMO

Esta dissertação é a tentativa de fazer um recorte dentro de um assunto vasto, assunto que envolve imagens em movimento, o congelamento da imagem e a criação de narrativas visuais a partir de narrativas visuais já existentes. As questões teóricas a serem desenvolvidas se relacionam com a pesquisa artística que pratico desde ano 2000. O trabalho consiste em fotografar fragmentos de imagens projetadas na tela de cinema ao longo da duração do filme e, a partir dessa ação, deslocar a narrativa visual de uma forma de representação para outra.

ABSTRACT

This thesis is the attempt of making a clipping in a vast subject, a subject that involves moving image, the freezing of the image and the creation of a visual narrative from existing visual narratives. The theoretical questions to be developed have to do with the artistic research work I have done since the year 2000. The work consists of photographing fragments of image projected onto the movie screen while the movie is exhibited and, as a result of this action, move the visual narrative from one form of representation to another.

Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena. (Jorge Luis Borges)

SUMÁRIO

Introdução.....	
1 Expressão dramática do instante: o ato fotográfico.....	
2 A fixidez do instante e a mobilidade do tempo: o cinema e a fotografia.....	
3 Entre o efêmero e o eterno: imagens migrantes.....	
Conclusão.....	
Referências.....	

Introdução

A fotografia e o cinema são dispositivos através dos quais podemos tornar visíveis imagens interiores. Mas os dispositivos podem ir além, pois imagens visíveis também são capazes de nos revelar o invisível. Nesse sentido, entendo a imagem, tanto fotográfica quanto cinematográfica, como uma complexa relação, instável, entre óptica e imaginário. Assim sendo, os atos de produzir e de ver imagens conectam objetividade e subjetividade a um só tempo.

Esta dissertação é uma tentativa, um processo. Nada aqui se estrutura sobre qualquer tipo de verdade. Caminhando no sentido inverso ao da certeza, procuro encontrar um método racional para ordenar as questões e hipóteses apresentadas. Todas elas envolvidas pela idéia central que se refere às possíveis conexões e rupturas entre a fixidez do instante e a mobilidade do tempo.

Com o intuito de compor um texto coerente e de tornar claras imbricações de idéias muitas vezes complexas e até paradoxais, dividi a dissertação em três capítulos. Divisão que primeiro organizei mentalmente, para em seguida começar a escrever.

O primeiro capítulo tem como objetivo situar a fotografia na categoria dos dispositivos. Para tanto, exponho uma proposição sobre o termo que considero se adequar ao encadeamento lógico que irá se desenvolver em seguida. Esta primeira parte apresenta teorias acerca da materialidade fotográfica, o que esse dispositivo pode ter de específico e se é possível ainda hoje existir alguma forma de imagem específica, já que a imagem não está apenas na constituição do meio, mas no olhar que a realiza. Apresento também meu processo de trabalho artístico que vai aparecer o longo de todo o texto.

O segundo capítulo contextualiza o cinema como uma forma de arte que nasceu na modernidade e as possíveis implicações que este fato histórico pode adicionar à constituição desse dispositivo. Nesta segunda parte exponho e relaciono algumas teorias acerca do instante e do que pode haver de fragmentário no fluxo da imagem em movimento, que não é apenas o cinema, mas a própria vida.

O terceiro e último capítulo se aprofunda nas *imagens migrantes*: o que pode haver de cinematográfico na fotografia e o que pode haver de fotográfico no cinema. Ou seja, o que os deslocamentos "entre-imagens" podem provocar teórica e plasticamente. Nesta última parte apresento alguns artistas com os quais acredito ser possível estabelecer conexões conceituais e visuais.

1 Expressão dramática do instante: o ato fotográfico

Eu estava fascinado pela questão do momento em que um movimento se paralisa, em que uma matéria móvel é tomada pela fixidez, como, por exemplo, no caso da água que congela. (Alain Fleischer)

Neste primeiro capítulo, pretendo identificar a imagem fotográfica a partir de sua materialidade característica: trata-se de determinar o modo como a fotografia é materialmente produzida. Não tenho a intenção de separar os modos de produção da imagem entre teoria e prática ou imaginário e materialização de imagens; ao contrário, acredito que essas categorias estejam intrinsecamente relacionadas. Essa organização serve apenas para melhor estruturar o raciocínio que venho desenvolvendo através da pesquisa que constitui a presente dissertação. Presumo ser importante conhecer as possibilidades e o potencial do dispositivo através do qual escolhi colocar minhas imagens no mundo.

É sempre importante ressaltar que de forma alguma pretendo reduzir a arte à técnica e tentarei, dentro das minhas possibilidades de análise teórica, ir além dos mecanismos de produção da imagem. Afinal, além do meio que a torna visível, existe um corpo que olha, e entendo este olhar como algo ativo e não passivo, tanto por parte do produtor da imagem

quanto do espectador. No caso da minha produção artística, particularmente, me considero espectadora e produtora ao mesmo tempo, o que explicarei, à frente, de forma mais detalhada.

A imagem não está apenas na constituição do meio: há sempre um olhar que a realiza. Para o historiador da arte Hans Belting (2005), não existem imagens físicas (objetos), sem a existência de imagens mentais (subjetivas) e uma participa da outra. Não existe separação entre o corpo que olha e o mundo visto, há sempre uma interação intermediada pelo meio.

Partindo do pressuposto de que a fotografia, assim como qualquer imagem, seja o resultado de uma ação humana, interessa-me compreender os componentes do "fazer" que determinei como minha prática artística, como também, acompanhar através de um raciocínio lógico, as etapas desse processo. Acredito que a identidade da imagem fotográfica só possa ser captada a partir de sua gênese.

Ainda que o objetivo deste projeto não seja originar uma teoria acerca da identidade da imagem fotográfica, suponho fundamental passar por uma breve análise da gênese da fotografia a fim de estruturar os conceitos que fundam esta investigação.

Considero a fotografia - não apenas o princípio físico-químico que nos permite imprimir imagens em determinada superfície fotossensível, mas também o ato de fotografar - um dispositivo. Quando faço referência à palavra dispositivo, me aproprio do significado do termo defendido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2005) em uma de suas conferências. A hipótese proposta por Agamben é que dispositivo seja um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento do filósofo francês Michel Foucault. Antes de entrar mais diretamente no ato fotográfico, gostaria de esclarecer o que considero dispositivo, parafraseando o filósofo italiano, e por que situo a fotografia como tal.

Segundo Agamben, os dicionários de uso comum distinguem três significados para o termo dispositivo: um sentido jurídico, ou seja, parte da sentença (ou de uma lei) que decide e dispõe; um significado tecnológico e um significado militar. De algum modo, todos os três significados estão presentes no discurso de Foucault. Mas os dicionários, de maneira geral, operam dividindo e separando as várias acepções de um termo. No entanto, esta fragmentação corresponde em geral ao desenvolvimento e à articulação histórica de um único significado original. No uso comum como no foucaultiano, o termo parece se referir à disposição de uma série de práticas e de mecanismos com o objetivo de fazer frente a uma urgência e obter um efeito.

O filósofo italiano apresenta uma divisão geral do existente em dois grandes grupos ou classes. De um lado os seres vivos, denominados substâncias por Agamben, e de outro os dispositivos nos quais estes estão incessantemente capturados. E, generalizando ainda mais a já ampla classe dos dispositivos, denomina dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente as prisões, os manicômios, as escolas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., mas também a caneta, a escritura, a literatura, os computadores, a linguagem mesma. É preciso entender o dispositivo para além do meio técnico.

Entre as classes dos seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos, Agamben situa como uma terceira classe os sujeitos. O filósofo nomeia sujeito o que resulta da relação entre os vivos e os dispositivos, ou seja, no corpo-a-corpo com os dispositivos nos formamos como sujeitos. Um mesmo indivíduo, uma mesma substância pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação. À ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Nesse sentido, não seria errado definir a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação dos dispositivos. Certamente, desde que apareceu o homo-sapiens havia dispositivos, mas

hoje não se pode conceber um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo.

Diante dos múltiplos dispositivos que geram subjetivações e conseqüentemente sujeitos múltiplos, Agamben coloca a seguinte questão: de que modo podemos fazer frente a essa situação, ou melhor, que estratégia podemos adotar no nosso corpo-a-corpo cotidiano com os dispositivos? Não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo correto. O filósofo italiano conclui serem fúteis os discursos bem intencionados sobre tecnologia, segundo os quais o problema dos dispositivos se reduz ao seu uso correto. Aqueles que apresentam discursos similares são resultado do dispositivo no qual estão capturados.

No que se refere a meios produtores de imagem, como é o caso da fotografia e do cinema, por exemplo, ainda que a indústria não preveja situações fora de padrão, muitas vezes artistas subvertem a finalidade original de alguns desses meios e, em seguida, a indústria absorve tais inovações, transformando-as em novos padrões e assim por diante. Porém, o que me interessa ressaltar neste ponto é que nós, sujeitos, podemos subverter a lógica dos aparelhos e principalmente os conceitos que direcionam o que fazer com esses instrumentos, ou seja, as idéias que

estruturam e suportam nossas ações a fim de criar novas possibilidades não necessariamente previstas.

Após situar a fotografia, ressaltando a complexa relação estabelecida entre os sujeitos e os dispositivos, farei um pequeno recorte no interior desse vasto assunto para melhor direcionar o curso deste texto. O recorte parte do trabalho artístico que originou esta pesquisa científica e segue na direção das questões técnicas e conceituais relativas ao ato fotográfico, ao que escolho fotografar e às conseqüências dessa escolha.

As teorias e trabalhos artísticos pesquisados e aqui relacionados partem de questões relativas ao projeto prático de pesquisa visual que proponho, projeto este constituído por um processo de produção e edição de imagens, em seguimento desde o ano 2000. A técnica consiste em fotografar fragmentos de imagens projetadas em telas de cinema ao longo da duração dos filmes. A idéia que me mobiliza para esta ação está relacionada à possibilidade de a fotografia congelar imagens em movimento e de as imagens resultantes conterem narrativa visual própria, ainda que extraídas de outra narrativa de origem. Poderia fotografar inúmeras situações de movimento, cotidianas ou não, mas escolhi capturar cenas que pertencem a narrativas de filmes – logo, me aproprio de trechos de narrativas já existentes.

A primeira vez que pensei em fotografar imagens de filmes projetadas no cinema foi como espectadora. Assistia a determinado filme quando uma cena me arrebatou, por sua beleza e pela potência narrativa contida na imagem. Meu desejo foi congelar aquele momento e prolongá-lo, já que o instante durou menos de um segundo no decorrer do filme. Voltei ao cinema com minha câmera e fotografei outros instantes além do que me causou o primeiro impacto. Este desejo de tornar eterna uma imagem efêmera e deslocá-la de sua seqüência narrativa de origem foi o começo do caminho que me guiou até aqui. De alguma forma eu queria paralisar e materializar aquela imagem e este ato seria o resultado de uma idéia que permeava meu imaginário. Através da fotografia, que eu já praticava há alguns anos, foi possível realizar no mundo visível uma idéia que partiu do meu contato com uma imagem do próprio mundo visível. Minhas fotografias são consequência de um universo imaginário profundamente influenciado pelo cinema.



Janaina Garcia. Mergulho I. 2000

A partir da ação de congelar e extrair um fragmento que, possivelmente, passaria despercebido ao longo da duração do filme (no qual vinte e quatro fotogramas em movimento constituem um segundo), procuro criar uma outra narrativa. Porém, ainda que este fragmento de narrativa deslocado contenha traços da narrativa de origem e dependa das imagens projetadas na tela de cinema como referente para existir materialmente, não depende do filme como referência narrativa para agregar novas sensações, significados e gerar novos potenciais imaginários. Busco um espaço narrativo no qual esse fragmento estático extraído de uma imagem em movimento e deslocado de sua seqüência narrativa de origem se torna matéria-prima de outra estória.

Só é possível assistirmos a uma seqüência de imagens aparentemente contínua no cinema, porque existe um dispositivo de projeção que anima rolos de película cuja materialidade originária é uma seqüência de fotogramas não contínuos, assim como em um rolo de película fotográfica. Enfim, fotografia e fotograma se assemelham. Os princípios de formação e impressão da imagem são os mesmos, ainda que a câmera fotográfica tenha um mecanismo diferente do da câmera de cinema – afinal, os princípios fotoquímicos são os mesmos, com finalidades distintas. A imagem em movimento a que assistimos no cinema depende do projetor para criar a ilusão de continuidade que é o “filme-narrativa”, pois os fotogramas em si

são tão estáticos e descontínuos quanto uma seqüência de fotografias na película fotográfica.

Para ser ainda mais específica, as películas que servem de suporte fotossensível tanto para o cinema quanto para a fotografia são um inteiro. O que cria os limites de enquadramento de cada foto e de cada fotograma é a câmara fotográfica ou a cinematográfica. Tecnicamente, o recorte na película é feito pelo dispositivo de apreensão da imagem, mesmo que a escolha do que vai ser enquadrado seja feita por um sujeito.

Enquanto no cinema nós, espectadores, temos acesso apenas à imaterialidade da imagem projetada na tela, na fotografia temos acesso à materialidade da imagem impressa no suporte sobre o qual é ampliada e exposta. O desvio, ou seja, a ação de deslocar fragmentos, instantes da seqüência de imagens projetada no cinema ao longo da duração do filme e trazê-los para a materialidade da fotografia é o que denomino *imagens migrantes*. Essa migração é uma forma de movimento e pode apontar uma série de potenciais questões técnicas e conceituais. Certamente não darei conta das diversas variantes indicadas por esse ato, mas uma das direções que interessam ao presente trabalho de investigação é o deslocamento que permite um retorno ao princípio ontológico que origina ambas as formas de representação: fotografia e cinema. Um e outro nos possibilitam transformar conceitos em cenas através de aparelhos geradores de imagens que

carregam no seu princípio de formação mais primitivo traços do seu referente. Neste sentido, minhas fotografias de fotogramas em movimento – o filme projetado – trazem consigo, desde sempre, rastros das imagens referentes propriamente ditas, assim como das narrativas visuais de origem.

Voltarei a discursar mais detalhadamente sobre cinema e *imagens migrantes* nos dois capítulos subseqüentes. Novamente julgo importante elucidar que esta secção é meramente metodológica, já que na prática todos esses elementos interagem mutuamente. Em vista disto julgo necessário esclarecer alguns conceitos e estudos importantes sobre a fotografia, o ato fotográfico e alguns elementos que constituem este dispositivo.

A gênese do dispositivo fotográfico é uma impressão química, como afirma Shaeffer (1996). Para ser mais exato: é o efeito químico de uma causalidade física, ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto que atinge a superfície sensível. O resultado desse processo físico-químico é o traço que um corpo físico imprime sobre outro corpo físico. Essa impressão é feita à distância, pois, entre o referente e a superfície fotossensível não existe contato direto. As partículas de energia luminosa refletidas pelo objeto são organizadas pelo dispositivo para, enfim, serem projetadas no interior da câmara. A fotografia em sua gênese é uma projeção que se fixa, enquanto o filme que passa no cinema é uma projeção que não se fixa. O resultado dessa interação material entre dois corpos físicos, efetuada por

intermédio de um fluxo invisível de fótons, é um traço visível para o homem. A imagem projetada que se forma no interior da câmara escura não é uma novidade da fotografia. A novidade deste meio é a possibilidade de um aparelho específico fixar as imagens projetadas em uma superfície fotossensível.

Em seu texto *A linha geral: as máquinas de imagens* (1999), Philippe Dubois enuncia que as máquinas de imagens são muito antigas e a fotografia não representa de maneira alguma a origem histórica dessas máquinas. Todas as construções óticas da Renascença, como os diferentes tipos de câmara obscura, com o modelo de perspectiva monocular que pressupõem, foram as máquinas de conceber e fabricar imagens dos pintores-engenheiros da época. Tecnologias óticas que contribuíram para criar uma forma de figuração mimética baseada na reprodução do visível tal como se dá à percepção humana, sendo ao mesmo tempo calculadas e elaboradas intelectualmente.

Segundo o autor, é necessário refletir sobre este fato, posto que determinou uma primeira linha divisória na relação entre homens e máquinas (maquinismo / humanismo). A câmara escura é uma máquina de prefiguração, o que define a postura "pictural" do sistema: um instrumento puramente ótico, anterior à imagem e que intervém antes da própria constituição desta. Esse instrumento organiza o olhar, facilita a apreensão

do real, reproduz, imita, controla, mede, aprofunda a percepção visual do olho humano, mas, em nenhum desses casos, desenha a imagem sobre um suporte. A câmara escura é uma espécie de prótese para o olho, porém, essa prótese não opera inscrição. O que faz a imagem propriamente continua a ser a intervenção gestual do pintor ou desenhista. Assim sendo, ainda que a imagem seja pré-ordenada por uma máquina de visão, permanece sendo feita pelas mãos do homem. A partir desse estágio, as máquinas como instrumentos são intermediários que se inserem entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o próprio princípio da representação. Se a imagem é uma relação dialética entre o sujeito e o real, o aumento progressivo das máquinas figurativas virá cada vez mais separar os dois pólos, como um jogo de filtros ou telas que se adicionam. A câmara escura é uma máquina de visão simples, não distanciando muito o sujeito do real, já que a distância do olhar é uma medida bastante humana, e permanece uma máquina prévia, que autoriza plenamente o contato físico do desenhista com a materialidade da imagem em um gesto interpretativo central. Porém, a evolução posterior das outras máquinas de imagens (como a fotografia, o cinema, o vídeo, a imagem digital) modificará consideravelmente essa relação com o real.

A segunda linha divisória nessa relação entre homens e máquinas, para Dubois, é a fotografia. O aparecimento da imagem fotográfica no início do século XIX abre caminho para uma influência crescente do maquinismo

na figuração: não é mais a fase que prefigura e organiza a visão (esta já foi adquirida e não será perdida tão cedo, a câmara escura continuará sendo a base de outros sistemas como a fotografia e o cinema), mas a fase da inscrição propriamente dita. Com a fotografia, a máquina não se limita a prever, ela também inscreve a imagem. A máquina intervém aqui no âmago do processo de constituição da imagem, o qual surge como uma representação objetiva, quase automática. Deste momento em diante, o gesto humanista se torna um gesto de conduta de máquina, não apenas um gesto figurativo. Esse discurso da "gênese automática", no qual o homem é quase excluído e a imagem se faz sozinha, é difundido desde a invenção da fotografia até André Bazin (1991) em seu célebre texto *A ontologia da imagem fotográfica*. Para Bazin, por mais hábil que fosse o pintor, sua obra sempre estava relacionada a uma inegável subjetividade, pois a presença do homem persistia. Enquanto a fotografia mobiliza não apenas um novo fazer material, mas também um fator psicológico que é satisfazer a ânsia de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se encontra excluído. Nesta reprodução mecânica a solução está na gênese e não no resultado. A dimensão ontológica da imagem fotográfica defendida por Bazin reside em sua objetividade essencial: nada existe entre o objeto inicial e sua representação a não ser um outro objeto.

A ontologia da imagem fotográfica é um fenômeno de formação de imagens do mundo exterior no interior de um aparelho através de minucioso

determinismo. Nesta gênese automática e rigorosa, a personalidade do fotógrafo só se manifesta na escolha e orientação do fenômeno. Por mais visível que seja a escolha na obra final, ela não figura da mesma forma que para o pintor. Para Bazin, todas as artes são fundadas na presença do homem, somente na fotografia é experimentada sua ausência. É como se a máquina fotográfica auto-produzisse sua própria representação sob o controle do homem. Philippe Dubois faz alusão a uma reflexão de Jonathan Crary quando diz que para além dos efeitos de discurso sobre a perda de humanidade das imagens fotográficas está o problema da dissolução do sujeito na e pela representação maquinista. A evolução do maquinismo ou história das tecnologias por um lado e a questão do humanismo ou da estética por outro são dois fatos distintos, e o progresso de um não significa a regressão do outro, ainda que se influenciem de maneira recíproca.

O aparecimento do cinematógrafo nos últimos anos do século XIX é uma etapa suplementar no avanço do maquinismo. Essa etapa é definida por Dubois como a fase de visualização. O cinema é uma máquina de ordem três que vem se unir às duas outras. Posterior às máquinas de pré-visão e inscrição, o cinema introduz a máquina de recepção do objeto visual. As imagens do cinema só podem ser vistas por intermédio das máquinas de projeção. Sem o projetor, só é alcançada a materialidade-película do filme (a fita composta por imagens descontínua e fixas), sua materialidade fotográfica.

É no espaço entre as fases de inscrição e projeção que se insere minha atitude artística, ou seja, minha escolha associada à minha ação e suas conseqüências estéticas. Por mais que, inegavelmente, a fotografia assim como o fotograma sejam imagens resultantes da relação entre sujeitos e tecnologias que permitem reproduzir em determinada superfície bidimensional objetos e cenas do mundo tridimensional, de forma alguma considero esta relação intermediada por aparelhos necessariamente automática ou que implique apenas questões de ordem ontológica ou técnica.

A relação maquinismo / humanismo é menos histórica no sentido linear e progressivo (cada vez mais máquina para cada vez menos subjetividade) do que dialética, variando perpetuamente mas não linearmente. É a dialética entre maquinismo e humanismo que determina o que há de invenção nos dispositivos, na qual o estético e o tecnológico podem se encontrar. Em menos de um século a cadeia de produção da imagem (captação, inscrição e visualização) tornou-se progressivamente maquinista, cada nova máquina não suprimindo as precedentes, mas vindo a elas somar, como mais uma volta acrescentada a uma espiral. Todo dispositivo tecnológico pode, com os seus próprios meios e também nas relações com outros dispositivos, colocar em prática a dialética entre maquinismo e humanismo, assim como nos seus modos de apreensão do real e materialização de imagens interiores. Essas

modulações entre técnica, conceito e estética talvez sejam as verdadeiras invenções em matéria de imagem e não simplesmente os avanços tecnológicos.

Walter Benjamin escreveu, em sua *Pequena História da Fotografia* (1985), que o decisivo continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica. Mesmo depois de todas as transformações que aconteceram na arte e no mundo desde que Benjamin escreveu seu texto – na primeira metade do século passado – ainda considero relevante essa relação. Pelo menos quando penso no meu trabalho e a respeito da produção dos artistas que dialogam com tais processos.

Em seu livro *O Fotográfico*, Rosalind Krauss (2002) pontua que a mudança na forma das imagens que se constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação, o que trará conseqüências sobre os próprios processos simbólicos ou imaginários. Isto quer dizer que o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento. Sendo assim, imaginação e técnica não estão em esferas tão distantes que não possam se contaminar mutuamente.

A visão do homem contemporâneo, como assinala Arlindo Machado (1997), permanece em larga escala determinada por modelos formativos do

passado, e as imagens técnicas jogam um papel fundamental na manutenção desse impasse. Isso quer dizer que, contrariando um discurso corrente sobre o tema, as imagens tecnológicas, as "novas imagens" como se costuma dizer com mais freqüência, nem sempre anunciam necessariamente um progresso no modo de perceber, enunciar e compreender o mundo, nem sempre correspondem ao que poderíamos denominar uma visão propriamente contemporânea.

Paradoxalmente, por ter como uma de suas características ontológicas congelar o movimento, a fotografia, assim como o cinema, me parece uma arte do tempo e das coisas que se movem, pois, resistindo ao movimento, conserva e exhibe as feridas que dele recebe. O traço e a impressão de uma imagem projetada sobre determinada superfície fotossensível estão no cerne da formação da imagem fotográfica, mas no meu trabalho o traço está diretamente ligado ao fragmento de um referente fílmico em movimento. Mais precisamente, o movimento ilusório produzido por imagens projetadas na tela de cinema com a finalidade de produzir narrativas visuais.

A sala de cinema é uma enorme caixa preta dentro da qual imagens imóveis são animadas e iluminadas através de um aparelho a fim de serem projetadas em uma tela em branco, porém as imagens projetadas não se fixam, passam pela tela de maneira efêmera. É preciso uma outra caixa preta, menor, para capturar e fixar essas imagens, e a minha máquina

fotográfica é essa caixa. São dispositivos dentro de dispositivos: a sala de cinema, o projetor, a tela, a máquina fotográfica, a película fotossensível, todos manipulados por um sujeito a fim de obter e eternizar uma imagem potente. Essa imagem única é o resultado da interação de múltiplos dispositivos, manipulados por um sujeito a fim de obter um efeito.

No livro *Filosofia da Caixa Preta*, o filósofo alemão Vilém Flusser (1985) define *imagem técnica* como imagem produzida por aparelho; *aparelho* como brinquedo que simula algum tipo de pensamento e *aparelho fotográfico* como brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografia. Etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo e o segundo, disponibilidade em prol de algo. Porém, na opinião do filósofo alemão, a etimologia não basta para definirmos aparelhos. Antes, é necessário questionarmos sua posição ontológica. Segundo Flusser, ontologicamente o *aparelho fotográfico* é um instrumento que tem a intenção de produzir fotografias, e *fotógrafo* é a pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico. O definitivo não parece ser o instrumento em si, mas a relação que se estabelece entre o *fotógrafo* e seu *aparelho*. Definir *aparelho* como brinquedo confere certa leveza à máquina, e uma brecha através da qual a subjetividade pode se infiltrar a fim de produzir imagens com possibilidades técnicas e conceituais não

necessariamente previstas pelos criadores e fabricantes do instrumento. Talvez aí esteja a brincadeira.

Acredito que as informações imprevistas podem ser da ordem das idéias, da ordem da ação e da ordem da técnica, não necessariamente uma ou outra. Em relação à série de fotografias que apresento como parte do processo de pesquisa que inclui esta dissertação, me considero uma fotógrafa por buscar inserir informações imprevistas pelo aparelho fotográfico através de duas dessas ordens: a da ação e a das idéias. Em relação ao aparelho, à máquina fotográfica propriamente dita, não altero nenhuma das funções industrialmente previstas, mas considero fundamental conhecer seu funcionamento para conseguir materializar as imagens que imagino. A mim interessam as tentativas de subverter padrões através das idéias e das ações com a finalidade de criar imagens não previstas mais que subverter o funcionamento do aparelho. Pois é justamente a gênese deste funcionamento, no que há de mais primitivo, o que instiga minha imaginação.

A ordem da ação aqui é considerada o ato fotográfico em si. No trabalho prático que realizo, a situação de entrar na sala de cinema com a câmera escondida e me apropriar de fragmentos de determinada narrativa visual é uma subversão, já que é proibido reproduzir as imagens dos filmes. O ato continua na edição das imagens e no deslocamento das mesmas para

outro suporte. A ordem das idéias é o que estrutura e caminha ao lado da ação: a escolha, o recorte, a intenção. Não considero a fotografia apenas uma imagem técnica. Em sua gênese, na mecânica do aparelho, a impressão da imagem é técnica sim, mas existe uma potência que cria e orienta a composição das imagens, tudo que elas podem conter de abstrato, imaginário, conceitual, além de material, e essa potência é o homem e sua subjetividade. Pois, por mais plana que seja uma fotografia impressa sobre a superfície lisa e bidimensional do papel, o que está contido na imagem pode nos levar a "lugares" imprevistos.

Existe um termo usado para definir determinada situação no cinema que se aplica a este movimento para além da materialidade, das características físicas, de planaridade e superficialidade da imagem fotográfica: é o *fora-de-campo*. O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece freqüentemente dos elementos não vistos estarem imaginariamente ligados ao campo. No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2003) distinguem um *fora-de-campo* concreto que compreende elementos mostrados no campo e um *fora-de-campo* imaginário que compreende elementos nunca anteriormente mostrados. Tal distinção parece interessante, mas, rigorosamente falando, o *fora-de-campo* pertence ao imaginário. O campo não pára, portanto, nas bordas do quadro, mas prolonga-se indefinidamente para além de suas bordas, na forma do *fora-de-campo*. Por mais imóvel que

seja a materialidade de uma fotografia, o movimento que a imagem pode provocar para além do que mostra é infinito. Tal movimento está relacionado a reações e recepções não necessariamente previstas pelo criador da imagem e que podem surgir a partir da relação entre o sujeito espectador e o dispositivo. Tornando assim o vínculo entre espectador, imagem e imaginário uma espiral cheia de possibilidades, sempre.

Pensando a partir da direção indicada por Flusser em sua análise sobre a caixa preta, ou seja, o aparelho produtor de imagens, mais precisamente o aparelho produtor de imagens fotográficas (o que não nos impede de estender as mesmas reflexões a outros aparelhos como o cinema), em determinado momento considero possível concluir que aparelhos são construções mecânicas desenvolvidas por cientistas e outros profissionais de áreas técnicas em parceria com artistas ou qualquer sujeito capaz de imaginar, com o intuito de produzir instrumentos que reproduzam as imagens do mundo. Logo, as máquinas produtoras de imagem são o resultado de práticas científicas, objetivas e racionais associadas à imaginação. A atitude científica é composta por teorias, hipóteses, pesquisas, experiências, tentativas, erros e acertos com o propósito de realizar determinado objetivo previamente determinado. Porém, antes de iniciar qualquer pesquisa, o cientista precisa de objetivos, assim como objetos de estudo, e essa organização metodológica com finalidade bastante prática parte de uma idéia. Nesse sentido, o princípio fundamental de toda

máquina de fazer imagens ou qualquer outra máquina é a imaginação. Alguém, cientista ou não, imagina determinada situação e a partir daí começa o percurso que irá culminar nos aparelhos, aqui, especificamente, o aparelho fotográfico definido por Flusser como brinquedo que simula pensamentos. Onde pretendo chegar? Na aparelhagem objetiva das câmeras que principia na imaginação e nos permite voltar a ela, materializando, através de um aparato técnico, imagens subjetivas que podem ser ou não mimeses da situação contextual para qual a imagem remete, podem conter ou não a finalidade de comunicar algo, mas sempre trarão consigo o traço do que lhe serviu de referente, ainda que o referente seja minimamente um traço de luz.

Falar da materialidade da fotografia é falar de um tipo de imagem que mantém conexão dinâmica e física com algo que existe no mundo. A produção dessas imagens depende de máquinas capazes de registrar objetos reais preexistentes. Nos modos de produção estão também pressupostos os papéis desempenhados pelos agentes da produção, trazendo conseqüências para os modos como as imagens são armazenadas e transmitidas. O exame do meio de produção que utilizo para materializar imagens é, a meu ver, um ponto de partida imprescindível para a compreensão das características que as imagens têm em si mesmas e das relações que estabelecem com os objetos nela representados.

O principal instrumento que possuímos é nosso próprio corpo. Corpo que inventa prolongamentos e próteses na medida das necessidades impostas. Atrás do visor de uma câmara está um sujeito, aquele que maneja essa prótese óptica mais com os olhos do que com as mãos. Essa prótese cria um certo tipo de enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmara, e o real a ser capturado. Após o ato da tomada, tudo está fixado para sempre. O enquadramento recorta o real sob um certo ponto de vista, o obturador guilhotina a duração, o fluxo, a continuidade do tempo. O negativo, matriz reprodutora de infinitas cópias, inscreve e conserva o traço do acontecimento no interior do qual sujeito e objeto, por meio de um feixe de luz capturada através de um pequeno orifício defrontam-se para se separarem no instante mesmo dessa captura. A imagem revelada é uma projeção direta e física do objeto tornada fixa, um traço, fragmento do referente. Resultado do congelamento de um fenômeno enquadrado e sendo um fragmento do real, essa imagem funciona como inscrição do confronto entre um sujeito e o mundo.

Philippe Dubois, em seu célebre livro *O Ato Fotográfico* (1993), discute o que é ou pode ser revelado por uma imagem fotográfica a partir de três posições epistemológicas: a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese), a fotografia como transformação do real (o discurso do código) e a fotografia como um traço do real (o discurso do índice e da referência). As relações entre fotografia e arte no século XX são examinadas, considerando-

se a influência da “visão fotográfica” no advento de uma arte baseada na lógica do índice, do ato, do traço, do signo (não mimético) em conexão física com seu referente externo.

A discussão acerca da relação existente entre a imagem fotográfica e seu referente externo é quase tão antiga quanto a própria fotografia. O discurso da mimese, embora tenha prolongamentos na contemporaneidade, é o primeiro discurso sobre fotografia, colocado desde o século XIX. A fotografia é considerada a imitação mais perfeita da realidade, devido à sua própria natureza técnica, seu procedimento mecânico, no qual a imagem aparece de maneira automática, sem a intervenção direta da mão do artista. Nesse contexto, assinalam-se nitidamente as diferenças entre cada prática e seu campo: pintura (arte) x fotografia (indústria). A partir da oposição entre arte e técnica, os discursos contribuem para o florescimento da concepção de que a pintura e seu domínio do imaginário estão sendo liberados do concreto, do real, do utilitário graças ao desenvolvimento da fotografia.

O ponto de vista desconstrutor sobre a imagem contra o ilusionismo do espelho fotográfico domina a concepção estética da visão ou “ato fotográfico” no século XX, embora já se encontrem vestígios dessa idéia em algumas reflexões anteriores. Inspirada em trabalhos da psicologia da percepção, no movimento crítico estruturalista, em trabalhos de cunho explicitamente ideológico, e em discursos que se referem ao uso

antropológico da foto, a imagem fotográfica passa a ser compreendida como uma interpretação do real, que é arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente organizada. Nos discursos que justificam essa concepção há uma grande dicotomia entre realidade aparente e realidade interna, a fotografia é uma mensagem codificada, não é uma imagem especular do real. Através do artifício nos processos mediadores de obtenção da imagem, a fotografia se torna ficção, ultrapassa a realidade. A imagem fotográfica considerada antes como representação do real (mimese), passa a ser, dentro da concepção de fotografia como transformação do real, representação de uma espécie de realidade codificada.

A terceira maneira de abordar a questão do realismo na fotografia, situa Dubois, se baseia nos últimos escritos de Roland Barthes, além de retomar as teorizações do índice de Charles Peirce. Essa abordagem define a fotografia como uma imagem inseparável de sua existência referencial, do ato que a funda. Porém, a realidade a que se referencia nada diz além de uma afirmação de existência. De acordo com Dubois, esta concepção já está, de modo implícito, esboçada no trabalho de André Bazin sobre a ontologia da imagem fotográfica. Embora o discurso de Bazin esteja alinhado com a concepção de mimetismo da fotografia, o crítico francês enfatiza a idéia de que o que interessa na ontologia da fotografia não é a imagem feita, mas sua gênese, ou seja, a transferência automática de aparências do real para a película sensível. A gênese automática implica necessariamente a

existência de um referente externo à imagem, mas não em sua semelhança com ele. Antes de Bazin, Walter Benjamin (1985) em sua *Pequena História da Fotografia* já mencionara que o referencial externo captado pela câmera está presente além de todos os possíveis códigos e artefatos de representação.

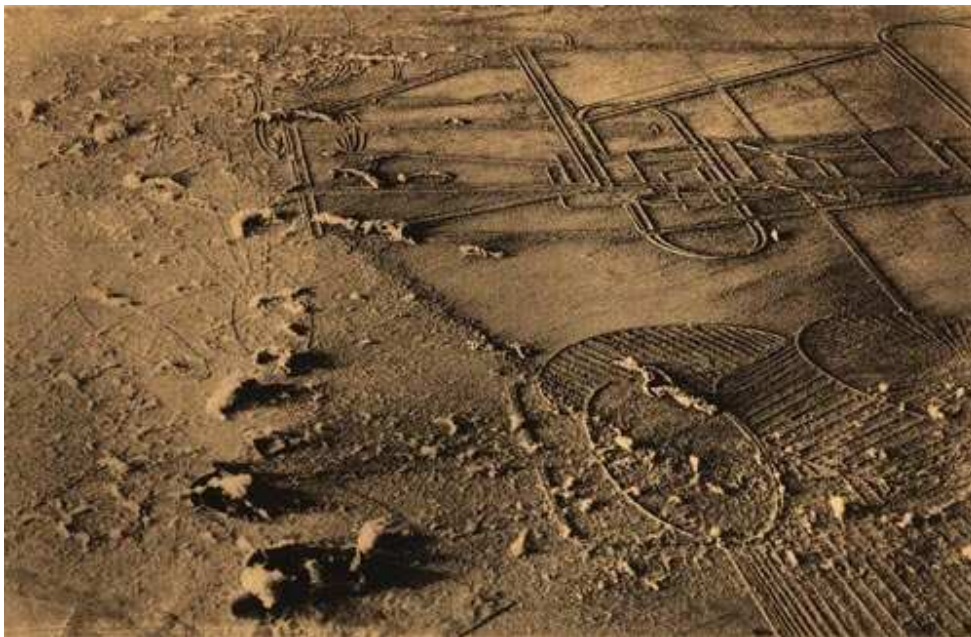
Peirce já havia assinalado a condição indicial da fotografia nas anotações que deixou em 1895, sobre classificações de signo. O *índice* no sentido de Peirce, é um signo ou uma representação que remete a seu objeto não porque tenha alguma similaridade ou analogia com ele, nem porque esteja associado com as características gerais que esse objeto possa possuir, mas porque está em conexão dinâmica e espacial com o objeto e também com os sentidos ou memórias das pessoas para as quais ele serve de signo. A fotografia pertence à classe de signos cujos sinais (impressões, traços) são afetados por seu referente ou mantêm com ele uma relação de conexão física, o que se diferencia do *ícone*, que se define por uma relação de semelhança, e do *símbolo*, que define seu objeto por uma convenção geral. Logo, por sua própria natureza, a fotografia é um objeto pragmático inseparável de sua situação referencial. Isso não implica na imagem fotográfica ser semelhante ao seu referente, nem a priori significante, ou seja, portadora de significação nela própria, mesmo que efeitos de analogismo venham, na maioria das vezes, intervir posteriormente. O traço ou a sensibilização da película do filme fotográfico é apenas um instante no

conjunto do processo fotográfico, atravessado por gestos codificados que dependem de escolhas humanas. Somente no momento da exposição propriamente dito a fotografia pode ser considerada uma mensagem sem código, ou um “puro ato-traço”, nas palavras de Dubois.

A fotografia é um signo indiciário singular que define não só uma nova forma de representação, mas, sobretudo, de pensamento, “lugar” onde novas relações com os signos, o movimento, a fixidez, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer são estabelecidas. A conexão física que a fotografia mantém com seu referente opera na distância, necessariamente física, além de espacial e temporal diferenciando-se, por exemplo, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, onde a distância física desaparece pois o referente não se distingue de sua representação, havendo uma separação unicamente conceitual entre o próprio signo (*ready-made*) e o objeto que ele é.

Assim como a fotografia, a obra de Marcel Duchamp, de acordo com Krauss (2002) e Dubois (1993), marca um momento de ruptura absoluta com o que o artista chama de “arte retiniana” (“representação clássica” adotada ainda pelo impressionismo e pelo cubismo) em prol de uma arte conceitualmente fotográfica ou trabalhada pela lógica do índice, do ato, do traço, do signo em conexão física com seu referente, mas não mimético. Essa lógica pode ser percebida em muitos dos trabalhos de Duchamp, como, por exemplo, *Dust Breeding*, fotografia feita por Man Ray da poeira

depositada sobre uma superfície no ateliê de Duchamp durante anos. O depósito e a fixação da poeira se deram aleatoriamente, traços do tempo congelados pela fotografia, não a fotografia instantânea, como é o caso das imagens que faço, mas uma fotografia de tempo expandido, pois a exposição da cena ao material fotossensível durou duas horas. A lógica do índice pode ser percebida nos próprios *ready-mades*, casos extremos em que o produto final não é semelhante, nem o traço físico de um objeto exterior a ser representado, ele é o próprio objeto tornado obra por decisão artística.



Dust Breeding

Em uma das passagens do livro *A Câmara Clara*, Roland Barthes (1984), expõe o seguinte: o que a fotografia reproduz ao infinito aconteceu uma única vez e repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se

existencialmente. No caso específico da série de imagens que apresento, fotografo referentes que, tanto quanto a fotografia, podem repetir-se mecanicamente, ao menos enquanto o filme estiver em cartaz. Logo, as imagens em movimento que escolhi fotografar possuem algumas características estruturais e conceituais que influenciam diretamente o resultado das imagens que obtenho.

A fotografia em sua gênese é uma projeção que se fixa, enquanto o filme é uma projeção que não se fixa. Meu ato tem como objetivo fixar alguns fragmentos que considero potentes visualmente, cenas fortes, expressões dramáticas de instantes extraídos de determinadas narrativas visuais que são projeções efêmeras e não se fixam, podendo ser reproduzidas incontáveis vezes. Quando fotografo fragmentos de imagens de filmes projetadas no cinema, além da característica indicial físico-química inerente ao ato fotográfico, busco uma espécie de índice narrativo que a fotografia carrega do seu referente fílmico. Os fragmentos deslocados não precisam do conhecimento prévio do filme ao qual pertencem para adquirirem novas significações, pois, ainda que as imagens deslocadas se relacionem diretamente com a narrativa de origem, criam seu próprio caminho independente dela.

2 A fixidez do instante e a mobilidade do tempo: o cinema e a fotografia

Em todo filme, há uma região de sombra ou uma reserva do não-visto que pode ter sido posta lá pelos autores, intencional e deliberadamente. Ou pode aparecer, durante uma projeção, trazida por um espectador em particular. (Jean-Claude Carrière)

Outro dispositivo a partir do qual componho minhas imagens é o cinema. Nesta segunda parte da dissertação pretendo continuar o encadeamento lógico iniciado no primeiro capítulo, utilizando conceitos e raciocínios defendidos por alguns estudiosos a fim de ordenar variáveis acerca da temática que move esta pesquisa: o congelamento de imagens em movimento e algumas implicações desse ato. Mais especificamente, a fotografia e sua capacidade de capturar e deslocar um instante de uma duração. Aqui especificamente, a duração se trata do filme projetado na tela da sala de cinema. As conexões entre os autores apresentadas têm como objetivos trazer à tona e relacionar hipóteses capazes de suscitar questões referentes ao meu trabalho prático, assim como suas possíveis conseqüências teóricas. Dentro dessa perspectiva precisei fazer escolhas, o que necessariamente implica a exclusão de críticas e estudos importantes.

Parto de algumas observações feitas por Leo Charney (2004) no ensaio *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. Logo na introdução do

texto, o autor aponta as transformações da modernidade pós-1870 como causadoras de um clima perceptivo de super estimulação, distração e sensação. Charney (2004, p.317) cita o sociólogo Georg Simmel para caracterizar tal clima: "o rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas".

Nesse ambiente de sensações efêmeras, críticos e filósofos buscaram identificar a possibilidade de experimentar um instante. E o instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível, tão intensa que esvaece assim que é sentida pela primeira vez. A sensação forte permite a vivência de um instante, tanto através da veemência que indica uma presença imediata, quanto através da diminuição de intensidade através da qual o instante sobressai àquele menos intenso que o sucede.

Pensadores como Walter Pater, Walter Benjamin, Martin Heidegger e Jean Epstein são citados e interpretados por Charney pelo fato de terem procurado resgatar a capacidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade, a partir da categoria do instante. O conceito do instante proporcionou um modo de fixar um momento de sensação. No entanto, esse esforço de estabilidade precisou confrontar o fenômeno inevitável de que nenhum instante pode permanecer fixo. Esse dilema

conduziu os pensadores acima referidos em direção a dois conceitos interligados que definiram suas investigações do moderno como momentâneo: a *sensação*, que experimenta o instante no instante e a *cognição*, que reconhece o instante somente depois dele ter acontecido. A união desses dois aspectos do instante moderno criou uma nova forma de experiência no cinema.

Só tive contato com o pensamento de Heidegger após ter definido como arrebatamento a sensação que me levou a desejar congelar determinados fragmentos de filmes. Quando iniciei minha pesquisa visual não conseguia explicar racionalmente o que me guiava na direção de querer, através da fotografia, eternizar instantes de arroubo diante de imagens cinematográficas. A sensação experimentada diante de determinadas cenas e a capacidade técnica da fotografia capturar instantes visuais carregando consigo a marca do objeto referente, foram os fundamentos da minha ação.

O encontro com a obra teórica de Charney e a interpretação feita por ele de importantes filósofos e estetas como Pater, Benjamim e Heidegger, mostrou-se fértil para a minha pesquisa. Vale salientar que a problemática concernente a esses autores será propositalmente intermediada pela interpretação de Charney. Tal escolha se deve ao fato de acreditar ser esta abordagem, dentre tantas estudadas, a que melhor traduz a idéia de instante contida no meu trabalho.

Para o esteta Walter Pater, a resposta sensorial isolava o instante, separava-o experimentalmente como um momento distinto dos que o precediam e o sucediam. O conceito de *impressão* reforçou a ênfase de Pater no momento da sensação, o instante sublime. Essa ênfase na sensação momentânea, iniciada na crítica estética de Pater, foi mais plenamente desenvolvida pelos dois críticos emblemáticos da modernidade: Walter Benjamin e Martin Heidegger. Ambos associaram o momentâneo à experiência da visão.

Charney interpreta a filosofia de Heidegger e a problemática do instante tendo como base a obra *Ser e Tempo*. E defende, a partir do pensamento heideggeriano, que no instante da visão não há como racionalizar a experiência, pois ela nos escapa antes de podermos reconhecê-la, ou seja, a cognição do instante e a sua sensação nunca habitam o mesmo instante. Por isso, o presente está sempre perdido. Logo, o presente, de fato, não pode ocorrer, já que a mente o reconhece somente quando ele não é mais presente. Assim, somos capazes de reconhecer o presente apenas quando ele se torna passado. Porém, dizer que não podemos reconhecer o presente no instante da presença não é dizer que o presente não pode existir. É apenas indicar que ele existe como sentido, experimentado no reino da sensação corporal e não pela razão.

Sendo assim, a filosofia de Heidegger nos propõe que no momento da visão experimentamos uma sensação direta que podemos compreender como a "instantaneidade de uma presença presente". No momento da visão encontramos a sensação no reino prático que o filósofo chamou de "pronto ou presente para ser utilizado". Experimentamos o momento da visão de um modo não racional e essa experiência nos preenche com a sensação de estar presente no presente. Sensação que marca o local do êxtase, do arroubo: no momento da visão o sujeito é arrebatado a quaisquer possibilidades e circunstâncias encontradas na situação. Heidegger compreende o indivíduo como arrebatado no instante do êxtase. Esse arroubo reconduz o indivíduo a um momento sentido tão plenamente que não pode conter nenhuma outra sensação.

Após todo o estudo que suporta o processo de pesquisa que gerou esta dissertação, comecei a perceber que "o momento da visão", ao menos para meu trabalho, é vital. O filme projetado na tela é meu "pronto ou presente para ser utilizado" e desejo, de alguma forma, manter aquela primeira sensação de arroubo diante de determinado instante para sempre, mesmo tendo consciência da impossibilidade dessa ação. A imagem fica, mas a sensação de experimentar o instante é efêmera. Em relação a este fato, bem pontua André Parente (2000, p.41) a partir de uma referência a Pierre Janet: "o presente é uma narrativa da ação, que nós nos fazemos enquanto estamos agindo".

Walter Benjamin, ao voltar-se para o surgimento do ambiente moderno, descobriu na Paris do fim do século XIX o projeto para as condições de desenvolvimento da experiência moderna. Em seu ensaio sobre Charles Baudelaire, Benjamin escreveu que se a vida moderna deu início a uma mudança na estrutura da experiência, essa mudança estava no momentâneo, no fragmentário, qualidades que transformaram a natureza da experiência do tempo, da arte e da história. Leo Charney observa que o filósofo desenvolveu esse tema em toda a sua obra, mas o explorou de modo mais completo no chamado *Trabalho das Passagens*, que deixou inacabado quando morreu, em 1940. A própria forma do *Trabalho* era fragmentária, não sendo o argumento desenvolvido linearmente, mas como uma série de idéias, observações e citações descontínuas. Benjamin descreveu suas *Passagens* como um evento progressivo, no qual tudo o que fosse encontrado por acaso no caminho tornava-se uma direção potencial que seus pensamentos podiam seguir. Para ele, essa colagem conceitual se associava à montagem no cinema.

O esforço de Benjamin no sentido de obter um estilo fragmentário é compreendido por Charney como o reflexo da insistência do filósofo na percepção de que a natureza da modernidade era intrinsecamente fragmentária. Para Charney, o trabalho de Walter Benjamin sugere a interdependência entre o instante e o fragmento, e suas preocupações com

a experiência do tempo na era moderna o situaram no centro desse repensar a presença que emergiu da modernidade. Por conseguinte, a reiteração do passado só podia ocorrer como um momento fugaz. Em seu texto *Sobre o conceito de história* (CHARNEY, 2004, p. 322), Benjamin diz que o passado pode ser apreendido apenas como uma imagem que se acende no momento em que pode ser reconhecida e jamais é vista novamente. No *Trabalho das Passagens* escreve:

Não é o passado que lança sua luz no que é presente ou o que é presente lança sua luz no que é passado; ao contrário, uma imagem é aquilo em que o Então e o Agora juntam-se em uma constelação como um flash de luz. Em outras palavras: uma imagem é a dialética imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então com o Agora é dialética: não de natureza temporal, mas de natureza imagística. (CHARNEY, 2004, p. 322)

Seguindo o raciocínio de Charney, assim como Heidegger, Benjamin ligou a possibilidade da presença à visão, ao que chamou de “o Agora da reconhecibilidade”. O Agora é um hiato no ciclo da dialética que circula entre o futuro e o passado, acontecendo somente na reconhecibilidade e esta, por sua vez, inscreve a possibilidade de um Agora instantâneo que surge no fluxo do processo histórico. Transportando o Agora de Benjamin para a contemporaneidade, mais precisamente pra o ato de congelar fragmentos de imagens em aparente movimento, comparo o fluxo do processo histórico com o fluxo do processo narrativo-visual que é o filme. E nesse fluxo minha ação é um hiato, uma suspensão.

No entanto, para Benjamin, a imagem não pode evitar a extinção de um presente pelo próximo na série ininterrupta dos instantes. A irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como um acúmulo contínuo em direção a uma experiência de choques momentâneos que fragmentaram a experiência subjetiva. Experimentar o choque era experimentar um instante. O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. A presença imediata do instante podia ocorrer apenas na sensação e como sensação. Presente que está sempre indo embora.

Nesse sentido, considero a conexão entre um instante sensório e seu desaparecimento igualmente potente, a essência tanto da estrutura do sujeito moderno e suas relações como mundo, quanto a estrutura do cinema. Talvez por essas características fundamentais o cinema tenha se tornado a forma de arte definidora da modernidade.

O cineasta francês Jean Epstein (XAVIER, 1983) foi um dos importantes estudiosos que na primeira metade do século passado captaram o vínculo entre a estética emergente do cinema e as transformações filosóficas da modernidade. Epstein argumentou, ainda na década de vinte, que a essência do cinema derivava da forma do momento sensorial nomeado por ele de *fotogenia*: fragmentos fugazes de experiência que forneciam

prazer de um modo que o espectador não conseguia descrever racionalmente ou conceber cognitivamente.

A *fotogenia*, portanto, reside no instante. O cineasta compreendeu o filme como uma colagem de fragmentos que produziam não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses altos e baixos de atenção o espectador colheria momentos de pura imersão na imagem. Para Epstein, a essência do cinema não habitava em suas capacidades narrativas, mas nos momentos passageiros de sensações fortes que certas imagens continham. Nessa perspectiva, o cinema se tornava acima de tudo movimento, pois a fotogenia, apesar de residir no instante, não admite estagnação. O presente é somente um encontro que muda instantânea e incessantemente.

No período anterior a 1908, época em que a tecnologia do cinema não permitia narrativas de longa-metragem, surgiu o que Tom Gunning chamou de *cinema de atrações* (CHARNEY, p.327). O *cinema de atrações* apresentava aos espectadores breves imagens que chocavam, como, por exemplo, o antológico curta-metragem de Lumière de um trem chegando a uma estação. As atrações interpelavam o espectador não através da narrativa visual que conhecemos hoje, mas a partir da exposição da novidade-cinema. A atração conectava o cinema à cultura do instante da qual ela surgiu.

Freqüentemente as atrações eram exibidas como parte de uma programação composta por sátiras ou curta-metragens, o que incluía a natureza momentânea da atração no conjunto de um entretenimento contínuo. A integração entre o momentâneo e o contínuo balizou o desenvolvimento do cinema à medida que a inclusão de momentos de atração na seqüência do cinema de longa-metragem refletiu a impressão da experiência momentânea na continuidade geral do movimento e da experiência. O cineasta Sergei Eisenstein tirou o conceito de atração dos espetáculos cinéticos da modernidade, definindo o termo como todo elemento planejado com a finalidade de produzir certos choques emocionais dentro de uma totalidade. Nesse sentido, a atração proporciona uma experiência diferente da narrativa dramática que a enreda.

Eisenstein identificou a atração como um momento culminante no progresso do filme que deveria encontrar sua "ordem própria na totalidade". Essa interação entre instantes fixos, descontínuos e períodos de continuidade, ou seja, a imputação de um movimento contínuo por uma cadeia de instantes descontínuos, fica clara a partir dos estudos de movimento pré-cinematográficos de Edweard Muybridge e Etienne-Jules Marey nas décadas de 1870 e 1880. Na tentativa de captar a continuidade do movimento, Marey e Muybridge indicaram com sucesso sua impossibilidade – eles captaram a natureza do movimento como uma série

de instantes e fragmentos, como uma descontinuidade ilusória (CHARNEY, p.328).

Em sentidos opostos porém complementares, partes um mesmo conjunto de pesquisas visuais e conceituais, se encontram a ilusão de movimento proporcionada pelo dispositivo de projeção do cinema - que anima fotogramas descontínuos e estáticos - e os estudos de movimento feitos por Marey e Muybridge acerca da decomposição de movimentos aparentemente contínuos em seqüências descontínuas de imagens.

Etienne-Jules Marey (1830 - 1904) foi um fisiologista francês que se dedicou à investigação científica do movimento animal através do registro do movimento. Com a finalidade de ver o invisível criou diversos aparelhos. As fotografias do cientista foram desenvolvidas para capturar aspectos da realidade que não podiam ser percebidos a olho nu. A investigação científica do movimento animal foi a base sobre a qual ergueu-se a construção de complexos aparatos tecnológicos no final do século XIX. Marey se dedicou ao registro do movimento criando diversos desses aparelhos, porém, de todos os aparatos tecnológicos produzidos pelo pesquisador, o cronógrafo especificamente o fez despontar como um dos precursores do cinema.

Até 1870 Marey dedicou-se à análise dos órgãos e sistemas internos dos seres vivos, quando ocorreu uma mudança em seus trabalhos e passou a se dedicar aos aspectos do comportamento locomotor, iniciando seus

estudos pelo comportamento dos tipos de marcha desenvolvidos pelo cavalo. O cavalo foi o animal escolhido em função de sua importância nos transportes do século XIX. Contudo, Marey não foi o primeiro a pesquisar sobre a locomoção, foi sim, o primeiro a basear seus estudos em registros fotográficos. A máquina de visão mais conhecida e eficiente criada pelo cientista foi o cronógrafo, aparelho capaz de registrar diferentes momentos nos mais diferentes tipos de marcha, como trote ou o galope.

A princípio, os esforços do cientista foram endereçados para a compreensão da movimentação dos animais terrestres. Em seguida, ainda na década de 1870, o fisiologista passou a se interessar pelo vôo dos pássaros, quando começou a pesquisar mecanismos que permitissem a análise da locomoção aérea. No entanto, Marey necessitava de um novo instrumento que permitisse o registro do vôo das aves. A partir de 1880 criou novos aparelhos fotográficos que passaram a permitir uma aproximação mais eficiente do movimento.

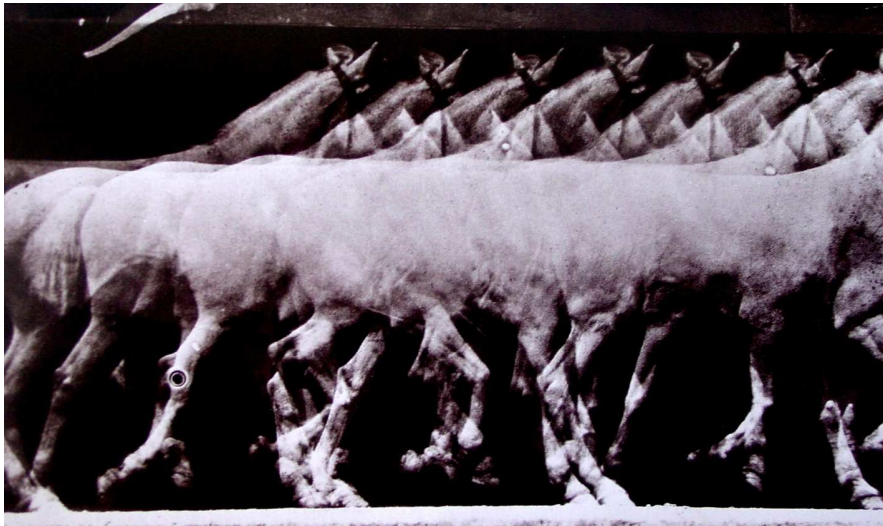
Fatos importantes marcaram a trajetória de Marey rumo a fotografia. Um deles foi o acesso ao trabalho do fotógrafo californiano Eadward James Muybridge (1830 - 1904), através da revista de divulgação científica *La Nature* que em 1878 publicou uma série de imagens obtidas a partir de fotografias feitas por Muybridge, nas quais era possível observar as diferentes fases do galope de um cavalo. O fotógrafo americano utilizou para isso uma série de até 30 câmeras dispostas ao longo de uma pista de corrida

por onde passava o animal com seu jóquei. Ao passar, o animal disparava, através de um fio, um mecanismo elétrico que acionava o obturador da câmera, um de cada vez. A tecnologia utilizada denominava-se "obturador elétrico". O cientista francês passou a considerar a possibilidade de utilizar o método de Muybridge para registrar movimentos do vôo dos pássaros, chegando mesmo a solicitar a Muybridge alguns ensaios.

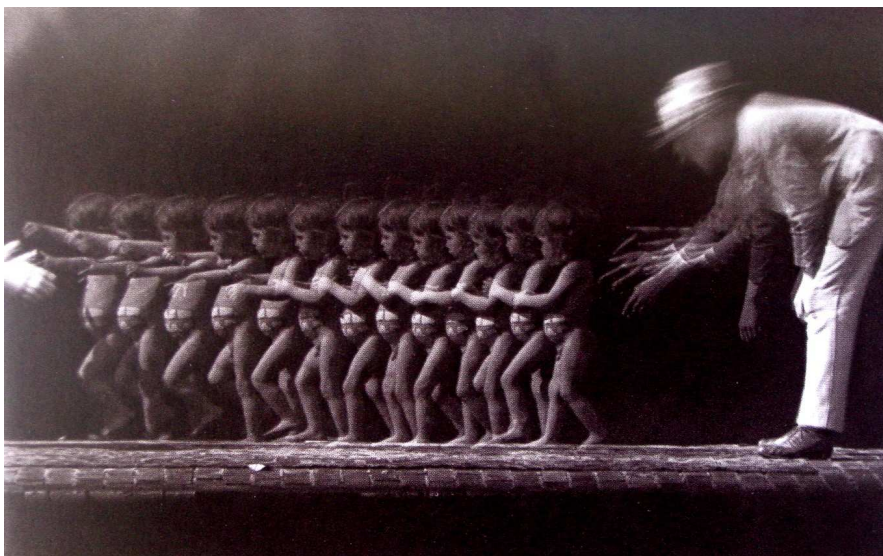
Partindo dessas influências, Marey inventou seus próprios métodos a começar pela criação do "fuzil cronofotográfico" em 1882. O aparelho era uma câmera fotográfica com uma objetiva que se localizava ao longo de um cano, cuja culatra era constituída por um tambor e um obturador circular com fendas que giravam a uma freqüência de 12 vezes por segundo. Atrás do obturador situava-se uma placa de vidro móvel (giratória) recoberta com material fotograficamente sensível. O que diferenciava o trabalho de Marey do trabalho de Muybridge era o fato do primeiro utilizar uma única câmera para obter múltiplas imagens em seqüência, enquanto o segundo utilizava várias câmeras.

A "arma cronofotográfica" inventada por Marey registrava até doze instantes sucessivos de movimento por segundo, instantes esses copiados na mesma chapa de vidro. No entanto, havia lacunas que enfraqueciam a continuidade aparente do movimento. No trabalho de Muybridge as lacunas eram recompensadas, pois os quadros eram separados já na impressão das imagens. Para o filósofo François Dagognet (CHARNEY, p.329), Marey

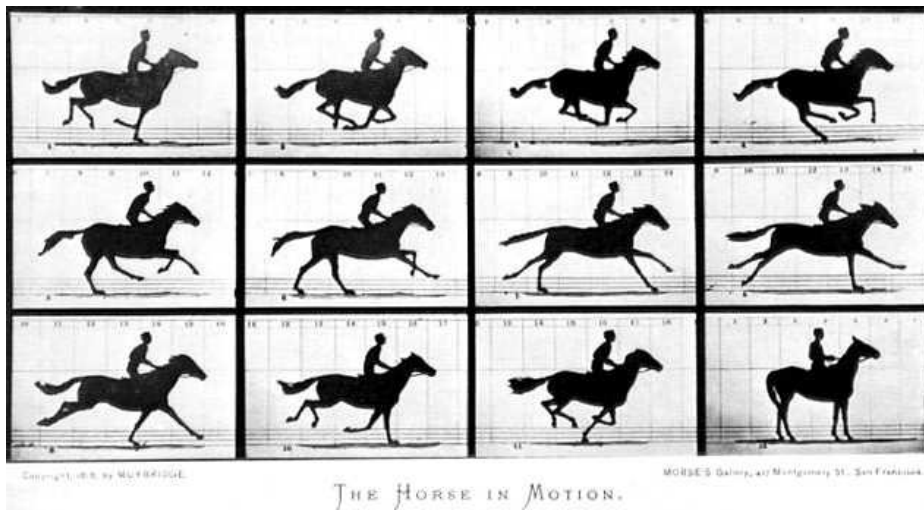
dedicou todo o seu trabalho a uma única questão: capturar e registrar o que escapa a nossa visão, o que se oculta ou escapa por sua pequenez.



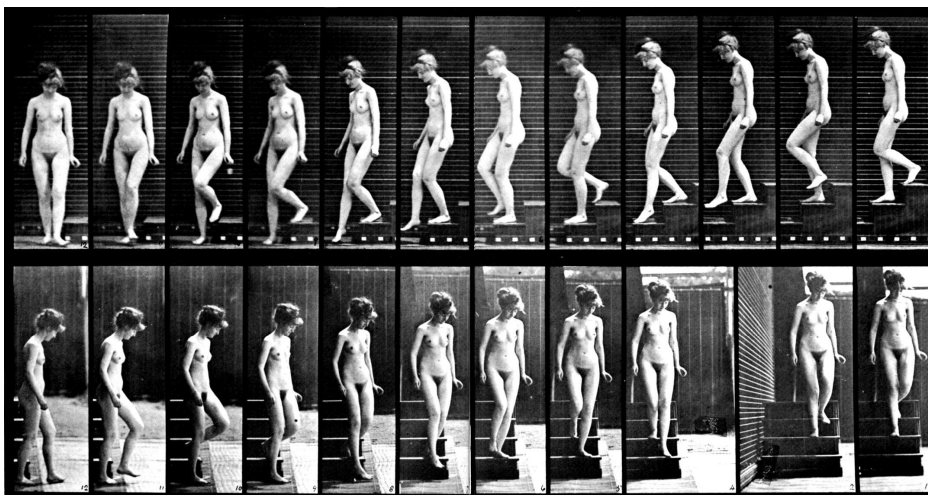
Etienne-Jules Marey



Etienne-Jules Marey



Eadward James Muybridge



Eadward James Muybridge

A fotografia a qual faço alusão, e que se desenvolveu largamente depois do primeiro quarto do século passado dedica-se a captar instantâneos. Marey e Muybridge, por sua vez, se especializaram nos registros descontínuos com indicações contínuas. Eles visavam os movimentos, não os momentos. As pesquisas visuais de ambos associaram

a elaboração consciente de um começo, meio e fim ao empenho de imaginar uma continuidade que fosse capaz de superar o isolamento de momentos fragmentários. Dessa forma, o cientista francês e o fotógrafo americano anteciparam de modo esquemático a estética do cinema que estava por vir. Os dois utilizaram novas tecnologias para re-apresentar movimentos contínuos como uma cadeia de momentos fragmentários.

Como pondera Leo Charney, seja pela forma da colagem de Marey ou pelo reconhecimento mais explícito da separação de Muybridge, os dois esforços mostraram que na constituição e reconstituição do movimento nunca é possível capturar o movimento por completo. "As fissuras entre os instantes separados nos lembram que estamos vendo algo que simplesmente reproduz um movimento contínuo, mas que jamais poderá ser um" (CHARNEY, p.330).

O cinema re-apresentou imagens em movimento aparentemente contínuo. Dando continuidade ao encadeamento de argumentos apresentado por Charney, considero possível concluir que o conceito "movimento" é, de fato, como a presença em geral, composto por dois caminhos paralelos: o que o corpo experimenta e o que a mente estrutura. Os dois caminhos progridem pelo tempo e pelo espaço, porém, a questão da presença estar sempre perdida transforma o aparente movimento contínuo na construção de uma estrutura composta por fragmentos.

Olhar para o trabalho de Marey e Muybridge pode ser bastante esclarecedor em relação à composição das imagens em movimento que são os filmes no cinema, assim como às lacunas entre essas imagens. Na materialidade do filme-película as imagens não se movem, elas sucedem uma à outra. A montagem arranja a seqüência de fragmentos e pode revelar interrupções que acompanham a continuidade do filme quando animado pelo dispositivo de projeção, incluindo a possibilidade de uma experiência descontínua por parte do espectador.

Para o cineasta Dziga Vertov, realizar filmes na modernidade era construir movimentos entre planos, isto é, estruturar correlações visuais nas transições de um estímulo visual para outro. É nesse lugar *entre*, espaço conceitual capaz de estruturar correlações visuais entre imagens fixas e imagens em movimento, entre o instante e a duração, entre a interrupção e a continuidade, entre o material e imaterial que situo minha pesquisa.

[...] a forma de cinema que surgia, como perceberam com entusiasmo os cineastas russos Vertov e Eisenstein, permitiu que as desvantagens potenciais da modernidade se tornassem vantagens estéticas: choque, velocidade e deslocamento tornaram-se montagem, e o esvaziamento da presença, na técnica do cinema, tornou-se o meio pelo qual o espectador pôde encontrar um lugar no movimento incessante do filme para frente. Joel Weinsheimer formulou esse conceito em um contexto diferente: "O fato de algo nunca estar presente significa que está sempre apto a ser interpretado, está sempre sujeito à interpretação e ao futuro". (CHARNEY, p. 331)

O cineasta Jean Epstein, no tocante à questão da costura da continuidade no cinema a partir da atividade do espectador - atividade esta interior e invisível - escreveu:

A animação e a confluência dessas formas não se apresentam na película nem nas lentes, mas no próprio indivíduo. A descontinuidade tona-e continuidade somente depois de penetrar o espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior. Fora do sujeito que olha não há movimento, fluxo, vida nos mosaicos de luz e sombra sempre fixos que a tela apresenta. Dentro, há uma impressão que, como todas as outras fornecidas pelos sentidos, é uma interpretação do objeto – em outras palavras, uma ilusão, um fantasma. (CHARNEY, p. 332)

No trecho acima citado, Epstein projeta a fragmentação do filme na unidade e coerência do próprio indivíduo. Mas os indivíduos-espectadores modernos teriam unidade e coerência a ponto de tornarem contínua a construção do filme após serem penetrados por ele? Não acredito que tal afirmação possa ser considerada uma regra. Afinal, os sujeitos modernos, ou nós, sujeitos contemporâneos, contaminados por todas as transformações das mais diversas ordens pelas quais passamos - individual e coletivamente - somos tão fragmentados quanto um rolo de filme composto por uma seqüência de imagens enquadradas, além de possuímos capacidades infinitas de nos relacionarmos com o movimento, a continuidade, o inesperado, o instantâneo.

O cineasta Eisenstein (1990) afirma que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano, mas o produto. Talvez essa seja uma das primeiras e mais importantes definições acerca da montagem do filme.

Eisenstein foi um estudioso teórico e prático do fazer cinematográfico e um dos primeiros a entender a montagem como uma das principais características da construção de sentido no cinema. Porém, como o próprio cineasta entendeu, a análise da justaposição de planos no filme não pode ser considerada isoladamente, pois, o conteúdo do material justaposto é a natureza do próprio princípio unificador. Conseqüentemente, essa compreensão da montagem faz com que cada fragmento do filme só faça sentido como algo relacionado ao tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. O todo se torna a imagem generalizada por meio da qual o autor e em seguida o espectador apreendem o tema. Assim, a imagem completa da obra de arte não é algo fixo e já pronto, o resultado consumado de um processo de criação. Ao contrário, a obra surge diante dos sentidos do espectador.

Dentro dessa perspectiva, reitero que, com minhas imagens, busco uma espécie de índice narrativo entre a fotografia e seu referente fílmico, além do índice físico-químico inevitável. Quando enuncio que, por parte do público, não há necessidade do conhecimento prévio do filme ao qual pertencem os fragmentos deslocados para que os mesmos adquiram novas significações, quero dizer, mais precisamente, que os fragmentos carregam algo do tema geral do filme que, inevitavelmente penetra todos os fotogramas.

A partir da montagem no cinema surge uma nova noção de tempo que Pudovkin (XAVIER, 1983) define como "tempo fílmico". O que torna esse tempo captado pela câmara artificial e diverso do tempo real é a montagem. Entre o evento que acontece na frente da câmara e sua aparência na tela há uma diferença bem marcada. Segundo o autor, essa temporalidade inverossímil criada pelo filme torna o cinema uma arte. No caso específico do cinema, complementa Jacques Aumont (1993), a montagem fabrica um tempo perfeitamente artificial e sintético que relaciona blocos de tempo não contíguos com a realidade. Esse tempo sintético foi uma das características que mais levou o cinema em direção à narratividade, em direção à ficção.

O ato da narração, conforme demarca André Parente (2000), é um processo de diferenciação, uma vez que escolhe e ordena os objetos e as ações; e um processo de configuração, pelo qual integra seus objetos e suas ações e lhes dá um sentido que eles não têm por si só. Segundo o estudioso, os processos que determinam as imagens cinematográficas são, necessariamente, imagéticos. Fato que não impede que a maioria das operações imagéticas seja simultaneamente narrativa, embora não lingüística. Contudo, o filme não se opõe ao narrativo, ao contrário, eles são quase sempre consubstanciais. Porém, nem o fílmico nem o narrativo são conseqüências de operações lingüísticas. A tese defendida por Parente é de que tanto a narrativa cinematográfica quanto as imagens e os enunciados que a compõem são o efeito de processos narrativos/imagéticos. Nas

relações entre os múltiplos dispositivos existentes, procuro analisar o discurso fílmico a partir desses processos narrativos/imagéticos.

Análogas às discussões a respeito da narrativa, do instante, do movimento e da montagem estão as questões da materialidade e da imaterialidade no cinema e na fotografia. No livro *Cinema, Vídeo, Godard*, Philippe Dubois (2004) enuncia que a foto é um objeto físico, enquanto no cinema este caráter de objeto da imagem fotográfica se atenua até quase desaparecer. Com efeito, afirma Dubois, a imagem cinematográfica pode ser considerada duplamente imaterial: de um lado como imagem refletida e de outro como imagem projetada. Nenhum espectador pode tocar a imagem projetada na tela, pois ela é apenas um reflexo vindo de outra parte. Esta é a primeira impalpabilidade da imagem no cinema. A segunda diz respeito ao fenômeno perceptivo da projeção. Reflexo e projeção, juntos, criam a ilusão perceptiva produzida pelo desenrolar da película a vinte e quatro imagens por segundo.

O movimento representado (ou, como diria Leo Charney: re-representado), tal como vemos na tela não existe efetivamente em nenhuma imagem real. A imagem-movimento é uma espécie de ficção que só existe para nossos olhos e em nosso cérebro. A imagem de cinema não existe enquanto objeto ou matéria, é uma imagem tão imaginada quanto vista. Nesse sentido, a imagem de cinema está, como já se observou, quase tão próxima da imagem mental quanto de uma imagem concreta, espécie de

intervalo permanente que nos ilude enquanto olhamos, mas desvanece logo depois de entrevisto, para não mais existir senão na memória do espectador.

Se a imagem de cinema pode ser dita duplamente imaterial quando observada na tela, o mesmo não pode ser dito sobre sua base, ela sim dotada de materialidade: o filme-película. Os fotogramas que compõem a película não são, a rigor, a imagem cinematográfica, eles são imagens fixas, ainda fotográficas, nunca visíveis pelo espectador comum de cinema.

Sou simultaneamente essa espectadora comum de filmes e uma artista-fotógrafa interessada em resultados estéticos possíveis a partir de algumas interações entre o dispositivo cinema e o dispositivo fotografia. Me sinto o tempo todo *entre*, em movimento, me deslocando através de *imagens migrantes*, imagens fotográficas que são instantes materialmente fixos, resultados de uma dupla projeção. Primeiro é necessário que se projete a imagem na tela de cinema, para em seguida essa imagem imaterial refletida ser projetada sobre a película fotossensível que está dentro da câmera fotográfica. Na seqüência do processo, imprimo sobre papel fotográfico um instante capturado do inteiro que é o filme ao longo de sua duração. Esse inteiro composto por fragmentos relacionados por meio da montagem é o discurso fílmico, a imagem-movimento. Imagem em movimento contínuo, ilusório e imaterial, estruturada por imagens fixas e

descontínuas (os fotogramas) sobre uma superfície material (o filme-película).

O conjunto da maquinaria fotográfica assim como o conjunto da maquinaria cinematográfica concentra seu potencial produtor de imaginário nas conexões entre o aparato tecnológico e o poder simbólico. Um e outro, fotografia e cinema, são, simultaneamente, máquinas produtoras de imagens e máquinas produtoras de pensamentos, geradoras de afetos e providas de um imenso fascínio sobre o espectador. Ambas as máquinas introduzem o sujeito na imagem, não apenas o sujeito-artista e seu investimento criador, mas também, e especialmente, o sujeito-espectador e seu investimento imaginário. Segundo Philippe Dubois (1999), a dialética entre maquinismo e humanismo, sempre elástica, na qual o estético e o tecnológico podem se encontrar, determina o que há de invenção nos dispositivos.

Diferente da projeção da imagem na sala de cinema, onde podemos ver o caminho que a luz faz do projetor à tela, na fotografia a projeção que torna a existência da imagem possível não é visível, apenas o resultado fixado na materialidade da película. Ainda que fotografia e cinema possuam a mesma base material (filme-película) e os mesmos princípios físico-químicos de impressão da imagem, seus dispositivos tanto de tomada quanto de exibição são bastante distintos. E essa distinção essencial orienta tanto meu percurso de pesquisa teórica quanto meu percurso de produção

de imagens. Percursos que, na prática, não são dois caminhos separados, mas partes de um mesmo trajeto.

3 Entre o efêmero e o eterno: imagens migrantes

O espectador deverá colocar aí algo seu.
(Jacques Aumont)

Para o crítico e teórico francês Raymond Bellour (1997), o tratamento do imóvel no cinema - a arte do movimento - é algo que ainda não foi considerado com cuidado em todos os seus aspectos, estilísticos, estéticos, psicológicos e históricos. Segundo o próprio Bellour, seu texto nasceu do desejo de circunscrever em certos filmes um modo de presença da imagem que chamou de *fotográfico*. Esse modo de presença está entre o cinema e a fotografia.

O teórico francês narra que na ocasião em que surgiu o desejo de compreender o *fotográfico* - esta interrupção do movimento em busca do instante - lia o filósofo Gilles Deleuze e seu estudo sobre a *imagem-movimento*. Bellour ficou fascinado pelo poder com que Deleuze desloca a reflexão sobre o cinema. Na reflexão de Deleuze, o cinema surge mais inteiro e mais presente, transformado. Porém, nesse raciocínio estão excluídos os termos que parecem adequados para traduzir a impressão de Bellour sobre o *fotográfico*.

Bellour explica que encontrou no que o separava das formulações de Deleuze uma forma de situar melhor o que o preocupava. Assim é que a ruptura entre o pensamento dos dois teóricos reside essencialmente no estado do tempo não levado em conta por Deleuze em sua taxionomia ativa das imagens: a interrupção do movimento. Isto é, o instante quase sempre único e fugidio, mas possivelmente determinante, no qual o cinema dá a impressão de lutar contra seu princípio, se o definirmos como *imagem-movimento*.

A fim de esclarecer, mesmo que de forma breve, conceitos estruturais na construção do estudo de Deleuze a respeito do movimento no cinema, assim como seus pontos de encontro e de confusão com as questões da interrupção e do instante, continuo acompanhando a análise de Bellour sobre as idéias do filósofo.

O cinema, em seus primórdios, ainda não havia inventado seu próprio tempo, o que logo faria por meio da montagem, da câmera móvel e da emancipação da tomada. A *imagem-movimento*, enuncia Bellour a partir de Deleuze, ultrapassa as ilusões do espaço divisível para transformar cada um de seus instantes indivisíveis no corte móvel de um todo permanentemente aberto, mutável, expressão da duração na medida em que ela nunca pára de mudar.

Porém, indaga Bellour: o que acontece quando o instante, esse corte imóvel do movimento, especifica-se por uma interrupção tanto do movimento na imagem quanto da própria imagem? Isso não produziria uma contradição entre os termos, inserindo uma falha em sua circularidade? A resposta do próprio Bellour diz que, provavelmente, esses instantes sempre dependem de uma espécie de montagem interior; eles permanecem amarrados à duração, ao todo do filme do qual continuam sendo cortes móveis.

O termo *corte móvel* me pareceu contraditório, por isso fui buscar sua definição no apropriado *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, escrito por Jacques Aumont e Michel Marie (2003). *Corte móvel* é um conceito proposto por Gilles Deleuze para definir a um só tempo a *imagem-movimento* e o plano cinematográfico. Nesse sentido, o movimento que o cinema dá à imagem modifica as posições respectivas das partes de um conjunto. Cada uma dessas partes é imóvel em si mesma; no entanto, o movimento é o corte móvel de um todo cuja mudança ele exprime. Já o plano não pára de fazer variar os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem.

Para Deleuze, o termo *corte móvel* distingue a imagem cinematográfica da imagem fotográfica. A fotografia é uma espécie de modelagem e o molde organiza as forças internas da coisa, de tal maneira

que elas atingem um estado de equilíbrio em um certo instante - *corte imóvel*. Ao passo que o *corte móvel* não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal.

Os autores do dicionário relacionam a idéia defendida por Deleuze ao encadeamento de argumentos de André Bazin, no qual a fotografia procede, intermediada pela objetiva, a um verdadeiro registro da impressão luminosa e se torna uma modelagem. Contudo, o cinema realiza o paradoxo de se moldar sobre o tempo do objeto e de tomar, além disso, a impressão de sua duração.

Não considero as conexões e as diferenças entre o *corte móvel* (cinema) e o *corte imóvel* (fotografia) na duração claras ou bem definidas a ponto de ser possível reduzirmos a imagem fotográfica a um molde, um padrão, por ser uma imagem fixa. A fotografia exposta em seu formato tradicional, impressa e ampliada sobre papel fotográfico, tanto quanto as imagens projetadas na tela de cinema são imagens enquadradas. Mas a capacidade subjetiva nelas contida e também de novas possibilidades de suporte podem se tornar ilimitadas.

A fixidez e a materialidade da fotografia não a torna restrita ou incapaz de ir além do que mostra, não a impede de se deslocar e de estabelecer variadas relações possíveis com o espectador, com seu suporte e com outros

dispositivos a partir das escolhas do artista-fotógrafo. No meu caso específico: artista-fotógrafo-espectador. Por isso, as relações *entre*, os processos de passagem e deslocamento parecem conter capacidades ainda pouco exploradas, como assinala Bellour no trecho exposto logo no primeiro parágrafo deste capítulo.

Não pretendo, com minha análise, dar conta de todos os aspectos estilísticos, estéticos, psicológicos e históricos apontados por Bellour, ou ainda trazer à tona novos paradigmas. Este trabalho é apenas uma reflexão desenvolvida a partir de pesquisas teóricas e pesquisas acerca de alguns processos de artistas que trabalham neste lugar *entre*, não necessariamente físico. Lugar que extrapola o molde e tem a característica de questionar o movimento, a duração, a fixidez e a efemeridade do instante. Questionamento que se faz tanto através de textos filosóficos ou críticos quanto nas imagens de alguns artistas. E ainda: suponho ser possível uma mesma imagem expressar diferentes sentidos em diferentes situações, além de considerá-la capaz de fazer ressurgir do movimento do filme o fotográfico. Ou, de alguma forma representar a duração na materialidade fixa da fotografia.

Voltando à crítica feita por Bellour sobre a visão de cinema defendida por Deleuze: o filósofo francês desenvolve, pois, o argumento de um entrelaçamento sem falhas do movimento e do tempo, no qual as

descontinuidades, as rupturas, estão integradas numa expansão contínua. Deleuze considera essa expansão contínua como um elemento que exclui qualquer interrupção, qualquer instante abusivamente privilegiado, qualquer instância que se possa fixar em elementos transcendententes.

Mas o que seria, como propõe Bellour, uma apreensão do filme pelo espectro da fotografia, o *fotográfico*? E a resposta se dá na forma de outro problema: o privilégio singular do congelamento da imagem não seria o de fazer ressurgir, no movimento do filme o *fotográfico* e o *fotogramático*? Ou, mais precisamente, o *fotogramático* como *fotográfico*? Isto é, diz Bellour, não o fotograma arrancado do filme ou que duplica utopicamente o que o filme narra, mas o fotograma que surge por meio da fotografia, a evidência do *fotográfico* imerso no filme, impondo-se no sentido e ao longo de sua história. No interior dessa espiral de questões que geram novas questões, Bellour continua: quais são os instantes que a interrupção do movimento supõe, a que tipos de instante ela se refere?

No meu trabalho, arriscaria responder que os instantes de interrupção do movimento se referem a instantes de arroubo. A princípio instantes que me arrebatam como espectadora e contaminam minha vontade fotográfica de congelar esses fragmentos, eternizá-los e deslocá-los de suas narrativas imagéticas de origem: os filmes. Denominaria essas frações de tempo - me apropriando de uma expressão utilizada por Bellour - de "fragmentos de

imagens-filmes”, já que considero o filme o referente físico e ficcional impregnado na fotografia. Os “fragmentos de imagens-filmes” são instantes que suspendem o tempo do movimento, abrindo no interior do tempo fílmico um outro tempo, fixo, fotográfico. Nesse sentido, o instante que detém o filme também diz respeito ao filme todo.

As intersecções e confluências entre os dispositivos cinema e fotografia, além dos vestígios de outros dispositivos que ambos direta ou indiretamente carregam consigo, já que cada vez se torna mais difícil e ineficaz buscar qualquer espécie de “aura” na arte, criam múltiplos espaços físicos e imaginários *entre*. Os espaços *entre-imagens*, novamente me apropriando de um termo proposto por Bellour, a meu ver, são diálogos que geram impurezas, deslocamentos, migrações. Por conseguinte, não há passagem entre o móvel e o imóvel que não suponha uma mutação plástica na imagem e todas as reviravoltas que essa mutação implica. Essas imagens que se transformam, se resignificam e se mantêm vivas através desses movimentos, são o que chamo de *imagens migrantes*.

O resultado físico da fotografia é fixo, porém, a ação de retirar uma imagem de seu sistema de origem e colocá-la em outro cria um movimento migratório. Esse deslocamento é a possibilidade da imagem circular por diferentes circuitos e não se encerrar neles, gerando sempre novas problemáticas.

No catálogo da exposição *Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea* (2003), Philippe Dubois começa seu texto dizendo que a exposição poderia ser vista como um teste da dupla questão das *imagens* e da *visão*. Por um lado, trata-se de mostrar imagens incertas, afetadas por dúvidas que percorrem a superfície do visível e a atravessam até chegar a um princípio quase ontológico. Por outro lado e simultaneamente, trata-se de interrogar a própria experiência o olhar, freqüentemente concebido como uma evidência ou uma certeza. Assim, uma dupla inquietação fundamenta a exibição: hoje, o que é uma imagem? E o que é olhar?

Dubois complementa suas interrogações declarando que não pretende encontrar respostas para as mesmas. Logo, interpreto a dupla inquietação como ponto de partida e de chegada da curadoria - feita pelo próprio Dubois. Problemáticas determinantes para todos os trabalhos expostos, com o propósito de chegar até o espectador.

O teórico e curador Philippe Dubois, afirma que, hoje, diante de uma imagem não se pode considerá-la como um "dado" estabelecido, como algo transparente. Não se pode mais contemplá-la inocentemente como uma coisa pura. Ao contrário, a imagem é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões.

Entretanto, o que é uma imagem? Para Dubois a imagem não concebe apenas uma, mas múltiplas questões. E nessa multiplicidade de problemas, o teórico-curador enxerga pelo menos as seguintes cinco grandes categorias (expostas de forma sintética):

Em primeiro lugar, de onde vêm as imagens? É a questão da gênese. Segundo Dubois, a imagem se origina ao mesmo tempo, com proporções variáveis, no real, no imaginário e no simbólico. A imagem é sempre o traço de alguma coisa agindo sobre nós a partir do imaginário e implicando um saber.

A segunda questão deriva da anterior: qual é, ao mesmo tempo, o destino e a finalidade das imagens? Toda a arte contemporânea, declara com firmeza Dubois, é trabalhada pela idéia de migração e de reprodutibilidade das imagens. Como se organizam esses deslocamentos, essa mobilidade?

A terceira problemática diz respeito ao lugar das imagens. Como elas ocupam o espaço e o tempo? Como habitam seu lugar? De que maneira a sua situação determina a sua significação? As invenções contemporâneas de posicionamento das imagens no espaço são tentativas de levar em conta na própria obra a questão da imagem como lugar e do lugar como imagem.

Em seguida: qual a matéria das imagens que nos são apresentadas? De quê são feitas? Não somente no sentido técnico (o suporte), mas principalmente no sentido fenomenológico (a matéria como fenômeno). Já que a matéria da foto não é a da pintura, que não é a de uma escultura e assim por diante, o que dizer da matéria cada vez mais volátil das obras contemporâneas? E, finalmente: qual a potência dessas imagens? A questão da potência das imagens continua aberta e está hoje no centro de procedimentos artísticos múltiplos.

Origem, destinação, lugar, matéria, potência: as cinco questões em torno da imagem que estruturam a exposição *Movimentos Improváveis* e, conseqüentemente, atravessam os processos de trabalho dos artistas escolhidos pela curadoria. Dubois assinala que nas exposições de arte contemporânea somos incessantemente confrontados com ambigüidades daquilo se oferece ao olhar. A criação visual se expressa cada vez mais por conjuntos complexos e cruzados, nos quais as especificidades não constituem mais marcas estáveis para a percepção e a compreensão daquilo que se vê. A incerteza do visível se tornou o novo estado das coisas.

A partir desse estado incerto das coisas foi elaborada a exposição. As incertezas do visível lhe servem de arcabouço teórico. E por que escolhi falar dessa exposição neste ponto da dissertação? Pois, para abordar um assunto tão abrangente (as incertezas do visível), Dubois escolheu um recorte

teórico específico: o eixo colocado pela questão do movimento. E esse eixo teórico liga os trabalhos expostos, alguns mais direta outros mais indiretamente, ao meu processo de pesquisa. Quando visitei a exposição pela primeira vez, me senti parte daquele universo de questões e inquietações, visíveis e invisíveis.

Por que o movimento? Dubois afirma que o movimento é, sem dúvida, no campo das imagens e da visão, o operador mais revelador de todo o processo de colocar em dúvida o visível. Enquanto Bellour busca o *fotográfico* na arte do movimento, Dubois procura trazer o movimento, mais precisamente o movimento fílmico, para o cerne de sua curadoria. Contudo, em quase todas as obras expostas é possível perceber relações enriquecedoras entre o instante, a duração, o congelamento e o deslocamento das imagens. Migrações resolvidas plasticamente entre o móvel, o estático e o que pode conter de mobilidade subjetiva a fixidez material de alguns suportes.

Dubois situa o movimento como um operador central da nossa relação geral com as imagens. E se a questão do movimento assim se apresenta é porque o cinema representou um papel primordial tanto histórica quanto esteticamente. O teórico-curador continua, ratificando que o cinema deu movimento às imagens e nos impregnou de uma espécie de "cinematicidade

do visível” – que hoje nos parece natural, embora tenha sido elaborada aos poucos.

Na seqüência de seu raciocínio, Dubois evidencia que desde o início do século passado o cinema foi, por excelência, a forma principal da imagem em movimento e seu espaço privilegiado sempre foi a sala de projeção. Bem longe dos museus ou das galerias de arte se isolavam as imagens em movimento assimiladas tão somente pelo cinema. Durante quase três quartos de século, o pensamento sobre a imagem como movimento seguiu unicamente o modelo do cinema: o enquadramento móvel, a duração de um plano, as travessias de um olho virtual que se desloca, a dinâmica do extra-campo, as formas de montagem, tudo isso nos chegava quase exclusivamente através do cinema. Ao longo desse período, houve pouca ou nenhuma ligação entre os campos da arte contemporânea e do cinema, cada um se desenvolvendo no aparente desprezo pelo outro.

Com a chegada do vídeo nos anos setenta, se desenvolve um território intermediário e um primeiro deslocamento da imagem em movimento para os territórios da arte. Ainda que alguns filmes experimentais já tivessem antes deixado pistas nesse sentido. Logo, o vídeo representou uma intersecção entre cinema e artes plásticas, reestruturando a paisagem da arte. O vídeo, no decorrer de sua curta história, introduziu progressivamente

a imagem em movimento nos lugares da arte e trouxe o “pensamento cinema” com ele.

Não pretendo me aprofundar na questão do vídeo para não ampliar meu recorte, meu foco de pesquisa que é acerca das relações entre o cinema e a fotografia. Mas, justamente por esses dispositivos não serem puros e sofrerem influências múltiplas, diretas e indiretas de outros meios técnicos e de outras estruturas de pensamento, neste ponto, seguindo o raciocínio proposto por Dubois, seria negligência deixar de citar a importância da incorporação do vídeo pela arte como fator determinante.

Assim, cada vez mais o “efeito cinema” se multiplica, estendendo as possibilidades de aproximação entre cinema e arte contemporânea. Essas aproximações se prolongam com a vantagem da imbricação, por meio das inúmeras tentativas de combinar o filme (ou ao menos trechos de filmes) com outras formas de manifestação artística. A co-presença crescente do cinema e das artes plásticas não é somente uma questão de exposição, de escolha de curador, mas também, uma questão de procedimentos artísticos. Pois, é nas próprias obras que essa imbricação opera e se desdobra com uma amplitude cada vez mais evidente.

Todavia, o que exatamente significam os “movimentos improváveis”? Philippe Dubois parte do princípio de que o movimento é a única maneira de

definirmos nossa relação com mundo, ele nos funda como seres vivos (e mortais), nos faz sujeitos percipientes e funda a própria existência do universo e da matéria. Nesse encadeamento de hipóteses e problemas, a instabilidade e a mudança são a regra de uma infinita correlação de movimentos sempre se fazendo, se desfazendo e se refazendo.

No mundo das imagens e da arte a problemática do movimento sempre foi crucial. Não obstante, o cerne da exposição e o que fundamenta a escolha do adjetivo "improváveis", conclui Dubois, é tudo o que diz respeito à indeterminação do movimento na e pela imagem. Uma indeterminação que afeta ao mesmo tempo os objetos mostrados e o próprio ato da visão.

Denomino *imagens migrantes* uma das possibilidades de questionamento sobre os limites entre a mobilidade do tempo e a fixidez do instante na imagem. Portanto, a *imagem migrante* não deixa de ser uma forma de movimento improvável e permite continuar em aberto, flutuando, perguntas como: uma imagem dita fixa pode apresentar o movimento? Uma imagem dita em movimento pode apresentar a imobilidade? Há formas intermediárias entre o movimento e a imobilidade? É possível fazer um filme de imagens fixas? O movimento é sempre visível ou não? A partir de quando e até onde pode haver movimento?

Poderia continuar formulando ou me apropriando de questões colocadas por Philippe Dubois, sem a pretensão de respondê-las, infinitamente. Pois o que me interessa não é a estabilidade da resposta, mas as tentativas de apresentar tais questionamentos, ou algum deles, sob a forma de imagem.

A partir daqui vou apresentar trabalhos de três artistas que participaram da exposição *Movimentos Improváveis*, com os quais acredito ser possível estabelecer conexões conceituais e visuais. Eles têm implícito (ou explícito) em seus processos visuais, a essência do que mobiliza meu processo de pesquisa visual: buscam congelar, de diferentes maneiras e obtendo diferentes resultados, uma duração ou um fragmento de uma duração através do ato fotográfico. Suas imagens migram de um dispositivo a outro e se situam *entre*.

Começo com o artista Emmanuel Carlier e seu trabalho *Tempos Mortos*. Estar diante das imagens que compõem o trabalho de Carlier é estar diante e um paradoxo, como bem pontua o curador Philippe Dubois: como se deslocar “cinematograficamente” no âmago do próprio instante fotográfico? Como se mexer no imóvel?

Antes de descrever qualquer tipo de sensação visual que as imagens possam provocar e me aprofundar em conseqüentes indagações, suponho

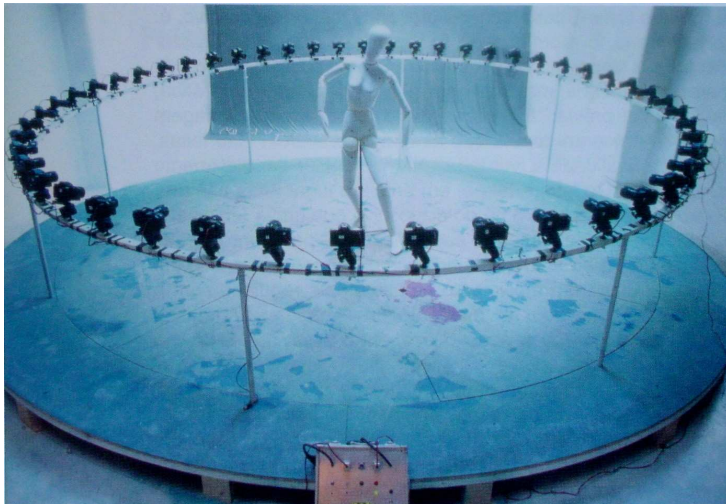
importante esclarecer o procedimento técnico de fabricação da obra. Estive presente na abertura da exposição quando o próprio artista dirigiu um visita guiada, explicando seu método. Porém, no próprio catálogo da mostra é possível encontrar textos bastante detalhados sobre os procedimentos de cada artista.

Carlier monta uma cena inteiramente organizada para a construção da imagem, com atores, iluminação, acessórios. A cena em si compreende um espaço circular, espécie de picadeiro, onde a ação se desenrola. Os gestos e posições implicam sempre movimentos extremos, explosões “no limiar de uma certa violência simbólica” (DUBOIS, 2003, p. 54).

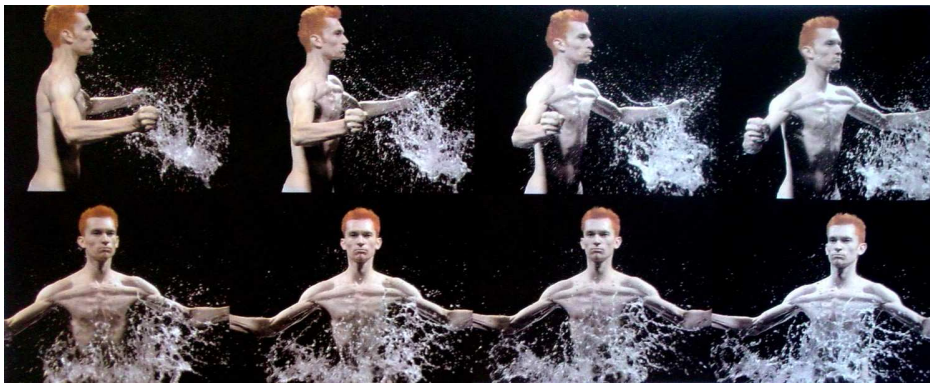
O dispositivo técnico de tomada é uma seqüência circular de câmaras fotográficas, centenas delas, idênticas, rigorosamente eqüidistantes e voltadas para o centro da cena. As câmaras, sincronizadas, fotografam a cena exatamente no mesmo instante em ângulos muito próximos. A finalidade é captar um fragmento da ação congelado em seu apogeu, ao mesmo tempo único temporalmente e reduzido espacialmente. O resultado são fotografias absolutamente nítidas que, a partir de pontos de vista ligeiramente separados, cobrem em progressão regular os 360 graus em torno da cena.

A montagem dessa série de instantâneos é organizada como se cada imagem se tornasse o fotograma de um filme a ser animado. Esse processo se aproxima do método de captação de imagens e decomposição do movimento executado por Muybridge. Porém, o sistema de Carlier vai além, trata-se mais de decompor espacialmente um instante congelado, segundo uma rotação progressiva do ponto de vista, do que de decompor um movimento como fazia o Muybridge.

No trabalho de Carlier, o tempo é suspenso e o gesto imobilizado em fotografias instantâneas de um mesmo instante. Em seguida estes mesmos cortes no espaço-tempo se tornam a base fragmentada de uma seqüência de imagens em movimento. A dimensão escultural das imagens é acentuada por uma apresentação em forma de vídeo-projeção. Como espectadora, faço minhas as palavras de Dubois sobre o trabalho de Carlier: "sensação fascinante de uma verdadeira escultura cinematográfica do instante, em que se tem a impressão de girar em torno de uma fatia e tempo" (DUBOIS, 2003, p.55). Eis o paradoxo: como se pode estar ao mesmo tempo no movimento e na imobilidade? Como é possível girar em torno de uma fatia do tempo?



Emmanuel Carlier. Tempos Mortos (técnica).



Emmanuel Carlier. Tempos Mortos.

Interrompo a análise e os questionamentos acerca do trabalho de Carlier, que deixo fluírem e me movimento na direção de outro artista: Alain Flaischer. Mais precisamente na direção de sua performance cine-fotográfica intitulada *Tela Sensível*, a qual tive o prazer de assistir.

Segundo Dubois, em condições normais de projeção, um filme exibido na sala de cinema desaparece à medida que o vemos. Assim que visto, desaparece sem deixar traço. Logo, o que nos resta de uma sessão de projeção, dessas imagens que passam e não se fixam diante de nossos

olhos? De fato, nenhuma imagem tangível, pois um filme projetado não tem memória visível. Portanto, apenas remanescem lembranças pessoais, seletivas e aleatórias. O cinema é ao mesmo tempo uma máquina capaz de tornar visível a imagem em movimento e uma máquina de esquecimento.

Com a intervenção *Tela Sensível*, Alain Flaischer enfrenta essa problemática cinematográfica da imagem que desaparece, da memória invisível da projeção. Através de sua performance, o artista obtém uma imagem fixa como resultado da sobreposição de planos projetados ao longo da duração de determinado filme. Pois, a tela sobre a qual a imagem em movimento é projetada é o próprio suporte de impressão.

Flaischer transforma a sala de exibição em câmara escura e laboratório fotográfico ao mesmo tempo. Quando entramos na sala, o ambiente está iluminado por luzes vermelhas. No horário da sessão as luzes se apagam e o filme começa. Aparentemente não há uma ação muito evidente no filme projetado. Terminada a exibição, as luzes vermelhas são acesas novamente e alguns assistentes do fotógrafo entram com grandes rolos de pintura, baldes e emulsionam a tela com um líquido (revelador fotográfico). Depois de alguns minutos, a fotografia da imagem em movimento projetada começa a surgir diante de nossos olhos, imagem grande, do tamanho da tela inteira, é exatamente a visão da imagem do filme, porém, congelada. Não a imagem congelada de um fragmento, como no meu trabalho, mas a imagem síntese

do filme inteiro, que por sua vez continha milhares de fragmentos. O único elemento que se desloca quase imperceptível ao longo do filme não se fixa e desaparece na imagem final.

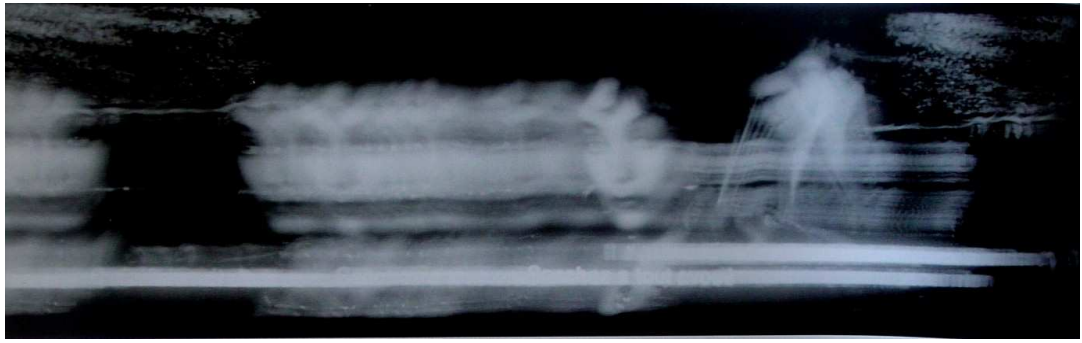


Alain Flaischer. Tela Sensível.

O terceiro e último artista que apresento é Bernard Bonnamour. Bonnamour é um antigo desenhista de cinema e seu trabalho não deixa de ser uma espécie de desenho fotográfico. O artista seleciona uma seqüência contínua de dez minutos do filme *A Marca da Maldade*, de Orson Welles, deixa o obturador de sua câmara fotográfica aberto ao longo da duração da seqüência e roda, manualmente, o filme dentro do aparelho. O movimento acontece tanto na imagem do filme projetada na tela quanto no interior da câmara, mais precisamente no suporte fotossensível que irá fixar a imagem refletida da tela e projetada no filme.

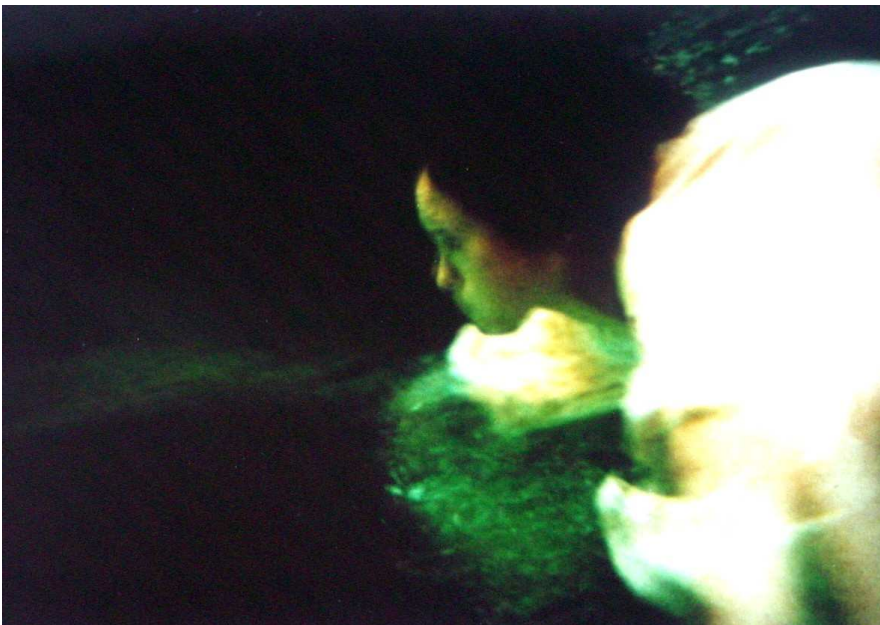
Diferente da ação de Alain Flaischer que se debruça na questão do congelamento da imagem, da fixação de uma imagem do filme, o gesto de Bonnamour não tem como finalidade interromper o fluxo do filme para deletar um deslumbramento único, um instante de arroubo. Bonnamour, de certa forma, tenta restituir fotograficamente a própria continuidade do movimento cinematográfico, só que através de outra forma de representação, como diz Dubois, transformando sua duração em extensão, o tempo em espaço (DUBOIS, 2003, p.50).

O panorama fotográfico de Bonnamour não deixa de ser um fragmento, mas um fragmento de uma passagem contínua, passagem que dura mais que um instante na duração do filme. O resultado ampliado e exposto é uma imagem panorâmica única, de dez metros de largura por trinta centímetros de altura. Essa fotografia apresenta uma passagem de tempo inscrita na imagem, o rastro de um fluxo ininterrupto. Rastro tanto do movimento do filme na tela quanto do movimento simultâneo do filme na câmara. Dubois, ao comentar o trabalho do artista, cita André Bazin para definir esse resultado plástico como uma *moldagem da duração*. Uma vez que a obra de Bonnamour põe em um comprimento panorâmico as nuances do movimento induzido pela projeção em um suporte fotográfico estendido no espaço.

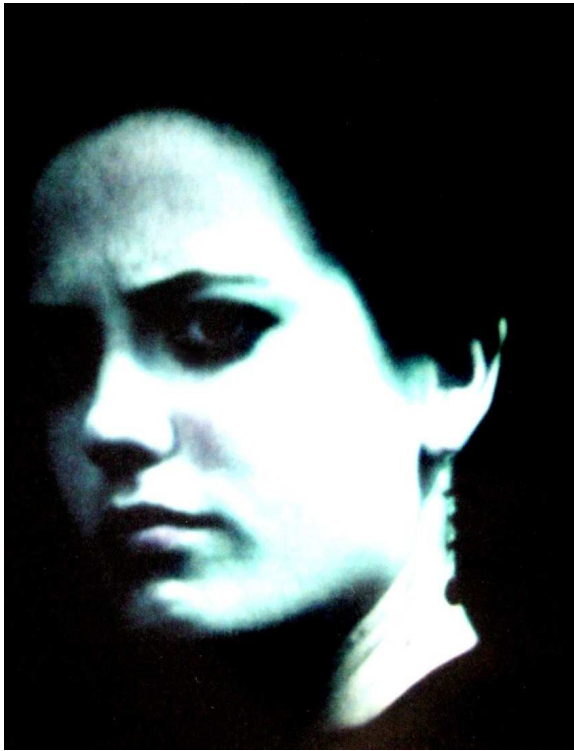


Bernard Bonnamour. A Marca da Maldade.

Agora, acompanhada de todos os críticos, teóricos, filósofos, estudiosos e artistas aqui expostos e relacionados, continuo tentando resolver plasticamente algumas das problemáticas que considero pertinentes ao meu trabalho. Porém, mais que resolver questões, espero que minhas tentativas concebam novas questões na espiral conceitual e plástica que não se encerra.



Janaina Garcia. Mergulho II.



Janaina Garcia. Mergulho III.



Janaina Garcia. Vôo.

Conclusão:

Concluir um processo não é tarefa simples, principalmente um processo que tem como objetivo continuar em aberto, questionar, flutuar. Também não foi fácil começar a pesquisa teórica que estrutura este texto dissertativo. A dificuldade se manteve ao longo da escrita e do encadeamento das idéias expostas. Idéias resultantes de uma árdua investigação de conceitos, autores e artistas por mim relacionados. Pois, minha "imagem" de trabalho acadêmico é a "imagem" de um trabalho científico e lógico, "imagem" mantida sempre presente como aliada. Portanto, se consegui ser coerente através das minhas palavras, muito se deve a essa "imagem".

A começar pelo termo *Linguagens Visuais*, já me sinto no cerne de uma contradição: pode uma linguagem ser visual? Partindo desse paradoxo e culminando no paradoxo que é o fio condutor deste trabalho, não consigo mais colocar um freio nas minhas incertezas. É possível uma imagem conter narrativa? Congelar um instante ao longo de uma duração? Sinceramente não tenho respostas precisas para tais questões, pois o que me mobiliza é justamente a problemática, a tentativa de solucioná-la, o que quase sempre ao invés de respostas me traz novas questões, alimentando uma espiral sem fim.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: OUTRA TRAVESSIA, Florianópolis, SC: UFSC, n.2, 2005.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 10.ed. Campinas, SP: Papirus, 1997.

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2.ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico: A poética do espaço (Os pensadores)*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *A ontologia da imagem fotográfica*. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BELTING, Hans. *Toward an anthropology of the image*. In: Westermann, Mariët. *Anthropologies of art*. Williamstown, MA: Yale University 2005.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da fotografia*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento* São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUBOIS, Philippe. *A linha Geral: as máquinas de imagem*. In: CADERNOS de antropologia da imagem. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

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

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: CCBB, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

HILL, Paul. *Edweard Muybridge*. Londres: Phaidon, 2001.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MAREY, Etienne-Jules. *Etienne-Jules Marey (Photo Poche)*. Paris: Centre National de la Photographie, 1984.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. São Paulo: Diefel, 1985.

SHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)