

Tiago Pedro

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ
E-mail: tiagofelps@gmail.com

Pedro Félix

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ
E-mail:
pedrofelixpb@yahoo.com.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Imagens que não ousam dizer seu nome: fotografia e cinema sob o prefixo do "pós"

*Images that dare not speak their name:
photography and cinema under the
"post" prefix*

*Des images qui n'osent pas dire leur
nom: photographie et cinéma sous le
préfixe "post"*

FELIX, P., & Pedro, T. Imagens que não ousam dizer seu nome:
fotografia e cinema sob o prefixo "pós. Revista Eco-Pós, 26(2),
557–571. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28168>

RESUMO

O conjunto de textos organizados por Beatriz Furtado e Philippe Dubois, sob o título de *Pós Fotografia e Pós Cinemas*, lida com o desafio de tratar de modalidades expandidas da produção de imagens sem cair na armadilha de olhar a história sob uma perspectiva linear e evolucionista, evitando a hierarquização entre os meios. Nesse propósito, os escritos são dispostos em diferentes eixos temáticos, abordando os desdobramentos dos “pós” no cinema e na fotografia, o caráter meteorológico concernente à visão mcluhaniana dos meios “quentes” e “frios”, e o regresso do animismo como espectro conceitual relevante, que permite analisar a força das imagens no âmbito da antropologia e em contextos relacionais.

PALAVRAS-CHAVE: *Pós-fotografia; Pós-cinema; Híbridos; Instalações; Videoarte.*

ABSTRACT

The set of texts organized by Beatriz Furtado and Philippe Dubois, under the title *Pós Fotografia e Pós Cinemas*, discusses the challenge of dealing with expanded modalities of image production without falling into the trap of looking at history from a linear and evolutionary perspective, avoiding hierarchization of media. In this purpose, the writings are arranged in different thematic axes, addressing the unfolding of “post” in cinema and photography, the meteorological character concerning the Mcluhian view of “hot” and “cold” media, and the return of animism as a relevant conceptual spectrum, which allows us to analyze the power of images in the context of anthropology and relational contexts.

KEYWORDS: *Post-photography; Post-cinema; Hybrids; Installations; Video art.*

RÉSUMÉ

L'ensemble des textes organisés par Beatriz Furtado et Philippe Dubois, sous le titre *Pós Fotografia e Pós Cinemas*, aborde le défi de traiter des modalités élargies de la production d'images sans tomber dans le piège de regarder l'histoire d'une perspective linéaire et évolutive, en évitant la hiérarchisation des médias. À cette fin, les écrits sont organisés en différents axes thématiques, abordant le développement du "post" dans le cinéma et la photographie, le caractère météorologique concernant la vision mcluhienne des médias "chauds" et "froids", et le retour de l'animisme en tant que spectre conceptuel pertinent, qui nous permet d'analyser le pouvoir des images dans le contexte de l'anthropologie et des contextes relationnels.

MOTS-CLÉS: *Post-photographie ; Post-cinéma ; Hybrides ; Installations ; Art vidéo.*

Submetido em 19 de junho de 2023

Aceito em 10 de outubro de 2023

1. Os prefixos da imagem

O livro *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens* trata-se de uma coletânea de textos organizados por Beatriz Furtado¹ e Phillippe Dubois², contando com trabalhos de pesquisadores de Brasil, França, Bélgica e Canadá³. O conjunto de escritos propõe reflexões diversas acerca de práticas artísticas contemporâneas que, mesmo com distinções estruturais significativas, continuam portando as designações de cinema e/ou fotografia.

Desenvolver a problemática dos “pós” não é uma tarefa simples, o livro mesmo não pretende esgotar o assunto. Desde o texto introdutório, Beatriz Furtado delimita que o pós-cinema não vem proclamar ou anunciar a morte do cinema, e sim sua expansão. Coloca-se em xeque a preponderância das lógicas do registro, do traço, ou mesmo da aderência e do índice, presente em autores como Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Rosalind Krauss, ou de transferência de realidade como em André Bazin. Fazem-se necessárias novas teorizações que considerem a entrada em um período de invenções de mundos possíveis, ou de ficção própria da imagem.

Em termos historiográficos, as noções de “pré” e “pós” não são tratadas no livro sob o viés de sucessão cronológica ou progressão teológica. Philippe Dubois começa a refletir sobre o assunto nos aspectos das conversões da fotografia e do cinema (conversões em termos de suporte, de experiência, de dispositivo). Dubois esquematiza três dimensões de abordagem da questão do “pós”. A primeira é a dimensão histórica, que abarca a cronologia de diferentes meios

¹ Beatriz Furtado realizou pós-doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e na Université Paris III. Doutora em Sociologia pela UFC com bolsa estágio em Filosofia na Universidade de Lisboa. Mestre em Comunicação pela Universidade Autônoma de Barcelona. Graduada em Comunicação pela UFC.

² Philippe Dubois é professor no departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e membro sênior do Instituto Universitário da França.

³ Conforme Beatriz Furtado descreve na introdução, o livro é fruto de um encontro entre pesquisadoras da unidade Paris 3 da Universidade Sorbonne Nouvelle e membros do programa de pós graduação de comunicação da UFC, desdobrando-se ainda em um encontro internacional de Pós-Fotografia, Pós-Cinema e o Devir das imagens contemporâneas da Arte, em 2014.

e práticas de uma forma não linear, que não sugere uma progressão evolutiva pelo entre o que veio antes ou depois, mas que volta sua atenção sobre as idas e vindas epistemológicas, os atravessamentos entre tecnologias e linguagens. O que ganha destaque aqui não é o “antes” ou o “depois” e sim o entretempo, o espaço entre fotogramas e os elos entre o que emerge e o que se retrai.

A segunda dimensão é a midiática, em que o plano da teoria das mídias passa a apresentar um cenário constituído pela instabilidade, imprecisão e confusão na determinação de critérios que se refiram à especificidade de meios canônicos, impossibilitando a delimitação de fronteiras taxativas entre os mesmos em práticas contemporâneas da imagem.

O terceiro eixo dessa esquematização de Dubois tem caráter mais complexo: trata-se de uma composição de conceitos de diferentes pensadores, formando uma dimensão teórico-metodológica. Aqui entram as noções de desterritorialização e reterritorialização, de Deleuze e Guattari, que Dubois destaca inicialmente pela sua relação com a concepção de “desejo”: uma máquina que está incessantemente produzindo, desfazendo e refazendo agenciamentos com outras *máquinas*, se traduzindo em pura força em movimento (Deleuze; Guattari, 2012). Dubois continua na des/reterritorialização para apontar ainda o movimento de mudança de contexto, de reconfiguração e reinvestimento em novas estruturas, dinâmica que é própria dos parâmetros estéticos das modalidades de cinema e da fotografia que carregam o prefixo “pós”.

Ainda na dimensão teórica, Dubois retorna ao conceito de Remediação, de David Bolter e Richard Grusin (1999), que se resume à “representação de um meio no seio de outro meio”, remodelando e alterando modalidades midiáticas prévias. Os dois principais estilos visuais classificados por Bolter e Grusin são o da imediação (*immediacy*) — no qual se quer fazer perceber o mínimo possível a presença do meio —, e a hipermídiação (*hypermidiacy*) — este se trata da tendência de evidenciar a natureza do meio ao espectador. A ideia de remediação favorece uma perspectiva de caráter genealógico na análise dos dispositivos midiáticos.

A curadoria dos textos tem, portanto, um caráter plural, possibilitando construir pontes entre os diferentes escritos. A leitura do livro não pressupõe um encadeamento ordenado de autores: o que existe é uma sugestão de agrupamentos temáticos, relacionados por Furtado, que

diz respeito mais à organização do trabalho de concepção do livro, ao desenho processual de formulação das ideias apresentadas.

2. Os giros do cinema

Num primeiro grupo de textos, faz-se mais presente a discussão das designações de “pré” e “pós” em relação ao cinema. Ismail Xavier revisita o lugar dos *physical toys*, dispositivos ópticos que emergiram no século XIX, propondo diferentes experiências de fruição de imagens, incluindo a impressão de movimento, a fantasmagoria, o espelhamento e a circularidade. A partir de uma videoinstalação de André Parente intitulada *Circuladô* (2011) e do vídeo de Carlos Adriano de nome *Santoscópio = Dumontagem* (2010), ambos construídos a partir de materiais de arquivo que são usados de maneira a compor coreografias, Xavier traça paralelos entre as duas obras recentes e os brinquedos ópticos do século retrasado. Na obra de André Parente, é destacada a aproximação com a ideia circular do zootrópio, relação que é resumida na presença, na obra de Parente, da dança em êxtase de Corisco, rodopiando em *Deus e o Diabo na terra do sol*. Já no filme de Adriano, a intervenção despudorada no arquivo original sugere a ideia de dança ou baile por meio da montagem. Esses casos remetem à ideia de não linearidade histórica, introduzida previamente no livro, há uma dinâmica cíclica, um retorno aos primórdios do cinema, um ir e vir de caráter bailarino.

O próprio André Parente contribui com uma análise de sua obra *Circuladô*. Ele define o trabalho como vídeos que não estão diretamente ligados à dança, mas que contém *dancidade*⁴ e, dessa forma, contém o giro. O artista trabalha o conceito do ciclo em sua produção, como ele se manifesta na mitologia e no cinema de vanguarda europeu, por exemplo. A questão da dança das imagens também é um ponto central na análise que Cristian Borges faz sobre duas obras cronologicamente bem distantes entre si: *Jeux des reflets et de la vitesse*, filme de Henri Chomette lançado em 1925, e *Star Guitar*, videoclipe de 2002 dirigido por Michel Gondry.

⁴ Parente cita uma impressão do vídeo artista Alexandre Veras sobre *Circuladô*: “quando os vemos sentimos que há algo que dança em nós”

O texto de Enrico Camporesi também inicia da discussão sobre os termos do pré e pós cinemas, mais particularmente naquilo que remetem à discussão sobre a morte ou sobrevivência do dispositivo cinematográfico. Camporesi expõe como a especificidade dos aparelhos utilizados por Paul Sharits — que recorria a múltiplas projeções e reprodução de conteúdos em *loop*, tematizando a própria materialidade dos suportes cinematográficos (película, pista de som, cor etc.) na concepção da projeção de suas obras —, acabou decretando uma espécie de morte da experiência original em poucos anos. De forma irônica e trágica, o caso de Sharits perturba a ideia de sobrevida a iniciativas de vanguardas, uma vez que mesmo os novos formatos não estão livres da ameaça de obsolescência.

A circulação de imagens de guerras contemporâneas nas redes, acessíveis a qualquer internauta, é a provocação inicial do texto de Wagner Morales. Antes feitas por órgãos oficiais, as imagens dos conflitos, documentos contemporâneos da guerra, são em boa parte fruto de iniciativas amadoras. São imagens ao mesmo tempo errantes e pobres, circulando incessantemente na internet e apresentando baixa qualidade técnica. O autor analisa a perspectiva rica desse tipo de documento, em especial da força que eles podem apresentar quando servem de material para audiovisual construído pelo *remploi d'image* ou *found footage*, recursos de imagem que são icônicos em trabalhos como os de Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Coco Fusco, dentre outros. Os realizadores, ao se valer desse tipo de artifício, se tornam também críticos e curadores, assumindo um trabalho de busca, salvaguarda e reorganização do material encontrado.

3. Fotografia: sobreposições para além da morte

Um outro agrupamento temático possível de se demarcar no livro é o que aborda o “pré” e o “pós” no âmbito da fotografia. Num texto que passa por diversas modalidades de produção e circulação de imagens, Antonio Fatorelli trata da passagem do analógico ao digital na fotografia. A reflexão de Fatorelli possui alguns pontos cruciais, como a crise da autenticidade da imagem e a ruptura definitiva entre fotografia e referente, mediante técnicas digitais de manipulação e criação de imagens fotográficas “do zero”. Além disso, trabalha a discussão inspirada em Tom

Gunning sobre a aproximação entre fotografia digital e pintura proporcionada pela maior autonomia adquirida pela fotografia a partir da lógica numérica, autossuficiente na fabricação de imagens. Por fim, interroga ainda como é possível pensar o lugar da criação das vanguardas em face das novas tecnologias.

Consciente do peso do surgimento dos novos dispositivos tecnológicos, em especial os digitais, na transformação das artes visuais, Fatorelli faz questão de ressaltar que não são apenas as novas infraestruturas técnicas que determinam as potências no campo da fotografia. O autor vê uma dimensão epistemológica fundamental, que diz respeito à capacidade de lidar com os diferentes meios de diferentes épocas, uma vez que a hibridização e a sobreposição de lógicas de dispositivos diversos é o que dá o tom da experimentação fotográfica na contemporaneidade.

Observa-se uma proximidade de interesses entre os escritos de Nathalie Bolouch e Lucia Ramos, ambas analisam a suposta morte de um dispositivo: o Diaporama, que consiste num antigo método de projetar fotografias, que desapareceu em parte com a descontinuidade da produção do projetor de slides pela Kodak e também com o fim do filme de slide. Fala-se em “suposta” morte, porque esses objetos óticos ganham uma sobrevida em recursos digitais, como no PowerPoint.

Depois de declarar a morte e resistência dessa modalidade de projeção fotográfica, Bolouch continua sua análise sobre um ponto de difícil classificação: o que é o Diaporama? Fotografia ou cinema? Existe foto em movimento? A dissecação problemática é feita pela leitura de práticas artísticas e trabalhos de autores que se usam desse método e dispositivo em suas criações.

Ramos também se vale do histórico do dispositivo introduzido por Nathalie, enfocando, no entanto, os usos contemporâneos do diaporama. Dentro desse recorte, Ramos traz o trabalho de Tamar Guimarães como exemplo. Guimarães usa o digital e o analógico em suas obras, sobretudo nas exposições, se valendo de discos de vinil, dispositivos, filmes de 16mm e projetores analógicos. Esses utensílios são convocados a animar documentos históricos da ditadura brasileira.

Duas obras de Tamar Guimarães — *A Man Called Love*, de 2008, e *The Last Days of Watteau*, de 2012, em parceria com outro artista chamado Kasper Akhøj — trabalham de forma

contundente os aspectos elencados acima. Ambas usam projeções de slides, o que não era novidade até então, a não ser pela relação proposta com a fotonovela e até com obras cinematográficas como *La Jetée*, de Chris Marker. As duas obras da artista se valem de projeções, acompanhadas de narração, para trabalhar o ensaio como forma no campo da exploração da memória. Ao se apropriar de imagens cuja autoria não é sabida, trabalhando os signos desterritorializados, se opera uma crítica à ideia de progresso, um questionamento à objetividade das imagens, pondo em questão não apenas o que foi, mas também o que poderia ter sido.

O próprio uso dos aparatos técnicos adotados, em sua obsolescência e luta contra o domínio do digital, confrontando a ideia de progresso por substituição evolutiva, toca na problemática do caráter paradoxal dos arquivos em sua pulsão de morte, onde ser arquivado é ao mesmo tempo guardar-se e ser esquecido. Guimarães, ao resgatar objetos obsoletos e trabalhar com eles, questiona justamente a "obsolescência" dos movimentos estéticos de vanguardas passadas. As obras aqui citadas apresentam semelhanças com o trabalho de Susana de Sousa Dias, intitulado *Natureza Morta* (2005), tanto no tratamento das imagens de arquivo de autorias diversas, quanto na crítica a regimes ditatoriais (no caso da realizadora portuguesa, a ditadura de Salazar)

4. Temperaturas e presenças

Não somente o dispositivo ou aparato que serve de suporte à obra é o guia intrínseco para o entendimento dela, ou sua potência. Uma vertente mais voltada à análise dos relativos graus de interação e indefinição perceptiva dos meios é composta no presente livro por textos inspirados em ideias mcluhanianas e também pela noção de remediação, já introduzida por Philippe Dubois. Nesse eixo de discussão, Antônio Somaini constrói seu texto a partir de teorização de Marshall McLuhan acerca da "temperatura" dos meios de comunicação. A abordagem mcluhaniana do "quente" e do "frio", na dinâmica dos meios, diz respeito ao grau relativo de participação demandada do espectador/interlocutor na apreensão do conteúdo emitido por cada fonte de comunicação. O ponto chave nessa análise comunicacional é a ideia de

“definição”, que se trata, neste caso, da quantidade e intensidade de detalhes perceptíveis ao destinatário na mensagem transmitida por cada veículo comunicacional.

Dentro dessa lógica, um meio é considerado “quente” quando prolonga um único sentido em “alta-definição”, constituindo-se de uma alta saturação de dados e sensações; já o meio “frio” age de forma oposta, apresentando uma baixa-definição naquilo que transmite. Essa perspectiva implica ao quente e ao frio algumas características que vão para além de uma avaliação estritamente tecnológica do suporte. Um meio frio (como é o telefone, a televisão, o mimeógrafo etc.), pela sua natureza mais indefinida, mostra-se mais propício a uma interação ativa, e suas formas são menos imperiosas e fechadas: trata-se de meios que favorecem o retorno a formas integrais de saber, não lineares, de atravessamentos múltiplos e simultâneos, apontando para novas formas de tribalismo dentro da comunidade social. Um meio quente (a exemplo do cinema, da fotografia e do romance), em contraponto, se associa à hiperespecialização laboral, lógicas lineares de conhecimento, nacionalismos e à destribalização da cultura.

Tendo em vista a problemática em torno da definição dos meios utilizados na fabricação de imagens e considerando os desdobramentos epistemológicos e sociais associados à cultura técnica (*kulturtechnik*), trabalhos como os de Andy Warhol e Sigmar Polke, ao se valerem de técnicas inseridas na lógica de impressão de meio-tom, como a serigrafia, a rasterização e os pontos *benday*, apontam na direção dos meios de temperatura fria, que se opõem à homogeneidade da visão historicista associada ao *continuum linear*, propondo experiências de organização e operacionalização de dêixis, com subjetividades em aberto, explorando a potência do fragmento. O *hotness* supersaturado da alta definição e o *coolness* dos meios frios de baixa definição embasam uma possibilidade relevante de análise ainda nos dias de hoje — a meteorologia visual.

Essa climatologia dos meios é uma proposta muito fértil para análise de produções híbridas como o da dramaturga Katie Mitchell, que promove um atravessamento intenso entre teatro e cinema. Esse espetáculo é configurado de forma que, ao mesmo tempo em que as cenas são interpretadas pelos autores no cenário, a peça é filmada e transmitida ao vivo em telas distribuídas pelos arredores do palco. Ao analisar a adaptação de *Senhorita Júlia* por Mitchell, Josette Féral se vale também da ideia de remediação, pontuando como essa simbiose entre os

meios ressignifica o sentido de cada cena e renova as potências de cada mídia. No caso do espetáculo em questão, essa ressignificação aponta para uma dupla narratividade, uma vez que a dramaturgia da tela não corresponde de forma literal ao que se experiencia na visão projetada da peça filmada — há conotações diferentes de intensidade em função do enquadramento, os cortes, e as características óticas das lentes que filma. Também se verifica uma dupla temporalidade, evidenciada na disparidade entre o conteúdo filmado e transmitido e o conteúdo que concerne à presença dos corpos no palco.

A presença é um campo bastante ressaltado por Osmar Gonçalves em seu trabalho sobre a prática do cinema ao vivo por *Vjs*. Aqui, Gonçalves pontua o envolvimento sensorial do público (ampliado pelo contexto muitas vezes festivo da experiência) e a configuração de simultaneidade perceptiva que essa modalidade de cinema instala. Pela descrição do autor, podemos associar essa presença ativa do sujeito da experiência com uma temperatura midiática fria, cuja definição do que é transmitido não só se encolhe, mas também busca incitar a interação personalíssima dos destinatários dos feixes de imagens *sampleadas*.

O cinema dos *Vjs* é um cinema que preza pelo elogio ao fragmento e à radicalidade dissipativa, a todo tempo recombina e ressignificando os arquivos, gerando novas leituras possíveis. A disposição em parataxe, ou seja, da justaposição de conteúdos sem conjunção determinada, como nos haicais e ideogramas, visa a favorecer o pensamento paradoxal, de viés não conclusivo e que evita a ordenação causal das imagens. Prevaecem as pequenas e micro percepções, tendo como horizonte a multiplicação de pontos de vista, de possibilidades variadas de se montar quebra-cabeças perceptivos e abertura de sentidos a novas sensibilidades.

A questão da interação e da abertura de apreensões no pós-cinema tem uma face bastante curiosa no texto de Oliver Asselin. Em “Frisson do Real”, Asselin pega o exemplo de duas ações publicitárias da agência *Jung Von Matt* para o canal *13th Street Universal*, da Alemanha. As obras *Last call* (2010) e *The Witness* (2011) se tratam de duas propostas interativas em que o espectador participa ativamente nos desdobramentos narrativos das tramas colocadas. Sobre essas ações, Asselin destaca como a interatividade proposta age por meio de uma figura de linguagem que faz ver uma causa por meio da consequência que ela acarreta, uma *metalepse* narrativa que transgredir os diferentes níveis diegéticos, associando de forma bruta a história e

a narrativa, o mundo dos personagens, o mundo do autor/narrador e o mundo do espectador. Há uma materialização dos elementos de ficção no espaço “real” do espectador, num atravessamento entre temporalidades arcaicas: tempos gravados, pré-acabados, e temporalidades modernas: tempo real, ao vivo.

Se a noção de inscrição dentro de diferentes diegeses e universos narrativos é bem notada pelos participantes das peças analisadas por Asselin, no caso dos espaços que Bruno Nassim Abouddrar investiga, a circulação das imagens foge ao controle de quem as produz. Abouddrar introduz sua reflexão discorrendo sobre a relevância do mito de narcisismo na ideia da pintura e procede traçando uma relação entre gêneros de vídeos da internet bem distintos a priori, de um lado, os vídeos em que meninas muçulmanas ensinam tutoriais de como usar o *hijab* e, do outro, imagens pornográficas de homens exibindo seus pênis na em sites virtuais.

Bruno Nassim Abouddrar põe em prática a ideia de apropriação como modalidade criativa ao organizar um quadro com diversas imagens que representam mulheres de *hijab* nas artes plásticas e na fotografia, inspirado na ideia de museu mnemônico, de Aby Warburg. No caso das *selfies* pornográficas e exibicionistas da internet, o autor faz referência ao trabalho de Frank Schallmaier, que se vale desse tipo de imagem para formar painéis texturizados a partir de padrões de pose, iluminação e enquadramento de diferentes imagens de homens nus na internet.

5. Animismo e feitiço

Não só as mídias passam por desaparecimento e ressurgimentos dentro do universo do cinema e da fotografia: as próprias teorias acabam tendo um percurso errante, sendo eventualmente revisitadas em função da contribuição que podem dar na compreensão de novos fenômenos. No campo da antropologia, o animismo é um dos conceitos que têm regressado com mais força recentemente, e Teresa Castro fala da pertinência dessa perspectiva para a análise da produção imagética hoje. Esse mote costura a relação dos textos reunidos no último conjunto de artigos do livro.

Teresa Castro se vale de diferentes autores para apresentar a temática. Philippe Descola é a fonte da premissa inicial de que o animismo consiste em uma “imputação por humanos a não

humanos de uma interioridade idêntica à deles”, uma “fórmula ontológica em que os humanos e os não humanos se diferenciam graças aos seus corpos e não às suas “almas” (Descolas In Furtado, Dubois, 2019, p. 352). Esse reconhecimento de uma similitude interior entre os seres é complementado pelo perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro, ao afirmar que possuir uma alma possibilita qualquer entidade de ter um ponto de vista e de ser considerada um sujeito.

Quando aplicado à teoria das imagens, o animismo vira um prisma conceitual no qual a noção de “força vital das imagens” desenha a relação de espectralidade dentro de uma reciprocidade de sinais, todos podem ver e ser vistos de alguma forma. As imagens, nesse raciocínio, agem como força “de presentificação do ausente” e energia de “autorrepresentação”, ou seja, uma forma de constituir e de implicar o “sujeito que olha” (Furtado, Dubois, 2019, p. 357). Dentro das dinâmicas de reconstituição de presença pelas imagens, Louis Marin, fala da via dupla desse processo pelas imagens que, ao passo que presentificam o ausente, exibem a própria presença, tal raciocínio se aproximado do de Bolter e Grusin, quando sugerem as categorias de imediação e hipermediação dentro do processo de remediação, também destacando a relativa atenção que os meios atraem e distraem acerca de seu próprio suporte.

Um dos exemplos que Teresa Castro aborda é a obra de Katia Maciel, que também é uma das colaboradoras do livro. A obra de Maciel, valendo-se de múltiplas configurações de projeção de imagens e mixagem de sons, tem uma aproximação muito rica junto aos elementos ecológicos, especialmente na série *Desnaturezas*, em que explora a reapresentação do mar, do vento, das árvores, da terra e outros organismos, de modo a conceber experiências totalmente novas aos espectadores. Em *Árvore*, exemplo destacado por Teresa Castro, é possível perceber a projeção da imagem de uma árvore respirando conforme o próprio espectador inspira e expira o ar.

Os *Transcinemas* de Kátia Maciel, como a própria artista depõe, experimentam justamente a constituição de novos engendramentos narrativos e interatividades a partir do corriqueiro, numa espécie de cinema-situação. A “destemporalidade” de que trata Maciel quando fala da abordagem de caráter anacrônico das imagens que exhibe, de certo modo dialoga com uma característica importante do trabalho de Cao Guimarães no documentário, naquilo que Consuelo Lins analisa como estetização do mundo na obra do artista mineiro, agindo principalmente na transformação da experiência sensitiva que suas imagens promovem.

Há um deslocamento etnográfico interessante dentro do espectro do animismo abordado no texto de André Brasil. O autor do ensaio “De uma imagem a outra” mergulha em noções da cosmologia yanomami, tais como *Urihi* — terra floresta, e *Urihinari* — espírito da floresta, que abarca as imagens da floresta —, para analisar duas obras realizadas tendo como mote principal dois encontro de xamãs realizados em 2011 e 2012, na aldeia Watokiri, sob organização de David Kopenawa. Em relação ao papel dos xamãs naquele contexto étnico, Brasil destaca as funções de tradução e diplomacia assumidas pelos guias espirituais. A tradução, nesse caso, diz respeito à capacidade de experimentar e deixar ser subjetivado pelos *Urihinari*, intermediando a troca de saberes e energias que a natureza carrega.

Os encontros xamânicos, enfocados pelas obras são envoltos por um universo imagético bastante complexo dentro da cosmovisão yanomami, *Xapiri* (2012) e *Urihi Haromatipê: Curadores da terra-floresta* (2013), lidam com os espíritos *xapiripë*, que se referem às imagens interiores das coisas, inacessíveis ao exercício empírico da visão. Segundo Brasil, *Xapiri* elabora a acoplagem de duas máquinas: uma máquina xamânica que tem como circuitos os corpos, os cantos sonoros e o espaço aberto do pátio, e uma máquina mimética, composta por imagens e sons das personagens representadas sob filtros coloridos, distorções temporais e óticas. No caso de *Curadores da terra-floresta*, não se recorre a alusões fílmicas específicas na representação desses espíritos invisíveis. O que André Brasil destaca é justamente o lugar reservado que o filme estabelece para a invisibilidade em si, reafirmando a impossibilidade de fazer ver esses seres cuja natureza imagética não reside no âmbito convencional da visão humana. Essa presença pela invisibilidade está em constante imanência, implícita no contraponto da superfície dos corpos e espaços que a câmera registra sob postura observativa e abrangente.

As formas abrangentes de presentificação envolvem também a transformação das imagens que trazem à tona. No livro, há o caso interessante de Antonio Wellington, ou Tutunho, e seu trabalho fotográfico. O projeto *TRACEaFACE* estimula que os destinatários façam intervenções gráficas nas cópias de uma foto sua — uma imagem de 68x98cm, enquadrada numa altura acima de seu tórax, mostrando-o careca e totalmente sem pêlos (exceto os cílios) —, como bem entenderem, e depois reenviem ou postem o resultado das intervenções nas redes sociais. Essa abordagem radical da identidade que reside no próprio rosto, a rostidade, chega a ser

tratada por Tutunho como algo muito próximo a uma autodestruição ou a um empurrão à loucura; todavia, as imagens alteradas e reenviadas ao artista fomentam um precioso sentido de potência de redescobrimento e pluralidade constitutiva.

Dentre tudo que o livro nos oferece em termos de novas potências do cinema e da fotografia, as palavras de Beatriz Furtado sobre Jonas Mekas têm um sentido muito poético e inspirador. Mekas foi incansável experimentador das mais diversas formas criação a partir do cinema, dotado de um ímpeto subversivo em relação às modulações operacionais de modelos hegemônicos de produção.

Furtado inicialmente aproxima Mekas de Manoel de Barros, tendo em vista a maneira como ambos constroem uma métrica do afeto, baseada no encantamento gerado pelas coisas em nós. As palavras de Barros se assemelham às imagens do cineasta lituano na medida em que se deixam afetar pelo delírio, transitando por lugares suspensos, *vagando no tempo*. Como diz Jacques Rancière, essa atitude trata-se de transformar a arte em uma forma de vida.

Segundo Furtado, no gesto de produzir pequenas interferências nas imagens e desestabilizar a percepção passiva, Mekas trabalha no sentido de restituir força às imagens e aos sons que se encontram amortizados por modulações hegemônicas no cotidiano. Às pequenas fissuras audiovisuais, Mekas profere uma espécie de feitiço, apresentando assim um sentido mais místico desse cinema do encantamento. Em contrapartida, o cineasta está constantemente buscando desenvolver um olhar consciente para o artifício cinema, visando desnaturalizar receitas taxativas de uso da linguagem, dos equipamentos e daquilo que é filmado.

A política do cineasta lituano é inspiração para Cezar Migliorin, principalmente por reafirmar o lugar do cinema como espaço que comporta os processos criativos mais extravagantes, independente do grau de familiaridade com os recursos técnicos. A bagunça dos estudantes na escola, o mafuá, é visto por Migliorin como evento muito potente no sentido de instalar uma dinâmica de constante surgimento e desconstrução de situações de conexão, colaborando para desconstruir o papel de autoridade associado ao lugar do professor e dos outros “adultos”.

O cinema de Mekas opera por meio de intermitências e saltos em suas imagens, numa apologia dos lampejos, do encantamento que surge dos encontros de pequenas luzes errantes, como vagalumes se mostrando de forma intermitente na mata escura.

O conjunto de textos reunidos no livro aqui resenhado, pela sua diversidade de proposições e temáticas afins, orbitando ao redor da discussão sobre modalidades de produção de imagem que são convocadas sob a égide dos termos pós-fotografia e pós-cinema, revela indícios de como esse debate, longe de chegar a uma convergência que o pacifique, tende a se expandir cada vez mais, tal qual os próprios trabalhos artísticos construídos em torno dos hibridismos e atravessamentos entre os diversos suportes. Longe de se querer lograr uma classificação taxativa que eventualmente sugira uma progressão evolutiva entre as diversas práticas de pós-imagem, a organização desta obra parece querer se apropriar do próprio gesto de expansão estética, abrindo ainda mais o horizonte da discussão sobre o lugar difuso da produção artística hoje.

Referências bibliográficas

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

FURTADO, Beatriz. DUBOIS, Philippe (orgs.). *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

Tiago Pedro – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28168

Mestrando em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, Graduado em Filosofia (UFC) e cineasta com especialização em documentário na EICTV/CUBA.
E-mail: tiagofelps@gmail.com

Pedro Félix – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ e mestre pela mesma instituição.
Graduado em Cinema pela UFF.
E-mail: pedrofelixpb@yahoo.com.br