



LAMPEJOS DIRECIONADOS, IMAGENS INTENSIFICADAS: FOTOFILMES E A PERSISTÊNCIA DO TEMPO

Lwidge de Oliveira¹

RESUMO

Este trabalho analisa os desdobramentos estilísticos dos fotofilmes, depositando particular atenção às experiências memorialísticas resultantes da relação entre matéria fotográfica e montagem cinematográfica. Partindo de alguns marcos cronológicos da cinematografia mundial e nacional, o estudo considerou os escritos de Érico Elias, Jacques Rancière, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman de modo a expor operações que produzem ressonâncias temporais, reivindicando visualidades sociais e artísticas. Sob esse ajuste heterogêneo, cujo gesto inscreve e tensiona reminiscências, o estudo elege a obra *Cinema contemporâneo* (2019), de Felipe André Silva, como objeto de análise, a fim de demonstrar como os fotofilmes constituem um campo profícuo às diferenças que excedem a forma visível encerrada no enquadramento, adquirindo legibilidade junto a escolhas dialéticas que elevam o grau de intensidade das imagens e a realidade histórica que arquivam internamente. Com efeito, a presente identificação estética reafirma debates do estado cultural atravessado pelas imagens técnicas, procedendo enquanto formulação artística baseada em critérios transversais, envolvendo e delimitando passagens entre outras maneiras de narrar que adquirem consistência a partir do que agenciam.

Palavras-chave: Cinema; fotografia; fotofilmes; processos criativos.

¹ Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestrado em andamento em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE) pela mesma instituição. Pesquisador de mestrado (bolsa CAPES). Crítico de cinema pela Revista Nostalgia. E-mail: lwidgeelian30@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5633-256X>.



DIRECTED FLASHES, INTENSIFIED IMAGES: PHOTOFILM AND THE PERSISTENCE OF TIME

ABSTRACT


This work analyzes the stylistic developments of photofilms, paying particular attention to the memorialistic experiences resulting from the relationship between photographic material and cinematographic montage. Starting from some chronological landmarks of world and national cinematography, the study considered the writings of Érico Elias, Jacques Rancière, Gilles Deleuze, and Georges Didi-Huberman in order to expose operations that produce temporal resonances, claiming social and artistic visualities. Under this heterogeneous adjustment, whose gesture inscribes and tensions reminiscences, the study chooses the work *Cinema contemporâneo* (2019), by Felipe André Silva, as an object of analysis, in order to demonstrate how photofilms constitute a fertile field for differences that exceed the visible form enclosed in the framing, acquiring legibility alongside dialectical choices that elevate the degree of intensity of the images and the historical reality that they internally archive. Indeed, this aesthetic identification reaffirms debates about the cultural state traversed by technical images, proceeding as an artistic formulation based on transversal criteria, involving and delimiting passages between other ways of narrating that acquire consistency from what they manage.

Keywords: Cinema; photography; photo-film; creative processes.

INTRODUÇÃO

Em definição sintética, fotofilmes são produções situadas entre a fotografia e o cinema, submetendo a matéria fotográfica aos procedimentos da montagem cinematográfica. À primeira vista irreduzível, o funcionamento dessas obras é apreendido através do tensionamento entre o instante contido e a variação do quadro, inscrevendo-se sobre o princípio das artes modernas que conjugam e rompem procedimentos formais. Resultados de uma operação, os fotofilmes relacionam imagens e palavras, vistas e ruídos, retomando uma noção de que o visível não é dado ou encerrado em si mesmo, mas produto sujeito a ressonâncias temporais que reivindicam laços outrora despercebidos.

A fim de compreender os desdobramentos do referido tensionamento, o presente trabalho devota particular atenção às experiências sensíveis e memorialísticas resultantes do formato fotofilme, seja a partir de marcos mundiais ou nacionais. Para isso, o estudo considerou os escritos de Érico Elias (2009;



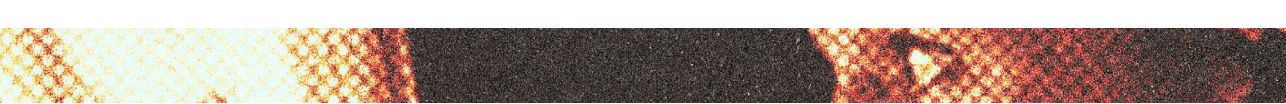
2015), Jacques Rancière (2009; 2012; 2021; 2023), Gilles Deleuze (2013; 2018) e Georges Didi-Huberman (2010; 2020), fundamentais para expor visualidades sociais e artísticas, aprofundando a relação entre imagem, tempo, memória, e os processos estéticos e políticos envolvidos. Além disso, e sob o ajuste heterogêneo que inscreve e tensiona reminiscências, a obra *Cinema contemporâneo* (2019), de Felipe André Silva, foi eleita como objeto de análise, sobretudo para demonstrar que a montagem dos fotofilmes é peça fundamental na estruturação sequencial e na produção de visualidades, adquirindo legibilidade quando eleva o grau de intensidade das imagens e extrai destas uma realidade histórica que arquivam internamente.

Considerando a atualidade das produções analisadas e o vasto campo a que remetem, a pesquisa reafirma debates sobre o estado cultural atravessado pelas imagens técnicas, envolvendo e delimitando passagens entre outras maneiras de narrar que adquirem consistência a partir do que agenciam. Por fim, trata-se menos que uma tentativa de determinar processos, mas direcionar a atenção para pontos de vista transversais e entrever analogias, atribuindo importância à persistência dos artistas que se dedicam a realizar fotofilmes.

FRICIONAR IMAGENS E PALAVRAS: O SENSÍVEL E A FORMA NOS FOTOFILMES

Fortemente simbólico, o objetivo da arte perpassa pela ação de arrancar do meio material as percepções, constituindo sensações capazes de instruir quem a recebe (Deleuze; Guattari, 2010, p. 197-198). Na esteira desse pensamento, as imagens constituem o incontornável fator expressivo no cinema, transformando a matéria visível em contato com o olhar que repousa sobre a tela. Com fortes implicações, as articulações baseadas num esquema plano-montagem determinaram a experiência cinematográfica sobre os preceitos políticos decorrentes do século XX, reforçando a narrativa como bússola e oscilando mecanismos sutis e complexos de penetração social, próprios a uma fábrica de mitos. Não é à toa que aos poucos os gêneros foram pensados juntos à literatura, assumindo contornos que refletem pouco a forma enquanto ação criativa transcorrida no tempo, determinando relações de produção e consumo de imagens sentidas até à atualidade. Contudo, embora entrelaçada às dinâmicas artísticas externas às particularidades do cinematógrafo e suas variantes, a eventual experimentação de cineastas vanguardistas junto às possibilidades expressivas introduziu alternativas à regra.

Sobretudo pautado pela reavaliação dos procedimentos técnicos e estéticos, o cenário destacado implica na ostensiva substituição das abordagens, revelando caminhos até o momento ignorados e que transcendem a própria atividade artística. Caros ao processo criativo cinematográfico, o registro e a justaposição de



imagens caracterizam a ação pela qual formas de realização romperam paradigmas representativos, destacando especificidades junto à elaboração discursiva. Decerto, são muitos exemplos e profundamente diversos, mas orientados igualmente pela contribuição para compreensão do aparelho. Mesmo que de forma incipiente, as obras gestadas na primeira metade do século passado tiveram impacto significativo no reconhecimento dos materiais e estruturas, sobretudo ao ressignificar os sentidos e efeitos empreendidos por um regime estético baseado na composição apurada dos planos e os modos de percepção do movimento e do tempo, constituindo modelos que posicionaram o meio cinematográfico enquanto expressão definidora do século.

Fruto desse quadro conceitual, a *nouvelle vague* francesa foi o movimento cinematográfico mais duradouro e influente, especialmente por abarcar trajetos que evidenciaram novas formas de pensar as imagens, submetendo-as a um projeto de vocação cultural e social (Manevy, 2009, p. 244). Levando a cabo tais preceitos, Chris Marker realiza *La Jetée* (1962), média-metragem de ficção científica que conta a história de amor entre um casal separado pelo tempo, refletindo paralelamente sobre a ameaça nuclear e o poderio de noções hegemônicas que guardam o destino das massas (Imagem 1). Definido como pelo autor, o filme é majoritariamente composto por fotografias estáticas que expandem os princípios de montagem na composição, acentuando significados e ressaltando temporalidades, demonstrando, sinteticamente, que a evocação do tempo não depende necessariamente da imagem em movimento, mas da relação entre fotografia, banda sonora e narração (Entler, 2008, p. 10). No entanto, seria demasiadamente simplista reduzir o impacto do filme de Marker, indelével figura da modernidade cinematográfica, uma historicidade estética, uma vez que o realizador propôs uma designação à matéria fotográfica: as imagens estáticas remetem à memória do personagem que se esforça em tornar viva a presença da companheira, promovendo uma forma fílmica composta por poses perpetradas por um tempo abstrato, cuja experiência é efetuada ao passo que sucede do imóvel (a fotografia) ao movente (as relações entre imagem e som, instantes e narração).

Imagem 1 – *La Jetée* (1962).



Fonte: Divulgação / Mubi. <https://mubi.com/pt/br/films/la-jetee>. Data de acesso: 14 de março de 2024.

Marco inaugural de uma tipologia cinematográfica, cuja nomenclatura será difundida apenas no século seguinte, *La Jetée* integra a filmografia dos fotofilmes, termo popularizado por Érico Elias¹ (2009, p. 153) para designar obras que semeiam um tensionamento entre o movente e o estático a partir da técnica, desconsiderando a busca pela ilusão do movimento contínuo em detrimento da elaboração temporal forçosamente artificial, cindida. Ao ressignificar relações até então inequívocas entre cinema e movimento, os filmes que derivam do experimento de Marker recusam a forma tradicional de registro do movimento, inscrevendo paradigmas estéticos próprios, cuja natureza tornou-se mais expressiva e tensionada à medida que outras obras foram realizadas, caracterizando um procedimento que provocou a necessidade de justapor fotografias para contar histórias e, assim, proclamar uma rigorosa observação sobre o tempo no cinema. Ainda no programa da *nouvelle vague*, por exemplo, Agnès Varda realiza no ano seguinte *Salut les cubain* (1963), fotofilme composto por fotografias autorais retiradas após a revolução cubana (Imagem 2). Similarmente à obra do conterrâneo, Varda submete o material fotográfico aos procedimentos de montagem, acelerando e diminuindo a velocidade da passagem das imagens, seja através de cortes secos ou fusões. Ademais, a cineasta se insere enquanto narradora que relata a passagem das imagens, guiando a experiência de recepção dessas fotografias, vivências imobilizadas que retribuem o olhar ao público.


Imagem 2 – *Salut les cubains* (1963).



Fonte: Divulgação / Mubi. <https://mubi.com/pt/br/films/salut-les-cubains>. Data de acesso: 14 de março de 2024.

Por sua vez, essas obras inscrevem um impasse: nem fotografia e tampouco cinema estritamente, os fotofilmes se beneficiam da sua existência limítrofe, sobre a qual torna, presumivelmente, secundário o artefato fotográfico devido à destituição do seu caráter inteiramente lacunar. Ou seja, as funções específicas da realização destes filmes são apreendidas por meio de um regime habitado entre as expressões que traçam uma ruptura. Contudo, ainda que o ponto de apoio dessa breve asserção repouse sobre os escritos de Elias, sua reflexão atinge notas sumárias que visam distinguir os fotofilmes da mera narrativa cinematográfica. Essa passagem, por outro lado, deveria ser pensada versando sobre fatores sensíveis, cujo estilo permite entrever deslocamentos que outras tipologias cinematográficas não se permitem a atingir. Antes de tudo porque a fotografia não pode ser senão a contenção do instante que passou, prova inconteste da ação que, estacionada no tempo, não pode ser repetida existencialmente (Barthes, 2018, p. 14); segundo porque o cinema não cessa de variar a objetividade fotográfica, submetendo-a à incessante justaposição das formas, fornecendo a impressão de continuidade (Bazin, 2018, p. 24-25). Somente através deste tensionamento, à primeira vista irreduzível, que o funcionamento dessas obras pode ser apreendido, visto que se inscrevem sobre o princípio pela qual as artes modernas conjugam e irrompem paradigmas, não necessariamente operando sobre funções específicas, mas a partir de contaminações estéticas que produzem agenciamentos sensíveis (Rancière, 2023, p. 42-43).

Do ponto de vista fotográfico, por exemplo, o instante imobilizado é simultaneamente espaço de percepção passada e composição rigorosa das formas visíveis, cujo ato de observação resulta em uma curiosa trama temporal do aparecimento de algo distante, por mais perto que esteja² (Benjamin, 2021, p. 63). Em vista disso, o deslocamento sensível na fotografia é tributário à especificidade

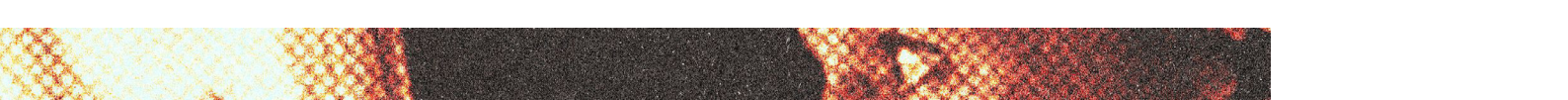


deste enquanto objeto lacunar, incapaz de furtar-se ao acompanhamento do texto e de outras imagens, bem como do suplemento efetivado por aquele que repousa o olhar sobre a matéria visível. Na fotografia, por conseguinte, importam os deslocamentos empreendidos mediante o que falta à imagem e que, todavia, está encerrado no enquadramento, revelando, a partir do elo da forma visível com o real, a multiplicidade dos referentes externos. Como bem explicita Didi-Huberman (2010), em analogia a uma passagem do romance *Ulisses* sobre o ato de olhar as imagens:

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*. Ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, voltada a uma questão de *ser* — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (Didi-Huberman, 2010, p. 34).*

Insistindo na analogia do historiador francês, pode-se destacar que a fotografia se baseia na espera do olhar que fricciona a superfície inerte, uma vez que é somente em função daquilo que registra, seja pelo tempo ou espaço onde as ações são exercidas, que esta concebe uma experiência sensível. Trata-se, enfim, de subtrair um recorte do espaço-tempo, uma visualidade que define conjuntamente a impressão do instante e o jogo com a memória que surge involuntariamente, um regime dedicado ao que se vê e do que se pode dizer ou, melhor, sentir sobre o que é visto.

No cinema, por outro lado, o mesmo não ocorre. A sétima arte se opõe à experiência fotográfica quando delinea uma relação entre os efeitos e o posicionamento da imagem com realidade. Enquanto unidade mínima, o plano cinematográfico reflete concomitantemente a qualidade da fotografia à medida que perpetua o instante, mas também supõe o movimento como indicador que transforma as distâncias e os modos de percepção, os desdobramentos e o sentimento do próprio tempo (Rancière, 2021, p. 216). Em outras palavras, essa “fórmula” revela outro regime sensível, ramificado a partir do que realiza na qualidade modulatória dos elementos na superfície projetada. Não se trata mais do que a imagem omite, mas o que não deixa de mostrar. De um lado, o movimento das formas registradas, simulacros da cena que oferecem sua identidade movediça ao público; por outro, a produção de um movimento própria à experiência da vida, moldado a partir da percepção da matéria registrada em imagens que não cessam de passar rumo à memória (Deleuze, 2018, p. 67). Destarte, a especificidade cinematográfica, ligada ao desdobramento do plano à justaposição ritmada de instantes, implica deslocamentos sensíveis na maneira pela qual os filmes são




percebidos e pensados previamente por cineastas, regentes que inscrevem o sentido na imagem cinematográfica.

Mas essa diferença, o que é senão um parâmetro que delinea a conformidade das expressões à memória, denominador comum em meio ao ato de olhar as imagens? Afinal, é precisamente a memória que iguala as experiências, vertendo as dinâmicas meramente representativas à circulação dos afetos presentes na imagem, seja distante ou espantosamente próxima, retida ou modular. Ademais, essa perspectiva interioriza procedimentos estilísticos dos fotofilmes, convergindo, em uma palavra de ordem, a multiplicidade sensível que os fornece autonomia. Uma competência que não implica a existência solitária das obras, tampouco compreende uma radicalidade autoafirmativa, mas expressões que se realizam a partir do constante agenciamento diante da imagem, esta brecha no espaço-tempo capaz de refletir a realidade das ações e dos sentimentos.

Dessa forma, o formato fotofilme traça uma fronteira que permite ao artista inscrever a promessa de uma alteridade irremediável. A heterogeneidade sensível da obra, contudo, não é garantida pela simples associação das fotografias à feitura cinematográfica. Ao contrário, a experiência procede somente a partir das relações entre imagens e sons, vistas e ruídos, confirmando uma dependência construtiva em relação ao que não necessariamente habita a fotografia e intensifica o conjunto representativo. Pode-se dizer, aliás, que no lugar da mera ficção, o formato propicia uma relação aproximada com as imagens, introduzindo encadeamentos que operam enquanto ação suplementar sobre a matéria visível. Em outras palavras, não se trata de reduzir a imagem aos componentes visíveis, e tampouco legíveis, mas percebê-la como objeto portador de latentes e enérgicas percepções do tempo.

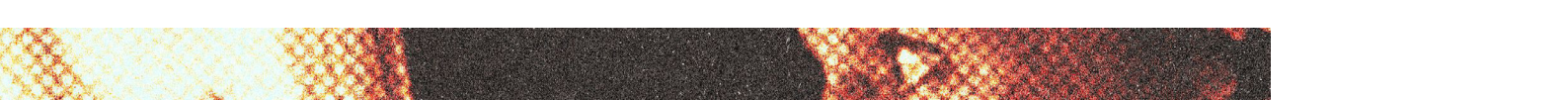
As imagens nos fotofilmes não são dadas, encerradas em si mesmas, mas resultados de uma operação. Antes de tudo porque, quando se trata de cinema, as imagens são formas de relacionar o dizível e o visível, uma operação que atribui funções e sentidos que pulverizam a experiência, modelando discursivamente os encadeamentos (Rancière, 2012, p. 14). E, além disso, porque as imagens se apresentam enquanto molde, obrigando o artista a insistir o olhar sobre a(s) fotografia(s), visto que não se trata de um programa que busca a modulação da imagem, mas fazer emergir flagrantes transformações imaginárias a partir da falta do automovimento. Outrossim, essa proposição remete a uma tese basilar da atividade cinematográfica: a imagem não pode ser definida a partir de uma representação universal do mundo, mas pelas singularidades internas que agencia (Deleuze, 2013, p. 88). Os fotofilmes, portanto, atribuem às imagens operações



que produzem ressonâncias temporais, reivindicando laços que outrora passavam despercebidos pelos olhares fugidios dedicados à fotografia.

Consonante ao pensamento destacado, Georges Didi-Huberman (2020) sistematiza uma concepção do olhar voltado à fotografia, especialmente considerando recortes do espaço-tempo destituídos da experiência de corpo presente, isto é, fotografias carentes de conteúdo suplementar capaz de orientar os olhares, seja através de textos ou imagens que apresentam outros pontos de vista da mesma situação. Apesar de ser uma reflexão dispersa em boa parte de sua obra, é na leitura de *Imagens apesar de tudo* sobre as quatro imagens retiradas pelos membros do *Sonderkommando* em Auschwitz, no turbilhão histórico que definiria procedimentos de apagamento e higienização étnica, que um procedimento de visualização da imagem é traçado, sobretudo aquela cuja falta de relatos e vistas se sobressai. Contudo, e apesar de tudo, essas imagens podem semear a imaginação, em particular por evidenciar a urgência da inter-relação, pensada sobre o conceito denominado “imagem-montagem”, que estabelece conexões para investigação dos acontecimentos junto a elementos externos e heterogêneos (Didi-Huberman, 2020, p. 173). Em outras palavras, valer-se da lacunaridade da imagem significa buscar inter-relações, veículo que, por sua vez, põe em prática a montagem de formas plurais em correspondência. Sobretudo arriscado, este movimento lida com objetos codificados temporalmente, indexados à determinada época e a conjuntos afetivos, sendo necessário, sem deturpar anacronicamente, “abrir” a imagem, demonstrar sua intensidade a partir da impossibilidade de esquematizar ou enclausurar a história, expandindo e complexificando sua apreensão (Didi-Huberman, 2020, p. 174).

Certamente envoltos às dinâmicas supramencionadas, os fotofilmes operam processos de inter-relação ao excederem o mero ato de apresentação das imagens, fazendo destas elementos transitivos que desembocam em experiências perceptivas e sensíveis. A montagem dos fotofilmes, portanto, é peça fundamental na estruturação sequencial da lógica das ideias presentes na imagem e das visualidades que surgem, oferecendo ao espectador diálogos com os retratos sem perder de vista suas funções potenciais. Na verdade, cognomina um sentido ampliado pelas medidas cinematográficas adotadas, inserindo as fotografias em um sistema de sobreposição, transportando-as através de uma confluência que põe em perspectiva fatores sociais e artísticos. Trata-se, enfim, de conceber um relato entre imagens e palavras, percebendo a incessante solidariedade dos elementos postos em trânsito, cuja base configura questionamentos sobre o acontecimento fixado, explicitando uma relação entre os conjuntos e a subjetividade que olha e manipula as imagens. Como explica Marcello G. Tassara, notável cineasta brasileiro de fotofilmes, em entrevista cedida para Érico Elias (2009):




O que se faz no cinema de animação com fotografias é partir daqueles momentos de congelamento e recriar a linha do tempo, uma linha do tempo que não é mais a mesma daquele acontecimento captado. Trata-se de um tempo paralelo, que tem outro ritmo de desenvolvimento, fora do tempo normal. É um tempo ilusório, que um animador manipula com toda a liberdade, pois não está vinculado ao tempo real. O animador está criando, inventando um novo tempo. (Tassara *apud* Elias, 2009, p. 262).

Trazer o exemplo de Tassara é reconhecer nos fotofilmes uma pluralidade das formas que edificam ligações entre a fotografia e o cinema, especialmente pela esfera de ação sensível sobre o material fotográfico selecionado. Seus filmes, por exemplo, elaboram junto à montagem situações óticas e sonoras complementares e dissensuais, manifestações que cumprem um papel político de tensionar temporalidades. Basta olhar para os esforços empreendidos no média-metragem *Povo da lua, povo de sangue* (1983), ao combinar fotografias retiradas por Claudia Andujar dos indígenas Yanomami (Imagem 3), alterando suas características em prol da possibilidade discursiva aliada à narração, orientada a conscientizar o espectador acerca das dificuldades enfrentadas pelo avanço das políticas de ocupação da Amazônia. Ao agregar potências discursivas, o filme resguarda os códigos de leitura das imagens, mas opera sobre a linha tênue entre a contenção e a representação do tempo, direcionando as experiências em um esforço menos interessado na tradução cultural, a fim de intensificar uma vontade política em defesa da alteridade enquanto potência da vida (Oliveira; Colucci, 2024, p. 161).

Sob esse ajuste heterogêneo, assim como através da inscrição de uma posição engajada, é necessário reconhecer a tensão que o formato dos fotofilmes origina e propaga. Vejamos outro exemplo brasileiro, similar à posição de Tassara aplicada ao material fotográfico. Ao realizar *Ressurreição* (1987), o artista contemporâneo Arthur Omar reúne fotografias mortuárias retiradas do Instituto Médico Legal e jornais da fase mais nefasta da ditadura civil-militar brasileira (Imagem 4). Encarando o fragmento como ponto de contato que transforma a matéria fotográfica, o fotofilme de Omar informa que a montagem perfaz o fortalecimento da correspondência, cuja intensidade organiza uma enunciação prismática das crueldades perpetradas pelo estado. Quando elege como princípio essa aproximação entre fragmentos que nunca foram aproximados ou expostos conjuntamente, o artista procura o que se passa na junção entre imagens, o que lhes confere autenticidade discursiva e carga emotiva, partindo da dor e da impunidade dos agentes que praticaram tais atrocidades.

A partir desses exemplos, e longe de serem os únicos, pode-se designar duas funções imediatas à montagem dos fotofilmes: em primeiro lugar, existe a simples relação com o material fotográfico enquanto contiguidade física de um referente, uma operação constituída a partir da impressão da realidade; em segundo lugar, há

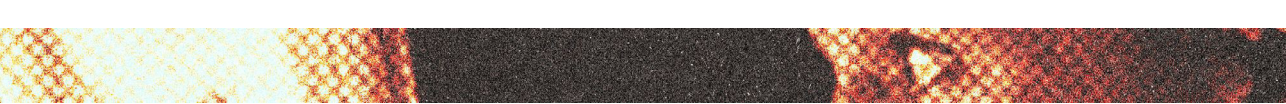


um jogo de operações que altera a semelhança das formas ao real, uma visibilidade reconhecida por meio dos acordos entre autor e fotografias, confluindo imagens e suportes (Elias, 2015, p. 25). Em outras palavras, a montagem dos fotofilmes opera na justaposição das distâncias, ao passo que aproxima incessantemente os retratos cuidadosamente manuseados. A narração e os sons guiam o olhar em direção ao que poderia ser visto, evidenciando ou ocultando propositalmente. Da mesma forma, a justaposição fotográfica propõe uma significação, direcionando uma apreensão a partir do que molda e exprime. Todas essas relações definem a experiência sensível proposta, jogando ao mesmo tempo com analogias e dessemelhanças, produzindo tensionamentos cujos elementos materiais não cessam de reivindicar as qualidades temporais que abarcam.

Diretamente ligada a escolhas dialéticas, a montagem dos fotofilmes adquire legibilidade quando eleva o grau de intensidade das imagens, extraindo destas uma realidade histórica que arquivam internamente, constituindo uma questão voltada não à propagação de uma verdade geral, mas dos processos singulares que surgem a partir da sua utilização. Com efeito, a identificação formal desses filmes resulta das manifestações fotográficas em constante montagem, cuja formulação artística é baseada em critérios transversais. Nesse sentido, o processo criativo traz em si um gesto de composições que atualizam enunciações, sobretudo quando elencam qualidades que surgem e germinam a experiência sensível entre o mundo e as coisas. Trata-se de uma natureza que propõe os afetos que é capaz de suscitar, intrínseca às operações imagéticas desempenhadas pelas expressões que combinam. Incapaz de ser intransitiva, uma vez que suas propriedades materiais não cessam de produzir ressonâncias, são manifestações que demonstram passagens entre procedimentos técnicos, seja pela expectativa ou pela ordem do desejo, ambas ligadas à memória. O jogo das imagens engendradas, conseqüentemente, adquire notas cristalizadas, ao passo que vincula e desvincula o visível e sua significação, os efeitos e os sentidos. Um formato, por fim, que pressupõe uma distância sistemática do uso comum da fotografia e do cinema, mas indexa, por mais sutil que possa parecer, a imagem enquanto instrumento expressivo que constitui deslocamentos memorialísticos.

ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: BREVES QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS

Presente no desenvolvimento de diversas culturas, o regime diálogo-discurso consiste em um dado antropológico basilar, um processo dividido entre os aspectos produtivo e cumulativo da informação: quando o diálogo ocorre através da síntese de informações disponíveis e o discurso por meio da sua acumulação rumo à memória, possibilitando a efetuação de diálogos futuros (Flusser, 2019, p.



71-73). Todavia, o esquema é reformulado com o surgimento dos instrumentos de reprodução técnica, especialmente a partir do desenvolvimento da objetividade fotográfica, passando pelo cinema, até a miniaturização dos aparelhos introduzidos na vida cotidiana. Nessa conjuntura, os processos de consumo, relação e distribuição da informação resultam na relevância das imagens técnicas.

Sob a perspectiva arte-mídia, esses processos sucedem em paradigmas de ordem conceitual, turvando as fronteiras que outrora separavam as imagens da realidade. Em breve excursão reflexiva, ainda que demasiadamente lúcida, Vilém Flusser (2018, p. 92-93) advoga que a inserção das imagens técnicas na vida cotidiana automatiza o pensamento, concebendo a fotografia e correlatos como aparelhos que programam a sociedade. Contudo, e apesar dos seus recursos não serem aproveitados em favor da última, o autor acredita que a eventual crítica à automaticidade dos aparelhos prepara um processo de retomada, cuja ação irá configurar relações mais profícuas entre indivíduos e instrumentos de reprodução técnica. De forma similar, Félix Guattari (2012, p. 36) julga ainda mais otimista, apesar de certas ressalvas, o presente paradigma: um conjunto pensado através da valorização da subjetividade comungada aos agenciamentos maquínicos. Em outras palavras, se poderia dizer que o filósofo está preocupado com a articulação proposta pelas novas tecnologias, adquirindo concomitantemente a forma de veículo e sistema que confecciona novos agenciamentos de enunciação, sejam individuais ou coletivos. Embora complexo, o propósito desse gesto é propor uma reformulação de perspectiva, cooperante com detalhes que retroalimentam e suportam sistemas coletivos de memorização. E, uma vez inserida nesse percurso, a arte possui suas faculdades estéticas alteradas em função das transformações técnicas e científicas. O ponto de vista que se alcança é no mínimo curioso, uma vez que infere possibilidades perceptivas e sensíveis sobre a matéria fotográfica, produzindo gestos que abrem sucessivamente os olhos para o mundo. Com efeito, multiplicam-se as possibilidades previstas pelo formato fotofilme a partir da digitalização, particularmente devido ao caráter de passagem das fotografias a instâncias polivalentes, subvertendo a função lógica do aparelho, empregando-o na construção de retratos simbólicos que inter-relacionam conhecimento científico, experiência artística e vivência política (Flusser, 2018, p. 18). Incapazes de fugir à respectiva lógica, os fotofilmes estão voltados à virtualização do mundo e dos corpos retratados, seja pela estrutura maquínica empregada ou pelo destino que conferem às imagens, reestruturando perenemente sua relação entre sujeito-objeto.

Não estamos no tempo das cavernas, onde provavelmente as pessoas estavam saturadas de imagens porque não aguentavam mais seus grafites, que eram piores do que a televisão. Nosso problema é, antes, a diversidade de modos de ser da




imagem. O mínimo de Imagem(s) que supõe a proliferação doravante virtualmente infinita das imagens, mais caracterizadas pelas linhas de fratura e de conjugação, de indeterminação entre seus diversos modos, do que por sua pregnância no sentido próprio — que deve sempre ser inferida. (Bellour, 1996, p. 214).

Uma vez entremeados ao referido espaço-tempo social viscoso, cuja natureza favorece a proliferação dos híbridos e a reorganização dos agentes sociotécnicos, os fotofilmes semeiam sentidos criativos, uma comunicação baseada na articulação que flui da repartição à congruência das imagens. Ademais, essas produções encontram na contemporaneidade suportes tecnológicos móveis, refletindo faculdades convergentes e possibilitando a retirada de instantâneos aliados à consequente manipulação destes, seja justapondo ou editando suas características. Consequentemente, o formato beneficia-se da suscetibilidade ao hibridismo para estruturar obras audiovisuais, assimilando-se a um processo que propõe “significado ao conteúdo narrativo mediante a organização de elementos reais e fictícios que de alguma maneira se inter-relacionam com o imaginário” (Burmester, 2013, p. 39). Em outras palavras, a lógica estética deste cenário é atravessada por constantes reformulações das imagens e suas camadas, justapondo técnicas variadas e diferentes formas midiáticas, um processo de criação cuja marca consiste na sinergia das concepções.

“CINEMA CONTEMPORÂNEO” E OS RASTROS DO TEMPO

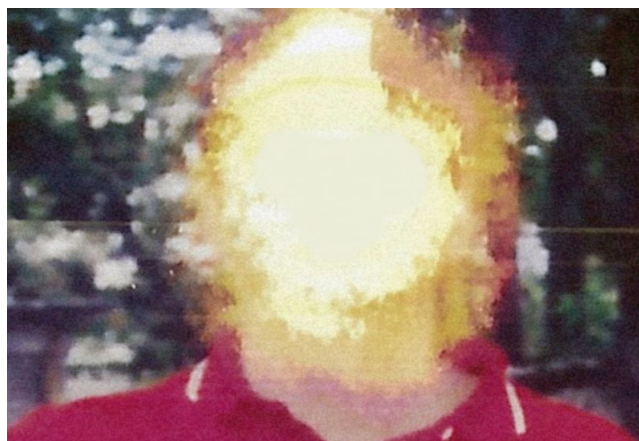
Tela preta. Uma voz declara ter escutado um curador de cinema discutir, ainda que de forma negativa, o recente fenômeno dos documentários em primeira pessoa. Apesar de concordar com as afirmações, o narrador rapidamente pondera que certas *histórias* são intransferíveis, reconhecendo a hipocrisia do relato que seguirá. Uma vez posta, a provocação é acompanhada por uma imagem que rompe a escuridão, mesmo que parcialmente legível. Pouco a pouco, imagem e palavra revelam-se solidárias, convertidas em meio que constata a história da fotografia em questão. Trata-se de uma imagem rotineira, localizada especialmente entre álbuns de família, enfileirando indivíduos que miram a objetiva para, enfim, se tornarem lembranças de um tempo distante. A distância, por sua vez, contorna a obviedade imagética, uma vez que se trata da imagem que reúne agressores sexuais e uma vítima, cujo relato é oferecido à medida que dirige, fotograma a fotograma, a atenção dos recortes ao todo, dos rostos ocultos ao olhar do violentado que jaz, para sempre, no interior da foto.

Certificado pelos processos que inserem os aparelhos de reprodução técnica na vida cotidiana, o filme *Cinema contemporâneo* (2019), de Felipe André Silva, é um exemplo que permite entrever o imbricamento das formulações estéticas dos fotofilmes ao cenário contemporâneo. Como o título indica, a obra discorre sobre

as realizações cinematográficas hodiernas, cujo desdobramento concilia suportes móveis a noções como narrativa, edição, som e imagem, incentivando realizadores a trabalharem com a materialidade cinematográfica (Imagem 3). Por sua vez, resulta no aparecimento de visualidades baseadas no ponto de vista daquele que agencia os elementos, estabelecendo paradigmas que destinam uma estética disposta a trabalhar no âmago da relação real-imaginário.

Com uma relação privilegiada com o tempo, a fotografia reverbera os instantes fugidios que há muito pareciam esquecidos. Analisada no presente filme, a imagem é posta em trânsito, friccionada com outras vistas do molde corrente. Ao utilizar apenas uma fotografia, Silva transcende espaços e evidencia a persistência do tempo, reconhecendo, por meio do agenciamento maquínico, o instante retirado de um fluxo enquanto síntese enunciativa, impactante o suficiente para demonstrar que a evocação do movimento decorre do tempo investigado. A fotografia consiste em uma ferida entreaberta, conservada por um horizonte que, a depender de quem destina o olhar, pode ser aberto; e, por sua vez, quem possuiria a chave senão o locutor? A questão, por conseguinte, repousa sobre uma disposição estrutural, cuja forma sublinha a correspondência entre a exatidão dos quadros e o escoamento da palavra, insistindo sobre os contornos que subsidiam o conteúdo central. Isto é, o artifício sucede como uma relação ininterrupta chama atenção para relação disposta entre a emissão e a recepção da imagem relator e a experiência receptiva, movendo-se entre a lembrança, por parte do narrador, e a percepção da matéria fotográfica, por parte do espectador.

Imagem 3 – *Cinema contemporâneo* (2019).



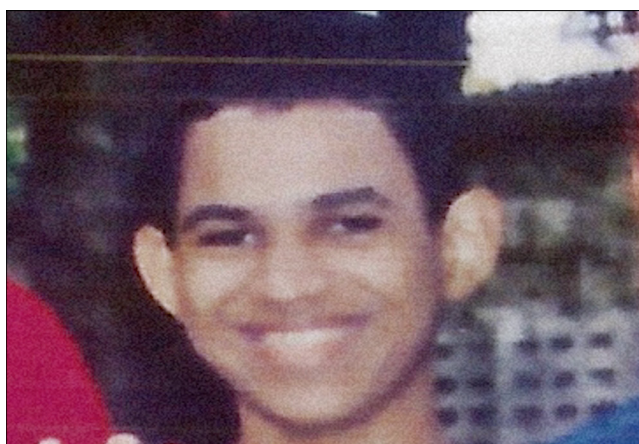
Fonte: Divulgação / Embaúba Play. <https://embaubaplay.com/catalogo/cinema-contemporaneo/>
Data de acesso: 08 de setembro de 2024.

Embora não especifique situações amplas, o fotofilme se beneficia dos recortes que manifestam os afetos de um corpo que não é ofertado à visão,

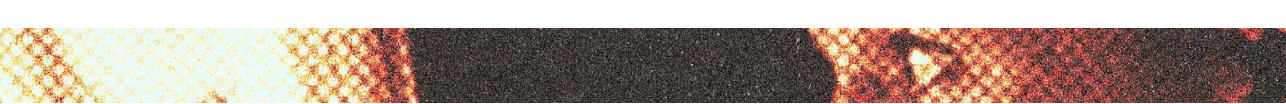
mas que aglutina ponderações. Baseado na cisão entre olhar e memória, a observação é posta de lado para que determinado elo criativo surja, sobretudo um que seja capaz de montar percepções a partir do que falta à imagem e que, todavia, não cessa de se apresentar. Ao que tudo indica, a experiência imagética depende do entrave com o outro, que dispõe do privilégio de ver mais do que ser visto, resguardando a imagem, omitindo ou suplementando o discurso que separa o visual da trivialidade. Quando dissipa as aparências em detrimento da paulatina revelação que só a reminiscência fotográfica parece oferecer, *Cinema contemporâneo* sucede enquanto conjunção formal entre a presença e a ausência. Afinal, é precisamente sobre o que busca comunicar — e que todavia só poderia ser apresentado conjuntamente à narração —, que o filme propicia a circulação entre imagens e palavras.

Servindo como suporte à busca por um outro tempo, de uma recepção que revela e dimensiona recortes, o filme articula a matéria fotográfica enquanto objeto de ressonância, mesmo quando o relator, posto como vetor subjetivo dessa trama temporal, indexe didaticamente uma memória envolta por turbulências (Imagem 4). A dor, apesar de dominante no enunciado, cede a certos direcionamentos poéticos, especialmente quando o filme parece recompor artificialmente um universo subjetivo, sondando posicionamentos e evidenciando dinâmicas existenciais. Por exemplo, apesar de se declarar vítima, a voz que orienta a narração não é a do diretor, mas de um intérprete. A imaginação, nesse sentido, desempenha o papel de ligar os artifícios de verossimilhança a partir da montagem que desdobra um breve lampejo capaz de carregar a virtualidade de uma história. Para tanto, precisa-se de uma certa simpatia, que, no que lhe concerne, desperta a união íntima entre ética e estética, um posicionamento que persevera na montagem.

Imagem 4 – *Cinema contemporâneo* (2019).



Fonte: Divulgação / Embaúba Play. <https://embaubaplay.com/catalogo/cinema-contemporaneo/>
Data de acesso: 08 de setembro de 2024.




Ainda que aparente simplicidade devido ao tempo disposto, o filme de Silva cumpre com o objetivo de deslocar o espectador de uma posição outrora confortável, inclinando o olhar sobre uma brecha a ser atravessada. O fotofilme, portanto, envolve um trabalho partilhado sobre um denominador formal que não cessa de corresponder tensionamentos internos e externos, incapaz de se restringir ao enquadramento, transcendendo o limite estipulado e oportunizando que visualidades políticas rompam. A última expressão não está aí por acaso, quando o narrador declara que não poderia contar a história se não fosse o advento do cinema, que transforma o relato em imagem para o mundo e redime, ainda que de forma simbólica, o passado.

Levando em conta o referido cenário, bem como os procedimentos formais dos fotofilmes, a obra dispõe de abordagens de seleção, redistribuição e montagem que sintetizam a natureza do formato enquanto veículo capaz de articular, em uma linha tênue, os sujeitos e o mundo, sem perder de vista as sucessivas passagens que acometem o suporte. Uma relação que traça uma linha de passagem e projeção de uma presença sensível, imperativo que germina concomitantemente operações e artifícios que se encontram na linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar os fotofilmes enquanto atividade processual híbrida entre a fotografia e o cinema, é possível estabelecer um vínculo intrínseco entre a memória e a matéria fotográfica, cuja potencialidade atrelada à virada tecnológica da atualidade reforça o campo artístico na construção de visualidades. Em primeiro lugar, pela simples presença dos aparelhos nas atividades cotidianas, permitindo uma generalidade perceptiva envolvida pelas imagens, que paulatinamente constituem brechas que permitem entrever o que outrora estava encoberto; e segundo, pela sujeição à experiência artística, incidindo sobre princípios e consequências práticas. Decerto, o referido cenário exemplifica um período profícuo para operações e abordagens criativas, que, por sua vez, incentivam retratos em trânsito.

Como apresentado nas análises, o formato detém possibilidades capazes de rearticular criativamente frentes artísticas. A manipulação do fotograma, portanto, configura uma atividade artística de outra ordem, que impulsiona os principais meios de produção da imagem contra si, em perpétua convergência. De um lado, a presença da fotografia como persistência perceptiva sobre o instante; do outro, o constante rearranjo das faculdades cinéticas. Todavia, embora distintos no uso quantitativo das imagens, os fotofilmes adquirem consistência mediante o agenciamento dos elementos previstos pela linguagem fotográfica e



cinematográfica. Uma potencialidade que significa a constituição de uma esfera distinta, habitando um espaço entre expressões, integrando-se às especificidades que recompõem práticas artísticas e políticas. À luz do mito cinematográfico dominante, as obras elencadas, bem como as utilizadas durante a escrita da análise, não constituem simplesmente uma experiência que sujeita os olhares às visões materialmente dispostas na relação com o imaginário, mas uma pretensão de ser a própria experiência orientada e intensificada.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu editora, 2018. p. 20-26.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André. (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 214-230.

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

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 49-78.

BURMESTER, Cristiano Franco. *Fotografia – do estático para o movimento: um estudo sobre as transformações dos formatos das narrativas fotográficas*. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 193-236.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

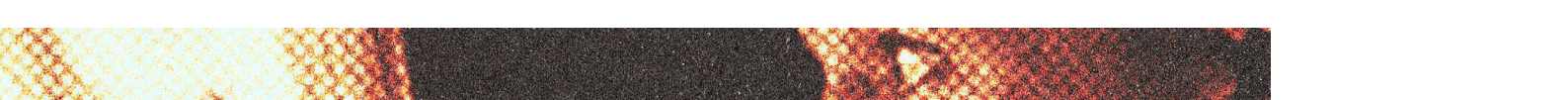
DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

ELIAS, Érico. *Fotofilmes: da Fotografia ao Cinema*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

ELIAS, Érico. *Fotofilmes brasileiros*. São Paulo: Kinoforum, 2015.



ENTLER, Ronaldo. Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. *Anais* [...]. São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/lista_area_NP-FT.htm Acesso em: 29 de out. 2024

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história*: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: É Realizações, 2019.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague. In: MASCARELLO, Fernando. (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 221-252.

OLIVEIRA, Lwidge de; COLUCCI, Maria Beatriz. As imagens vitais da floresta: uma análise do fotofilme Povo da lua, povo do sangue. In: CARLI, Anelise De; QUEIROGA, Eduardo. (orgs.). *A imaginação como saída*: panorama da pesquisa no pequeno encontro da fotografia. Recife: Propágulo, 2024. p. 148-167.

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

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*: cenas do regime estético da arte. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Mal-estar na estética*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2023.

NOTAS

- 1 Embora não tenha sido o primeiro a designar o termo, Érico Elias foi o primeiro a se debruçar sobre os fotofilmes, cujo nome toma emprestado a partir de uma mostra da Programadora Brasil realizada anos antes à pesquisa do mestrado. Cf. ELIAS, Érico. *Fotofilmes: da Fotografia ao Cinema*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2009. p. 152.
- 2 A referida perspectiva diz respeito ao conceito de aura, faculdade própria à obra de arte, agenciamento que só pode ser concretizado a partir da distância temporal que desperta a memória. Vf. BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 123.