

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A estética do fluxo e o presentismo no realismo contemporâneo

Marília Xavier de Lima¹

Lúcio Reis Filho²

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, mestre e graduada em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Email: mariliaxlima@gmail.com

² Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, mestre nessa mesma área pela Universidade Federal de Juiz de Fora e historiador.

Email: luciusrp@yahoo.com.br

**Resumo**

O realismo contemporâneo incorpora certos elementos que resultam em um modo de experiência do tempo semelhante ao que temos no presente. Logo, o realismo, a cada período histórico, contém modos específicos de trabalhar a experiência cinematográfica, seja pelo tema ou pela forma. Procuramos, assim, entender como o realismo contemporâneo se articula com o modo pelo qual experienciamos o tempo atualmente.

Palavras-chave: Cinema; realismo; história.

Abstract

Contemporary realism encompasses certain elements that result in a perception of time similar to what we experience in the present. Throughout history, realism requires theme and form in order to deal with the cinematic experience. Thus, in this paper we seek to understand how contemporary realism is related to our experience of time in recent years.

Keywords: Cinema; realism; history.



Introdução

O realismo contemporâneo tem como particularidade o uso da imagem para além da construção de uma narrativa ou de um discurso. Se, por um lado, nessa vertente, a imagem se distancia do cinema narrativo clássico, por outro, ela também está fora dos modos de encenação do cinema moderno e dos filmes maneiristas.³ Na relação com as “formas do realismo tradicional”,⁴ o realismo contemporâneo mantém o uso de não atores e de histórias do cotidiano, mas com a diferença marcada por uma atmosfera de desdramatização, de rarefação e sem a presença de personagens definidos.

No presente artigo, propomos entender de que maneira o certo tipo de realismo cinematográfico de que tratamos engendra artifícios variados para representar a vida cotidiana e os espaços urbanos. Nos filmes do chamado cinema de fluxo, aqui abordados, veremos que as cidades deixam de ser mero pano de fundo e passam a ser parte fundamental da narrativa.

Mas de que forma o realismo articula uma experiência do tempo ao campo das relações entre o cinema e a história? Seja no realismo tradicional aos moldes italianos ou no cinema de fluxo, há certos modos de incorporar diferentes perspectivas da história vivida, sob variados ângulos. Isto é o que buscamos compreender com base nas críticas de Bazin sobre o cinema moderno e na teoria contemporânea do cinema, que identifica um retorno do realismo no cinema nas últimas décadas. Como veremos, o cinema de fluxo parece resultar do advento de um novo regime de historicidade, o chamado “presentismo”, experiência contemporânea do tempo caracterizada pelo rápido alargamento do presente e sua progressiva aceleração. É o presente enquanto único horizonte possível. Além da sua vinculação a esse novo regime, os filmes de fluxo também podem ser relacionados a novas abordagens das ciências humanas, mais preocupadas com a vida cotidiana e o mundo da experiência ordinária.

O realismo cinematográfico segundo Bazin

O realismo cinematográfico emergiu nas críticas e ensaios de André Bazin nas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial. O princípio fundamental do realismo cinematográfico foi justificado por ele a partir de um aporte fenomenológico da

³ Como um momento estético, o cinema maneirista se intensificou na virada da década de 1970 para 1980, após um esgotamento do cinema moderno, trazendo citações, pastiche, imagens que retomavam outras imagens - características presentes nos filmes dos diretores Brian De Palma, Raúl Ruiz, Dario Argento e outros. Ver BERGALA, Alain. “D’une certaine manière”. *Cahiers du Cinéma*, n. 370, 1985, pp. 11-15.

⁴ Por realismo tradicional entendo aquele debatido por Bazin em suas críticas sobre o neorealismo italiano, o que será abordado mais adiante.



fotografia. O crítico francês discutiu a ontologia da fotografia como uma atividade de “embalsamento da imagem” (BAZIN, 1991: 19), isto é, de conter, em retrato, a duração do tempo e do espaço. Nestes termos, a fotografia não seria o próprio objeto, mas, sim, uma “impressão digital” do mesmo, como um índice. Esta indexicalidade⁵ da imagem fotográfica seria uma possibilidade técnica de dar ao espectador uma crença de realidade no nível da percepção:

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornando presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuía, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade. (BAZIN, 1991: 22).

A dimensão ontológica da imagem fotográfica está ligada a um modo de representação que parte de um referente; logo, os objetos capturados pela objetiva da câmera transferem sua existência para a sua reprodução, que nos é dada como ‘natural’. Para Bazin, a imagem fotográfica assim nos revela um mundo livre dos jogos ilusionistas criados pela pintura, por exemplo. No cinema clássico, bem como nas vanguardas modernistas, esses jogos seriam criados pela decupagem e pela montagem.

O realismo respeita a integridade do espaço e do tempo, aquilo que outras vertentes cinematográficas subordinaram a elementos simbólicos importantes para o transcorrer da narrativa, tais como a montagem paralela e o modo pelo qual a decupagem direciona as significações. Sobre a compreensão baziniana do cinema realista, Robert Stam explica: “O problema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história. O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios” (2003: 92). Por isso, o realismo seria uma forma legítima de ilusão que revela um mundo possível. A visão de Bazin da tela como janela para o mundo harmonizava com sua crença no catolicismo.

⁵ Referência semiótica que Peter Wollen (1998) relaciona à ontologia da imagem fotográfica de Bazin.



“Com sua profissão de fé no cinema, Bazin traduz um movimento de reconciliação do pensamento religioso com o mundo moderno (...)” (XAVIER, 2015: 19).

O termo *realismo* se refere à vivência do espectador diante da imagem, como se ele vivenciasse sua realidade concreta, a realidade cotidiana com toda sua ambiguidade. Nesse sentido, o filme realista não se trata de uma reprodução da realidade ‘tal como ela é’, mas sobretudo de uma significação. Os objetos em cena são filmados integralmente no espaço e no tempo, de forma a não acrescentar à diegese elementos simbólicos compreendidos por meio de relações abstratas da montagem (como o “efeito Kulechov”⁶). Isso implica no confronto do espectador com a cena, como se esta fosse sua realidade vivida. Ele tem de lidar com as imagens do filme tal como em seu cotidiano. Segundo James Dudley Andrew:

[...] o espectador deveria ser obrigado a lutar com os significados de um evento filmado por/que deveria lutar com os significados dos eventos na realidade empírica de sua vida cotidiana. Tanto a realidade quanto o realismo insistem na luta da mente humana com os fatos que às vezes são concretos e ambíguos (ANDREW, 1989: 165).

Nesse caso, portanto, a representação no cinema realista se afasta dos padrões de mimese do modelo narrativa clássica. Os elementos da cena deveriam, então, ser mostrados na íntegra, sem o corte, pois a montagem dá à imagem uma significação que ela não possui; trai um modo de percepção ‘natural’ presente na realidade concreta com toda sua ambiguidade. A montagem, argumenta Bazin, é o “processo anti-cinematográfico *par excellence*” (*apud* TUDOR, [s.d.]: 118), pois “o cinema propriamente dito encontra-se no absoluto respeito fotográfico pela unidade de espaço” (TUDOR, [s.d.]: 118). Dado que, no cinema clássico, a montagem se estrutura a partir de um encadeamento causal, ela acaba impondo um tempo linear que não se pode identificar com o tempo efetivo da representação. Para Bazin (1991), o que importa é a duração⁷ dos eventos representados, a fim de criar um modo de percepção que se assemelha ao da realidade vivida. O mundo, portanto, não poderia ser fragmentado a favor de alguma significação, mas sim testemunhado.

⁶ Experiência prática do teórico russo Kulechov. O mesmo plano de um ator era justaposto a materiais visuais distintos (um prato de sopa, por exemplo) com o objetivo de produzir diferentes efeitos emocionais. Era a técnica cinematográfica, e não a ‘realidade’, que ocasionava a emoção espectral (STAM, 2003: 55).

⁷ A ideia de duração, para Bazin, é influência do filósofo Henri Bergson (XAVIER, 2005: 87). O filósofo francês valorizou a intuição contra o intelecto, considerando que este é incapaz de apreender a realidade em seu sentido mais profundo e de explicar a nossa experiência. Aplicou essa distinção à análise do tempo, distinguindo entre tempo (*temps*) e duração (*durée*), sendo que esta última, o “tempo real”, só pode ser apreendido intuitivamente e não como sucessão temporal (JAPIASSU; MARCONDES, 1993: 36).



A narrativa realista não decompõe a realidade, entregue à nossa imaginação para ser apreendida, mas, sim, se propõe a fazer um testemunho da mesma a partir de seu registro, não apresentando sentidos impostos pela decupagem clássica. Isto implica um modo de experiência narrativa mais aberto em relação à estrutura clássica, dando ao espectador uma participação mais ativa, tão cara ao realismo.

O retorno do realismo na forma da estética de fluxo

Conforme apontado em estudo anterior,⁸ os anos de 1990 trouxeram o retorno do real na arte contemporânea,⁹ o que inclui o cinema. No caso deste último, o realismo se configura em outros moldes - não naqueles do neorealismo italiano, mas do “trauma” com o choque do real (Michael Haneke), do abjeto (Lars Von Trier, David Cronenberg e David Lynch) e do “sublime do banal”,¹⁰ através do minimalismo no estilo visual de cineastas asiáticos (Tsai Ming-Lian, Won Kar Wai, Hou Hsiao-Hsien) e no cinema iraniano (Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf). Cecília Melo sugere que:

Aliada à reabilitação do realismo no debate teórico, é possível observar uma tendência de “retorno ao real” na produção audiovisual mundial, inaugurada, a partir de meados dos anos 1990, por movimentos como o Dogma 95 na Dinamarca, o cinema iraniano e o cinema em língua chinesa de, entre outros, Tsai Ming-liang e Jia Zhangke. (MELO, 2015: 18).

Essa tendência cinematográfica se disseminou no contexto da globalização. Sua perspectiva incorpora o multiculturalismo não apenas como tema, mas também como estética, a exemplo da estética de fluxo. Esta noção surgiu, inicialmente, no artigo “*Plan contre flux*” (Plano contra Fluxo), do crítico Stéphane Bouquet. Publicado em 2002 na *Cahiers du Cinéma*, o texto distingue os cineastas do plano e os do fluxo. Os primeiros estariam interessados no poder de construção de sentidos através da imagem, em uma forma de montagem e decupagem feita tijolo-a-tijolo (exemplificada por Bouquet nos filmes de François Ozon). Os demais, por outro lado, voltar-se-iam para a imagem como sensação pura, menos para o discurso, criando histórias sobre ‘nada’, filmando

⁸ Em um artigo publicado na revista *Em Questão*, no ano de 2010, trouxemos, para o campo do cinema, as análises dos tipos de realismo nas artes desenvolvidas por Hal Foster (2014). Ver ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, M. X. *A “volta do real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum*, 2010.

⁹ Ver Hal Foster, 2014.

¹⁰ Denilson Lopes (2007) associa o sublime ao cotidiano, às pequenas coisas, em diretores do cinema contemporâneo como Abbas Kiarostami, Wong Kar Wai, Mike Leigh e outros.



não as ações ou conflitos dos personagens, mas afetos. Luiz Carlos Oliveira Jr., em seu trabalho sobre a *mise en scène* (ou ausência dela) no cinema contemporâneo, aponta que os cineastas do fluxo:

[...] não captam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis no filme. Eles realizam um cinema de imagens que se valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em intensificar 'zonas do real', resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. (OLIVEIRA JR., 2014: 144).

Não seria a busca por uma construção de sentido, mas da tentativa de recuperar uma sensorialidade, “uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso” (OLIVEIRA JR., 2014: 145). Assim, o cinema de fluxo volta seu interesse para o ‘corpo’ e para os afetos. Incorpora, fora dos padrões normativos, os seres e as paisagens. Ainda que não os subverta, tal qual o *New Queer Cinema*,¹¹ com seus personagens “ex-cêntricos”,¹² torna-os inapreensíveis pelo pensamento e pela identidade.

Ao invés de ambiguidade, que indetermina os significados na narrativa, haveria a *ubiquidade*, definida por Thomas Elsaesser como “uma presença sentida do espaço puro” (2015: 49). O termo, de acordo com André Lemos, denota a “possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo” e corresponde a uma nova fase da chamada *era da informação*. Se esta foi primeiro caracterizada pela convergência tecnológica e pela informatização total das sociedades contemporâneas, vivenciamos, nas últimas décadas, novas dinâmicas e “profundas modificações no espaço urbano, nas formas sociais e nas práticas da cibercultura com a emergência de novas das novas formas de comunicação sem fio” (LEMOS, 2004: 17). Nesse contexto, o cinema de fluxo já não revela um mundo, mas se torna parte dele. Agrega-se à infinidade de imagens produzidas diariamente sem, no entanto, buscar na afinidade com o real a matéria-prima para a imagem. Oliveira Jr. parece concordar, pois afirma que:

¹¹ Assim definido pela crítica de cinema Ruby Rich (2015), o *New Queer Cinema* se refere a um conjunto de filmes lançados nos anos 1990 que apresentam personagens marginalizados, periféricos e fora dos padrões tradicionais de representação de gênero, tais como *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1991), *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996), *Eduardo II* (*Edward II*, Derek Jarman, 1991).

¹² Na conceituação de Linda Hutcheon (2004: 12), o “ex-cêntrico” (seja ele relacionado a classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnicidade) ganhou novo significado à luz do reconhecimento implícito de que a nossa cultura não é, em realidade, o monólito homogêneo (representado pelo homem de classe média, hétero, branco e ocidental) que antes se supunha.



[...] o cultivo da opacidade do real vem incrementado pelo fato de que se trata de um real já fendido pelas dúvidas ontológicas que se acoplam à imagem cinematográfica e a metamorfosearam – por meio principalmente do digital, mas não só – justo ao ponto de fabricação de uma nova matéria plástica que torna caduca a dicotomia baziniana entre crença na realidade e crença na imagem [...]. (OLIVEIRA JR., 2014: 136).

No cinema asiático, um exemplar dessa tendência é *Vive l'amour (Ai qing wan sui, 1994)*, de Tsai-ming Liang. O filme conta a história de três personagens que habitam um mesmo apartamento colocado à venda. O primeiro é um invasor que passou a viver no local; a segunda é a correntista, que usa o imóvel para manter relações sexuais com outro homem, o terceiro personagem. Ela ignora o fato de que há um invasor vivendo lá. Não sabemos as motivações dessas pessoas, seus anseios e objetivos, apenas vemos seus percursos na cidade e suas vivências no apartamento. Em uma cena o invasor aparece vestido com roupas femininas; então ele se deita ao lado do amante da correntista e lhe rouba um beijo. Aparentemente, sente desejo pelo outro homem, mas o sentimento não se revela como um desejo homoafetivo, pois não é colocado como conflito. Esse modo de representação, portanto, vai além das formas pautadas pelas políticas de representação, afirmativas e calcadas em uma identidade. Dos exemplares do cinema mundial, podemos mencionar *No Quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000), *Sombra (Sombre, Philippe Grandrieux, 1998)*, *Gerry* (Gus Vant Sant, 2002), *Pântano (La ciénega, Lucrecia Martel, 2004)*, *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), entre outros. Os temas e suas representações variam a partir das escolhas estéticas dos cineastas e do contexto sócio-histórico e cultural da produção. De certo modo, como veremos adiante, o cinema de fluxo parece resultar do advento de um novo regime de historicidade, o chamado “presentismo”.

O presentismo e a superação da modernidade

Como relacionar a estética de fluxo ao contexto atual? Sabemos que o cinema acompanha e incorpora o tempo em seu processo de criação e produção, seja através da tecnologia,¹³ do tema ou da forma fílmica. Se aplicarmos a noção de “regime de historicidade” (HARTOG, 2015) como instrumento de análise, podemos observar como são concebidos e vivenciados o passado, o presente e o futuro, que “formam um

¹³ Segundo Eric Hobsbawm (2013), o que caracteriza as artes em nosso século é sua dependência com a revolução tecnológica, única do ponto de vista histórico, e sua transformação por ela, em particular no tocante às tecnologias de comunicação e reprodução.



continuum indivisível” (HOBBSAWM, 2013: 27). Para François Hartog, o conceito de *historicidade* remete a uma longa história filosófica e expressa “a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo.” (HARTOG, 2015: 12). O *regime de historicidade*, por sua vez, é construído pelos historiadores e não uma realidade dada. Enquanto ferramenta heurística que ajuda a melhor apreender momentos de crise do tempo, é uma forma de engrenar passado, presente e futuro (HARTOG, 2015: 11-13, 37). Pressupõe a observação com certo distanciamento, para que entendamos como o tempo pode ser experimentado ou tratado academicamente. A construção de regimes específicos estabelece diferentes conexões entre as temporalidades, determinantes para a escrita da história.

De uma sociedade a outra variam os modos de historicidade - isto é, nas palavras de Hartog, “as maneiras de viver e de pensar essa historicidade e de servir-se dela, os modos de articular passado, presente e futuro: seus regimes de historicidade” (HARTOG, 2015: 45). As ordens do tempo mudam de acordo com os lugares e épocas. Talvez isso se deva ao ponto de vista particular dos sujeitos. Peter Burke nos lembra que o relativismo cultural se aplica tanto à própria escrita da história quanto a seus objetos. “Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra” (BURKE, 1992: 15).

Atualmente, a maneira como experimentamos o tempo se dá na forma de um “presentismo”, definição de Hartog para a experiência contemporânea do tempo, após ter observado o rápido alargamento da categoria do presente — que se tornou, de certo modo, perpétuo, inacessível e quase imóvel, ou mesmo onipresente. Nas suas palavras, “tudo se passa como se não houvesse nada mais do que o presente” (HARTOG, 2015: 39-40). Todavia, o presentismo pode ser vivenciado de formas diferentes. Dependendo do lugar na sociedade em que se está, pode-se tanto tirar proveito das benesses de uma sociedade altamente tecnológica, quanto conviver com seu contrário:

De um lado, um tempo dos fluxos, da aceleração e uma mobilidade valorizada e valorizante; do outro, aquilo que Robert Castel chamou de *précariedad*, isto é, a permanência do transitório, um presente em plena desaceleração, sem passado – senão de um modo complicado (mas ainda para os imigrantes, os exilados, os deslocados), e sem futuro real tampouco (o tempo do projeto não está aberto para eles) (HARTOG, 2015: 14).



Hartog recorre às categorias de “experiência” e “expectativa”, conforme entendidas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck (2006). Ambas, tendencialmente afastadas na modernidade, agora sequer existiriam: “esses são os principais traços desse presente multiforme e multívoco: um presente monstro. É ao mesmo tempo tudo (só há presente) e quase nada (a tirania do imediato)” (HARTOG, 2015: 259).

Daí emerge um novo regime de historicidade, não mais moderno, que Hartog evita cautelosamente chamar de *pós-moderno*. Componente diretamente relacionado ao presentismo e que, segundo ele, “caracteriza a nossa modernidade” (KOSELLECK, 2006: 23), é a progressiva aceleração do tempo histórico. Este processo não apenas separa experiência e expectativa — passado e futuro, eventualmente — como cria uma forma de vivência no mundo e uma concepção da sua “aparência”. O historiador afirma que “mais amplamente, essa mudança de aparência é constitutiva da ordem moderna do tempo. Reconhecê-la não implica, por outro lado, aceitar como reais todas as declarações do mundo moderno sobre a aceleração” (HARTOG, 2015: 161-162). Com isso, quer dizer que nem todas as manifestações sociais dessa aceleração devem ser levadas a sério. Porém, se a sua progressão está no âmago da modernidade, é de se esperar que ela crie, desde sempre, uma compressão de tempos em um presente dominante.

O conceito moderno de história é fundado na noção de progresso. O que antes predominava era o futuro na esteira do novo ou voltado para certa finalidade. Mesmo após a Segunda Guerra Mundial, o “regime moderno de historicidade” continuou estabelecido em função das ações de reconstrução e de aceleração do desenvolvimento; no entanto, o olhar para o futuro perdeu espaço para o presente, como Hartog coloca:

[...] o Progresso se apresentava como uma aceleração da aceleração anterior. O “Futuro radioso” socialista, o “Milagre alemão” capitalista ou “Os Trinta Anos gloriosos” da França foram os destaques! De uma tal conjunção pode-se, entretanto, constatar que o futuro ocupava cada vez menos lugar comparado ao presente, que cada vez mais ganhava o primeiro plano: o presente e nada além do presente. (HARTOG, 2015: 25).

Uma das bases do pensamento pós-moderno das três últimas décadas do século XX, o debate sobre a superação da modernidade pelo advento de um novo tipo de tempo foi renovado com o relativismo histórico de Hartog (PIMENTA, 2015: 403). A busca de novas relações com o tempo teria ocorrido a partir de 1989, como dois séculos antes, quando a antiga ordem do tempo e seu respectivo regime de historicidade



também se desagregaram. O historiador sustenta que o regime moderno de historicidade teria caído junto com o muro de Berlim e a própria ideologia moderna, o que certamente não significou o “fim da história”, nos termos de Francis Fukuyama, “mas seguramente uma cesura do tempo” — inicialmente na Europa e depois, pouco a pouco, em grande parte do mundo (HARTOG, 2015: 188).

Porém, o presentismo não seria um fenômeno novo. Na Europa, remonta ao início do século XX, mais precisamente ao pós-Primeira Guerra Mundial, depois ao pós-1945, com a experiência de “ruptura de continuidade” (HARTOG, 2015: 20). “De um lado (...), um passado que não está abolido nem esquecido, mas um passado do qual nós não podemos tirar quase nada que nos oriente no presente e nos possibilite imaginar o futuro. De outro lado, um futuro de que não fazemos a menor ideia” (VALÉRY *apud* HARTOG, 2015: 20). O presente, então, se tornou o único horizonte possível, pois o passado representava a morte e o futuro não podia ser antecipado, como ilustra o futurismo. Na avaliação de Zygmunt Bauman, hoje nós tendemos a temer o futuro. O que nós ainda chamamos de “progresso” “evoca agora emoções opostas àquelas que Kant, que cunhou o conceito, tencionou incitar. Com mais frequência, a noção evoca o medo de uma catástrofe iminente (...)” (2017: 59).

Segundo Eric Hobsbawm (2013), a “civilização burguesa europeia” desapareceu depois da Primeira Guerra, da qual jamais se recuperou. Nos anos 1960, quando o mundo sofreu uma grande transformação, as regras e convenções que governavam as relações humanas se desmancharam. O progresso do capitalismo foi posto em xeque e, com ele, a própria noção de tempo como progresso. A França estava imersa no espírito revolucionário de estudantes e intelectuais, que logo se veriam desiludidos com a crise econômica. Inaugurou-se uma cultura do consumo, em que tudo é transformado em produto; a sociedade do espetáculo e os simulacros midiáticos atingiram o ápice. O capitalismo engolfa o trabalhador na *sociedade do controle*, sucessora da *sociedade da disciplina*. Deleuze (1992) identifica uma mudança do setor de produção industrial que substitui a fábrica pela empresa. Agora, exige-se do trabalhador alta produtividade em detrimento da remuneração ou da qualidade de vida, expondo-o a um ambiente altamente competitivo e às exigências de ser proativo. Conforme atesta o autor, os salários se alteram em função do mérito e de promoções, a formação se torna permanente e o controle sobre esse processo já não se dá por meio de exames e testes.

Em *Tempos fraturados* (2013), Hobsbawm apresenta sua visão de uma sociedade que perdeu o rumo e que aguarda, desgovernada e desorientada, nos primeiros anos do novo milênio, um futuro irreconhecível. Este cenário parece resultar da superação do regime moderno de historicidade e do advento de um novo regime, o



presentismo. Este processo foi marcado por momentos em que se questionou a expectativa de futuro — as duas guerras mundiais, o ano de 1968, a crise das identidades nacionais, o hiperconsumo, a globalização e o multiculturalismo. Com o presente ubíquo e onipotente, valoriza-se então o imediatismo, perceptível nas trocas econômicas flutuantes dos mercados financeiros, no jornalismo televisivo e seus *flashes* do cotidiano, na Internet, com *blogs*, *sites* de notícias e redes sociais, que geram conteúdos de acesso rápido e hiper-efêmeros.

O presentismo na estética de fluxo

Além da sua vinculação a um novo regime de historicidade, os filmes de fluxo também podem ser relacionados a novas abordagens da História, das Ciências Sociais e da Filosofia, mais preocupadas com a vida cotidiana. De acordo com Burke (1992: 23), o que essas abordagens recentes têm em comum é sua preocupação com o mundo da experiência ordinária, juntamente com uma tentativa de encarar a vida cotidiana como problemática, no sentido de mostrar que o comportamento ou os valores tacitamente aceitos em uma sociedade são rejeitados como intrinsecamente absurdos em outra. A expansão do universo histórico e o relativismo cultural repercutiram nas fontes, nos métodos e na escrita da história.

Em diversos filmes de fluxo, a cidade deixa de ser mera paisagem e fundo cenográfico para tornar-se em si mesma um personagem, um espaço urbano de sociabilidade em constante mudança, em construção e decomposição, multicultural e pluri-identitário. É interessante notar que as ruas já haviam sido ocupadas pelos filmes do neorealismo italiano, como *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945) e *Alemanha, ano zero* (*Germania anno zero*, 1948), de Roberto Rossellini, e *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948) e *Vítimas da tormenta* (*Sciuscià*, 1946), de Vittorio De Sica. As cidades eram os cenários dos filmes que buscavam um contato direto com a realidade, fora dos estúdios e de decupagens presas nos cenários, abrindo-se para as possibilidades do imprevisto. Para Rossellini,¹⁴ era uma questão de sobrepor o real ao imaginário por meio da observação das coisas - processo que, para Bazin, assemelha-se ao testemunho da câmera. As ruínas deixadas pelos bombardeios atestam as cicatrizes de uma guerra recém-terminada, que se atualiza sob o mote da reconstrução.

Já as cidades nos filmes do fluxo parecem estar em permanente construção, erguendo-se sobre as cidades antigas que vão aos poucos desaparecendo, como é o caso de Taipei, capital de Taiwan. Para Andrew, os filmes asiáticos atuais (não apenas os de fluxo) buscam aquilo que fica invisível nos centros urbanos: “Simultaneidade

¹⁴ Ver Mariarosaria Fabris, 2006.



temporal e aleatoriedade espacial trabalham contra este meio do tempo e do espaço, já que nas cidades, atualmente, simultaneidade pode significar estar em lugar nenhum, bem como estar em todos os lugares ao mesmo tempo” (ANDREW, 2015: 114).

Hartog recorre ao conceito de cidade genérica, proposto pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas e associado ao *Junkspace*.¹⁵ Como aponta o historiador, as cidades genéricas usam a memória como atração. “Nelas, o presentismo é o rei, corroendo o espaço e reduzindo o tempo, ou o expulsando”. Livre da servidão ao centro, “a cidade genérica não tem história, mesmo que busque com afincos se dotar de um bairro-álibi, onde a história é resgatada como uma apresentação, com trezinhos ou caleches” (2015: 15). A cidade se torna um espaço genérico onde se apaga a história em favor de uma memória que atualiza o passado no presente. Memoriais, monumentos e museus podem ser construídos para atrair turistas.

Em *No Quarto da Vanda* (2000), do português Pedro Costa, o bairro lisboeta de Fontainhas aparece em processo de demolição. A maior parte do filme se passa no referido quarto, acompanhando Vanda em sua rotina de conversas com outros personagens e uso de entorpecentes. Em Lisboa, Fontainhas é localização estratégica para a construção de vias de transportes que ligam outros bairros ao centro. Nos anos 1950, com o processo de descolonização, chegaram à cidade diversos imigrantes que se assentaram no bairro.

No filme, as casas estão prestes a ser destruídas, e as famílias, em processo de mudança para o bairro novo. Costa produziu um híbrido entre a ficção e o documentário, incorporando os próprios moradores na narrativa, como Vanda e Ventura. Em entrevista à *PhotoEspaña 2009*,¹⁶ Costa disse que os ex-moradores de Fontainhas sentem falta do bairro pela vivência que criaram no local, a rotina da comunidade, cotidiano este que o diretor inseriu no filme:

passaram quatro anos [desde a mudança] e estão [os ex-moradores de Fontainha] muito tristes. Não gostam de viver ali porque estão separados. Já não é possível a vida da rua, não é possível fazer nada do que faziam, como por exemplo os churrascos, a carne assada... a polícia não deixa, há leis europeias que impedem esse tipo de coisas. Perderam todo o dinheiro que tinham a comprar móveis e televisores, para reproduzir os modelos das casas das pessoas endinheiradas

¹⁵ Em livre tradução, significa “espaço-lixo”. O termo se relaciona, portanto, ao espaço e designa a sociedade, seus hábitos e seu *zeitgeist*. Sua essência é a continuidade. É o resíduo que a humanidade deixa no planeta, o que resta depois que a modernização segue seu curso ou, mais precisamente, o que coagula enquanto a modernização está em andamento, suas consequências (KOOLHAAS, 2016).

¹⁶ https://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html, 2009.



que limpam. (COSTA, 2009, n.p).

Em *Juventude em Marcha* (2016), Costa continua a história de Ventura, agora morador do prédio novo, com suas paredes brancas, no estilo arquitetônico de um conjunto habitacional, totalmente distinto das ruas de Fontainhas. Um bairro genérico sem a identidade que fazia de Fontainhas um lugar de pertencimento da comunidade. Ambos os filmes tornam-se o testemunho de um processo de mudança dos espaços que, pela incorporação dos próprios moradores do bairro, registra uma memória das vivências de uma comunidade.

Em busca da vida (*San xia hao ren*, 2006), do diretor chinês Jia Zhang-Ke, mostra a cidade de Fengjie em permanente construção; ela é destruída para ser reconstruída, o que apaga a história de um grupo de moradores locais e resulta em uma nova história, determinada pelo modelo nacional do governo chinês. A construção da barragem de Três Gargantas, em Fengjie, força a remoção de diversas pessoas para o alagamento das terras. O filme apresenta dois personagens em busca de seus familiares: Han Sanming quer encontrar a filha adolescente, que ficou sob a guarda de sua ex-esposa, mudando-se para a cidade; e Shen Hong, que sai à procura do marido. As histórias não se cruzam, mas ambos os personagens compartilham da arquitetura desprovida de identidade de um centro urbano em ruínas.

Em artigo publicado na *Contracampo*, o crítico Ruy Gardnier¹⁷ compara o diretor chinês a Rossellini, que filmou a Europa em ruínas depois da Segunda Guerra Mundial. O filme de Zhang-Ke, porém, sob os rastros da destruição dos prédios e casas, salvaguarda a história da cidade pelo cotidiano. Mesmo na “vida tranquila” à qual alude o título em inglês (*Still life*) há uma potência, uma vida que escoo pela imaginação, como na cena de um óvni sobrevoando a cidade ou do prédio que é lançado como foguete:

[...] para Jia Zhang-Ke, o que importa no final de tudo é constatar que, apesar das múltiplas destruições, das inúmeras dificuldades, esse homem chinês resiste e a vida brota mesmo quando menos se espera, mesmo quando tudo parece evocar destruição (o trabalho de Han Sanming enquanto espera na cidade é demolir prédios). Daí a necessidade do surreal junto com o real, da imaginação junto com a observação, do aberrante que vem quebrar a monotonia do cotidiano. Porque é nessa insistência em ir além dos dados e das condições oferecidas que se constitui uma arte do viver. (GARDNIER, 2006, n.p).

¹⁷ <http://www.contracampo.com.br/87/critstilllife.htm> [2006?].



O realismo contemporâneo incorpora os elementos de um universo fantasioso não apenas de modo a criar um estilo, no caso de Jia Zhang-Ke, mas também de buscar na própria imagem (fora da indexicalidade) um “real fendido” (OLIVEIRA JR., 2017) pelas dúvidas acerca de uma ontologia da imagem digital e pela diversidade de imagens criadas diariamente. O cinema hoje, como antecipou o crítico Serge Daney, não busca mais a opacidade na imagem que distancia o espectador do filme, nem busca aquilo que estaria por trás da imagem, como um esquema de deciframento dos sentidos que ela carrega, como no cinema clássico. Para ele, “Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras” (2007: 233).

Em um mundo globalizado e multicultural gerador de uma “cultura-mundo”,¹⁸ onde tudo é consumível, as fronteiras geográficas somem para os turistas, mas se fecham para os refugiados, exilados e imigrantes, como bem explora outro filme de Jia Shang-ke, *O mundo (Shijie, 2004)*. Neste, os principais monumentos do mundo são replicados em escalas menores em um parque temático próximo à cidade de Pequim. Diversos tempos históricos se mesclam no espaço, na forma de réplicas de monumentos da Antiguidade, da Idade Média e da modernidade. Sem hierarquia, as atrações são apresentadas como espetáculos para os turistas, que atestam sua presença interagindo com eles e os fotografando. No parque, trabalham imigrantes e migrantes chineses, que tornam o filme ainda mais representativo de um mundo globalizado. Em uma cena, a dissonância entre a hiper-aceleração do presente e um estado de precariedade fica evidente: no início do filme, um plano aberto mostra a Torre Eiffel ao fundo, no parque. Essa imagem de fundo é separada, por um rio, de um homem que leva um saco de latinhas nas costas; ele para no meio do quadro e olha em direção à câmera.

Imagens de animação aparecem quando os personagens usam o celular para o envio de mensagens. O meio de comunicação se torna uma válvula de escape para um imaginário que os insere em um ambiente fantasioso, a exemplo da cena em que uma personagem vestida de aeromoça está com seu amante em um avião cenográfico do parque e lhe pede para levá-la à casa de um amigo, pois precisa sair do parque. Subsequente a esse diálogo, começa uma cena de animação em que ela é representada voando pela cidade com o avião de fundo. Assim como os parques artificiais com seus monumentos históricos, a animação traz ao filme a artificialidade da imagem, como

¹⁸ Para Gilles Lipovetsky e Jean Serroy a cultura-mundo corresponde a “um processo generalizado de desinstitucionalização e de interconexão, de circulação e de desterritorialização ordenando os novos quadros da vida social, cultural e individual” (2011: 33).



ressalta Oliveira Jr.¹⁹ Sobre essas inserções em *O mundo*, afirma que: “ao criar uma ambiência digital em que a narrativa ‘navega’ de um personagem a outro, de um tipo de imagem a outro, ele [o filme] deixa o cinema totalmente em aberto, sem saber se sua matéria é o mundo ou seu simulacro” (2004, n.p).

O real advindo de uma ontologia da imagem se dissolve no deslizar entre os diferentes tipos de imagem, tanto em relação à sua materialidade como sua funcionalidade dentro do filme. É como em *O intruso* (*L'intrus*, 2004) de Claire Denis, no qual as fronteiras representadas pelo corpo, pelo olhar ou pelas próprias fronteiras geográficas são marcadas e dissolvidas ora como intrusão, ora como libertação. Há um misto de sonho e realidade diegética que não é aparente na forma e embaralha o entendimento da história do filme, pois mais do que narrar um enredo, o filme se volta para as sensações criadas pelo fluxo das imagens. A decupagem “tijolo a tijolo” é substituída por uma forma mais plástica da imagem (OLIVEIRA JR., 2014), que tem menos significados narrativos do que dados sensoriais.

Andreas Huyssen (2000) fala de uma “globalização da memória”, que seria parte de uma tendência de retorno ao passado, ou de um passado presente com o foco na memória, iniciada a partir da década de 1980. A hipótese de Huyssen é que, atualmente, combatemos o medo do esquecimento através da rememoração pública e coletiva. No filme *Adeus, Dragon Inn* (*Bu san*, 2003), de Tsai-Ming Liang, o cinema é rememorado com a presença de um turista japonês na cidade de Tapei. A locação é o Cinema Fuhe dos anos 1930, que estava em decadência e foi fechado. Lá, o filme de artes marciais *Dragon Gate Inn* (1967), de King Hu, é exibido interminavelmente. Um dos atores desse filme, Miao Tien, está na sala assistindo à projeção. Para Jean Ma, fazer o ator assistir a si mesmo invoca uma presença do passado do ator jovem na tela, atualizado pelo ator mais velho na plateia.

A nostalgia, como sugere Svetlana Boym, “é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia”. Professora de literatura comparada eslava de Harvard, Boym diagnosticou a presente “epidemia global de nostalgia, um anseio emocional por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo ardente de comunidade num mundo fragmentado”, e propôs encarar essa epidemia como “um mecanismo de defesa numa época de ritmos de vida acelerados e sublevações históricas”. Advertiu ainda que “o perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o lar verdadeiro com o lar imaginário” (BOYM *apud* BAUMAN, 2017: 9). Em *Adeus, Dragon Inn*, a nostalgia do Cinema Fuhe, que refletiria nos seus tempos de ouro, é substituída por ambientes sombrios, goteiras, paredes sujas

¹⁹ <http://www.contracampo.com.br/75/theworld.htm>.



com pinturas descascadas e personagens estranhos, que mais parecem fantasmas vagando pelos corredores escuros do cinema.

Assim, *Adeus, Dragon Inn* amplifica o tropo da assombração, confrontando o fantasma com seu duplo virtual, a imagem da tela. E à medida que nós consideramos esta *narrativa em abismo* de espectralidade, torna-se incerto exatamente quem são os fantasmas neste filme - os atores idosos que aparecem como uma sombra de seus eus anteriores ou as imagens sobre a tela, projeções fantasmáticas e vestígios do passado, conjuradas no presente. (2015: 179).

A reencenação permite um olhar sobre o passado a partir do presente. Nos filmes do tailandês Apichatpong Weerasethakul, os fantasmas também são incorporados como atualização do passado. Em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2011), o diretor recupera a história da região de Nabua, que foi alvo da caça de comunistas por militares entre os anos 1960 e 1980. A cidade onde vive Boonmee enterrou sua história junto aos corpos assassinados. Por meio de fantasmas, ele traz essas histórias, inserindo-as em uma temporalidade na qual se misturam o passado, o presente e o futuro. Boonmee, que está prestes a falecer, recebe a visita dos fantasmas da cunhada e do filho – ele é um ex-militar que assassinou comunistas. Ele recorda suas ações, atualizando o passado pela memória e através dos fantasmas. O futuro é previsto por ele em sonho como um cenário ameaçador, revelando que as pessoas serão caçadas e mortas por uma autoridade.

No presentismo é esse o prognóstico, tal como explica Hartog. “Deve-se ainda acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro percebido, não mais como promessa, mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos” (2015: 15). No eterno presente, o futuro só poderá ser catastrófico. Bauman assente, com a seguinte reflexão: “tendo perdido (ou dado as costas a) todas as visões de uma sociedade alternativa do futuro (melhor), e associando o futuro, se não a algo ‘pior que o presente’, à ideia de ‘mais do mesmo’ (...), não admira que, ao procurar ideias genuinamente significativas, nós nos voltemos de *forma nostálgica* para as grandes ideias sepultadas (...) do passado?” (2017: 121, grifo nosso).

Considerações finais

Enquanto movimento estético, o realismo cinematográfico foi recuperado pelo cinema contemporâneo nos anos 1990, mantendo certos elementos aplicados pelos italianos após a Segunda Guerra Mundial, como o uso de atores não profissionais e as histórias do cotidiano. O que se conservou, sobretudo, foi o uso de técnicas que dão ao



espectador uma percepção semelhante à experiência da realidade imediata. Logo, é com uma experiência do tempo que o realismo compactua. Ver como ele era debatido pelos críticos no pós-guerra, a exemplo de Bazin, é fundamental para compreender o regime de historicidade ao qual está atrelado. De uma imagem a outra, podemos questionar um processo de percepção do tempo que pode ser incorporado como estilo ou tendência.

Nesse caso, o realismo baziniano se volta para a imagem como crença, partindo de um referente vindo da realidade bruta, que liberta a imagem das contingências, tornando-a ambígua como lhe é própria em um olhar que mais testemunha do que julga. A imagem ainda estava presa a uma ontologia que acreditava na imagem no processo de espectralidade. Para Elsaesser (2015), esse jogo que envolve a imagem e o espectador, hoje, é de ordem pós-fotográfica, corresponde a uma nova ontologia, uma vez que já não acreditamos na imagem; ela precisa de um novo contrato que garanta sua crença. Esse contrato é dado pelos modos como os filmes do cinema de fluxo tratam os temas, incorporando os espaços urbanos, as paisagens, atualizando a memória por meio de fantasmas, explorando, com isso, os elementos que fazem parte de uma experiência contemporânea do tempo, definida por Hartog como presentismo, e que pode ser vivenciada de formas diferentes.

No cinema de fluxo, os temas e as representações variam de acordo com as escolhas estéticas dos cineastas. O que une tais filmes em uma tendência é estarem atrelados à sua historicidade, da qual são inseparáveis. Em um mundo globalizado e multicultural, eles acompanham as mudanças de perspectiva no campo das relações entre o cinema e a história, que dependem das transformações sociais, culturais, políticas e econômicas, e de seus reflexos nas estruturas urbanas, na ordem do trabalho, nas esferas pública e privada. Em alguns casos, tendem a retornar ao passado, proporcionando a rememoração pública e coletiva. Já a ideia que se tem de futuro evoca, hoje, cenários catastróficos e a estética dos *junkspaces*. Contudo, esses filmes também podem ser transtemporais ao mesclarem passado, presente e futuro em uma mesma temporalidade.

Referências

ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, M. X. "A volta do real e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em *Caché* e *A Fita Branca*; o abjeto em *Anticristo*; o banal em *Mutum*". Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/15948/10441>. In: *Revista Em Questão*, v.16, n.2, 2010.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.



- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BERGALA, Alain. "D'une certaine manière". *Cahiers du Cinéma*, n. 370, 1985, pp. 11-15.
- BOUQUET, Stéphane. "Plan contre flux". *Cahiers du Cinéma*, n. 556, 2002.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34 ed., 1992.
- _____. "Cidades Fantasmas". In: MELLO, Cecília (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.
- ELSAESSER, Thomas. "Cinema mundial: realismo, evidência, presença". In: MELLO, Cecília (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.
- FABRIS, Mariarosaria. "Neo-realismo italiano". In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo, Cosac Naify. 2014.
- GARDNIER, Ruy. *Em busca da vida*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/87/critstilllife.htm>. Acesso em: 04 dez. 2017.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York, NY: Routledge, 2004.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- KOOLHAAS, Rem; FOSTER, Hal. *Junkspace with Running Room*. Broadhembury, UK: Notting Hill Editions, 2016.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.



LEMOS, André. "Cibercultura e mobilidade: a era da conexão". In: LEÃO, Lúcio (org.). *Cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004, p. 17-44.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

LOPES, Denílson. "O sublime no banal". In: _____. *A Delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB, Finatec, 2007, p. 39-49.

MA, Jean. "O cinema assombrado". In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. O mundo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/theworld.htm>. Acesso em: 04 jun. 2019.

_____. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papyrus, 2014.

PIMENTA, João Paulo. Resenha do livro "Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo". In: *Revista de História* (São Paulo), n. 172, jan.-jun. 2015, pp. 399-404. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rh/n172/2316-9141-rh-172-00399.pdf. Acesso em: 20 set. 2019.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: versão da diretora*. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 18-29

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].

WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. London: British Film Institute, 1998.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.