



Pós-cinemas: uma atualização sem começo e sem fim

Editar um dossiê sobre pós-cinemas é, sem dúvida, uma tarefa que entusiasma, mas que também pode ser bastante delicada. A imprecisão do termo é, ao mesmo tempo, desafiadora e problemática. Algo parecido é dito há anos em relação a outros conceitos com idiossincrasias bem similares: pós-modernidade, pós-teoria etc.

A ideia de pós-cinema demanda uma reflexão mais profunda sobre qual é exatamente o objetivo dos trabalhos propostos. Sobre o que mesmo queremos falar? O espectro de temas possíveis é virtualmente infinito uma vez que, se falamos de algo depois do cinema, não falamos (em tese) do cinema *per se*. Determinamos, pois, nosso objeto pelo que ele não é em vez de por suas características intrínsecas. Na verdade, nem sabemos ao certo quais são essas características já que não sabemos ainda sobre o que estamos falando. Para falar de um pós-cinema, aparentemente, temos que matar o próprio cinema. Não é à toa que o tema da morte de algum tipo de cinema surja em mais de um dos textos deste dossiê. Esses textos, por sua vez, referem-se a uma série de publicações recentes que, de uma maneira ou de outra, tratam do fim dessa prática que nunca chegou exatamente a produzir um consenso a respeito do que é, a que se destina ou como deve ser empreendida. Obras como *Que reste-t-il du cinema?*, de Jacques Aumont e *La fin du cinema?*, de André Gaudreault e Phillipe Marion, colocam essa pergunta sem chegar, necessariamente, a uma conclusão definitiva.

O cinema, por maior que tenha sido sua importância ao longo do século XX, foi, mais que as outras forças de expressão dos últimos dois séculos, alvo de discordâncias. Falar, portanto, de algo a partir daquilo que esse algo não é pode ser confuso, incerto e perigoso.

Algumas questões precisam ser destacadas a respeito dos trabalhos aqui publicados e das noções de pós-cinema que eles endossam.

A primeira linha de raciocínio a chamar nossa atenção é aquela que toma o dispositivo e, conseqüentemente, suas diferentes materialidades, como conformadores da experiência cinematográfica. Para além da concepção tradicional de uma “evolução” dos meios de produção audiovisual, as matérias tanto do filme, como também do aparato que dá existência ao mesmo, são trazidas para um patamar de igual importância. Sendo assim, a própria noção de filme, por sua vez atrelada a uma dimensão material dos suportes, passa a ser questionada dentro dos novos regimes digitais que se instauram. Mas não é apenas dessa forma que a materialidade dos objetos se manifesta: ela também propõe novas relações entre sujeitos e objetos, colocando em xeque a natureza representacional do cinema clássico-narrativo. Pergunta-se, mais profundamente, qual a relevância (especificamente nos dias de hoje) das formas instituídas de pensar o



cinema e através das quais o cinema pode pensar o mundo. Citando o texto de Isaac Pipano e Cezar Migliorin: “Sob qual direito o cinema veio a se tornar o que é?”¹

A pergunta acima remete ao passado do cinema e aos percursos abandonados ou menos populares do mesmo, mas também questiona a natureza da noção de filme em um momento em que o suporte físico cede espaço a uma “performatividade” lógica. Outros componentes dessa “imagem” contemporânea se tornam essenciais para definir seu comportamento. Se, ainda hoje, procuramos compreender o cinema a partir de seus vestígios físicos, como isso se dá diante de uma configuração de forças em que a possibilidade ou permanência de tais vestígios é fortuita e não facilmente mapeável?

O “pós-cinema” encontra-se também no resgate das relações entre o filme e as demais formas de expressão artística, companheiras centenárias. Esse diálogo, presente desde os primórdios da imagem em movimento, acabou por ser ignorado em prol de um modelo culturalmente e economicamente mais disseminado. Retomando-se essa história múltipla, aumentam as possibilidades de significação. Assim, o corpo filmado e o corpo dos dispositivos cinematográficos permitiriam um “‘cair fora’ do comum da linguagem” (ROIZMAN)² e o surgimento de uma dimensão de trocas entre filme e espectador mais ampla, imersiva. Na concepção de alguns dos trabalhos apresentados, o pós-cinema tem como uma de suas forças motrizes a produção de presença, a atmosfera: resistente às representações e interpretações particulares à dicotomia sujeito-objeto. Como se vê, o “pós” do cinema, muitas vezes remete a um “pré” sobre o qual ainda se especula.

Façamos um pequeno comentário sobre cada trabalho:

Na seção **Tradução**, temos o ensaio de Steven Shaviro, “Corporate Cannibal”, em que, a partir da análise do videoclipe de mesmo nome da cantora e *performer* Grace Jones, o autor tece considerações sobre os campos do analógico e do digital, desenvolvendo proposições a respeito da ontologia das diferentes imagens e emolduradas por em posicionamento atento a questões de gênero, ao capitalismo e ao pós-colonialismo.

O texto de Fabio Camarneiro, “Algumas explosões (e um suspiro): ontologia das imagens digitais na era do neoliberalismo”, trata diretamente da noção de morte do cinema – ou de um tipo específico de cinema – que o autor procura delimitar a partir das mudanças das narrativas épicas, em uma espécie de paralelo ao fim dos metarrelatos, preconizado por algumas das teorias da “pós-modernidade”. A partir daí, Camarneiro,

¹ Cf. “Camarer um ponto de ver: a pedagogia das imagens em *Boa Água*”, publicado neste dossiê.

² Cf. “*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, publicado neste dossiê.



constrói argumentos relacionando a noção de realismo e a ontologia das imagens digitais com o contexto neoliberal.

A relação simbiótica entre suportes analógicos e práticas digitais é explorada no artigo de Rodrigo Faustini dos Santos, “*Materia Obscura* (2009): metamorfose alquímica e a transmigração analógico-digital”, ao falar da persistência da película de cinema em espaços de exposição. As “práticas de projeção” são tratadas a partir da perspectiva da performance, sugerindo uma “visualidade híbrida” que torna aparente e se alimenta das condições físicas de espetatorialidade.

“Filme codificado”, de Gabriel Menotti, é outro trabalho que traz a natureza das imagens fílmicas diretamente ligada à sua existência (ou não existência) material. Os protocolos de codificação e de decodificação de arquivos digitais, sua compatibilidade e sua versatilidade são essenciais para a circulação do filme em meios digitais, o que, em termos práticos, determina sua própria compatibilidade ou longevidade (talvez pudéssemos usar o termo “funcionalidade”). Nas palavras de Menotti: “o filme existe menos como um objeto midiático individual do que como um contínuo de fluxos de informação”.³

O cinema como espaço imersivo, inevitavelmente ligado ao lugar que ocupa fisicamente, é também discutido no texto de Ruy César Campos Figueiredo, “Cine-instalações com múltiplos ecrãs: narrativas de deslocamento e visualidade”. As múltiplas telas são tratadas como um dos aspectos importantes na presença do cinema em museus e demais espaços de exposição, especialmente a partir dos anos 1990. A diferença para outros momentos dessa inserção é que, no período tratado, a atenção se deslocou do aparelho que produz a imagem para a imagem como criadora do espaço, propondo, dessa maneira uma “visualidade háptica”, segundo Figueiredo.

A fluidez entre o espaço do público e o espaço do filme também é objeto de análise do trabalho “O desejo de ilusão e o teatro da memória em *Cartas a Lumière* (2017)”, de Antoine d’Artemare e Pedro Urano. A partir da obra do realizador Fabiano Mixo, d’Artemare e Urano exploram as diferentes estratégias imersivas dos dispositivos de realidade virtual ao transportar o espectador para o ambiente da Central do Brasil, no Rio de Janeiro.

O texto de Paulo Souza dos Santos Junior, “*Suspiria* e o cinema da presença”, inicia justamente pela problematização da ideia de pós-cinema, discussão que, inevitavelmente, passa pelo digital. A partir da análise do filme “*Suspiria*” (2018), de Luca Guadagnino, o autor afirma que a experiência estética do corpo, tomando uma cena de dança específica no filme como exemplo, apontaria para uma produção de presença,

³ Cf. “Filme codificado”, publicado neste dossiê.



nos moldes propostos por Gumbrecht, e que serviria como tensionamento do modelo clássico-narrativo, “transcendendo a passividade da espectralidade calcada na construção de sentidos”.⁴

“*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, de Geraldo Blay Roizman, também defende que o corpo é um lugar chave para o entendimento de um cinema não atrelado ao modelo narrativo comercial. Ele vê na contracultura dos anos 1970, e nos elementos estéticos da imagem e de uma série de outros procedimentos artísticos, uma forma de “destutamento comportamental diante do momento repressivo no Brasil”⁵ daquele momento. Esse tipo de cinema experimental significa, para o autor, uma reconfiguração da experiência do filme como algo sensorial onde “tudo é imagem e para a imagem”.⁶

“*Camerar um ponto de ver: a pedagogia das imagens em Boa Água*”, de Isaac Pipano e Cezar Migliorim, trata da relação entre cinema e educação, procurando fugir do império da representação que, para os autores, estabeleceu-se como modelo de produção de saber nas escolas. O trabalho propõe o enfrentamento dessas premissas, baseando-se na crítica à hierarquização de funções, presente no modelo de produção industrial, na revisão de dicotomias entranhadas no pensamento ocidental e no questionamento ético, estético e político na utilização do cinema como ferramenta para a educação.

O último texto, “*Jafar Panahi e a utilização do pós-cinema no cárcere*”, de Jansen Hinkel Molineti Tavares, explora as estratégias do cineasta iraniano, condenado a prisão domiciliar e proibido de realizar seu trabalho por vinte anos. A partir dessas condições específicas – o confinamento, a proximidade entre o relato documental e a ficção, o uso do cinema como resistência e protesto e o uso de aspectos teatrais em suas narrativas – o autor procura aproximar a obra de Jafar Panahi de uma perspectiva pós-cinematográfica.

Por fim, este dossiê apresenta uma **entrevista** com o artista plástico Eduardo Kac, realizada por pelo professor Erick Felinto. Entre os temas discutidos estão a formação do artista, sua relação com a academia, a importância da literatura em seu trabalho e suas propostas nos campos da poesia digital, poesia holográfica, bioarte etc.

Esperamos que este pequeno recorte funcione como inspiração para todos que, de alguma forma, não se contentam com explicações fáceis ou com modelos pré-determinados de ver ou fazer cinema. Esperamos que, atualizando constantemente a

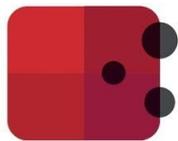
⁴ Cf. “*Suspiria e o cinema da presença*”, publicado neste dossiê.

⁵ Cf. “*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, publicado neste dossiê.

⁶ Cf. “*Céu sobre água: o corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*”, publicado neste dossiê.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

noção de pós-cinema, no fundo percebamos que a linha que separa o “pós” daquilo que não é “pós” é tão tênue que às vezes nem se vê.

Boas leituras!

José Cláudio S. Castanheira

Erick Felinto

Editores do dossiê *Atualizando o Pós-cinema*