



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Bruno Fagundes Dal Molin

A CONTEMPLAÇÃO DO MUNDO NATURAL ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL:
Teoria realista de cinema e o cinema experimental americano contemporâneo

*THE CONTEMPLATION OF THE NATURAL WORLD THROUGH THE AUDIOVISUAL:
Realist film theory and the contemporary American experimental film*

CAMPINAS
2020

Bruno Fagundes Dal Molin

A CONTEMPLAÇÃO DO MUNDO NATURAL ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL:
Teoria realista de cinema e o cinema experimental americano contemporâneo

*THE CONTEMPLATION OF THE NATURAL WORLD THROUGH THE AUDIOVISUAL:
Realist film theory and the contemporary American experimental film*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Múltiplos Meios.

Dissertation presented to the Institute of Art of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Multimedia.

ORIENTADOR: ERNESTO GIOVANNI BOCCARA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA POR BRUNO FAGUNDES DAL MOLIN, ORIENTADO PELO PROF. DR. ERNESTO GIOVANNI BOCCARA.

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D15c Dal Molin, Bruno Fagundes, 1990-
A contemplação do mundo natural através do audiovisual : teoria realista de cinema e o cinema experimental americano contemporâneo / Bruno Fagundes Dal Molin. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teoria do cinema. 2. Cinema experimental. 3. Natureza (Estética). I. Boccara, Ernesto Giovanni, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The contemplation of the natural world through the audiovisual : realist film theory and the contemporary American experimental film

Palavras-chave em inglês:

Film theory

Experimental films

Nature (Aesthetics)

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Ernesto Giovanni Boccara [Orientador]

Christiane Wagner

Filipe Mattos de Salles

Data de defesa: 23-11-2020

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5513-475X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5072857430877410>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

BRUNO FAGUNDES DAL MOLIN

ORIENTADOR: ERNESTO GIOVANNI BOCCARA

MEMBROS:

1. PROF. DR. ERNESTO GIOVANNI BOCCARA
2. PROFA. DRA. CHRISTIANE WAGNER
3. PROF. DR. FILIPE MATTOS DE SALLES

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 23.11.2020

Para Michele

Agradecimentos

Ao programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP);

Ao meu orientador Professor Dr. Ernesto Giovanni Boccara, por acreditar neste trabalho;

Aos professores Dr. Filipe Mattos de Salles e Dra. Christiane Wagner, pelas importantes considerações durante a qualificação e aulas;

Ao professor Dr. Pedro Maciel Guimarães, pelas informações sobre teoria de cinema;

À professora Dra. Sylvia Helena Furegatti, pelas informações sobre paisagem;

Ao professor Dr. Tiago de Luca, pelas informações sobre *slow cinema*;

À Paula Lima, pelas conversas sobre o tema;

À minha família - Edgard, Juliana e Michele - pelo incentivo e confiança.

Resumo

As duas últimas décadas viu surgir um novo tipo de cinema de vanguarda pelo mundo, onde sua vertente estadunidense obteve grande impacto na crítica. Este tipo de cinema, chamado *Cinema Lento Ecológico*, apresenta de maneira insistente uma característica até hoje bastante peculiar para a história do cinema: a contemplação do mundo natural através do audiovisual. Unindo estratégias estéticas e temáticas oriundas do *slow cinema* e ecocinema, surgem obras como as de James Benning e Sharon Lockhart. Obras que perante a teoria realista de cinema, principalmente de Siegfried Kracauer, Vivian Sobchack e Adrian Ivakhiv, se mostram bastante relevantes às questões fenomenológicas e cognitivas do mundo moderno. Onde em um estado de má participação ou percepção do mundo natural, este cinema poderia realizar uma espécie de “redenção da natureza”, através da estética material de duração, e assim ajudar a nos reaproximar do meio natural.

Palavras-chave: Teoria do Cinema, Cinema Experimental, Natureza (Estética)

Abstract

A new kind of experimental cinema has emerged in the last two decades, where its North American counterpart has caused a great impact on critics. This kind of cinema, called *Slow Ecological Cinema*, very insistently foregrounds a characteristic that until today has been quite peculiar to film history: the contemplation of the natural world through the audiovisual. Uniting aesthetic strategies from slow cinema and ecocinema, results in works such as those by James Benning and Sharon Lockhart. Works that in light of realist film theory, mainly that of Siegfried Kracauer, Vivian Sobchack and Adrian Ivakhiv, proves themselves to be quite relevant to the phenomenological and cognitive issues of the modern world. Where in a state of poor participation or perception of the natural environment, this cinema could achieve a kind of “redemption of nature”, through its material aesthetic of duration, and thus help bring us closer to the natural world.

Keywords: Film Theory, Experimental Film, Nature (Aesthetics)

Lista de Ilustrações

Parte I

Figura 1 - <i>Man with a Movie Camera</i> (Dziga Vertov, 1929).....	25
Figura 2 - <i>La Reproduction Interdite</i> (René Magritte, 1937).....	26
Figura 3 - <i>Anémic Cinéma</i> (Marcel Duchamp, 1929).....	30
Figura 4 - <i>Brumes D'Automne</i> (Dimitri Kirsanoff, 1929).....	32
Figura 5 - <i>At Land</i> (Maya Deren, 1944).....	33
Figura 6 - <i>Nanook of the North</i> (Robert Flaherty, 1922).....	35
Figura 7 - <i>Sans Soleil</i> (Chris Marker, 1983).....	38
Figura 8 - <i>The Thin Blue Line</i> (Errol Morris, 1988).....	39

Parte II

Figura 9 - <i>L'Avventura</i> (Michelangelo Antonioni, 1960).....	42
Figura 10 - <i>The Mirror</i> (Andrei Tarkovsky, 1975).....	45
Figura 11 - <i>Five: Dedicated to Ozu</i> (Abbas Kiarostami, 2003).....	48
Figura 12 - <i>Time and Tide</i> (Peter Hutton, 2000).....	51

Parte III

Figura 13 - <i>Nostalgia</i> (Hollis Frampton, 1971).....	54
Figura 14 - <i>One Way Boogie Woogie</i> (James Benning, 1977).....	56
Figura 15 - <i>Casting a Glance</i> (James Benning, 2007).....	59
Figura 16 - <i>El Valley Centro</i> (James Benning, 1999).....	62
Figura 17 - <i>Los</i> (James Benning, 2000).....	64
Figura 18 - <i>Sogobi</i> (James Benning, 2001).....	66
Figura 19 - <i>13 Lakes</i> (James Benning, 2004).....	69
Figura 20 - <i>10 Skies</i> (James Benning, 2000).....	70
Figura 21 - <i>Goshogaoka</i> (Sharon Lockhart, 1971).....	71
Figura 22 - <i>Double Tide</i> (Sharon Lockhart, 2009).....	73
Figura 23 - <i>Globo-ocular Transparente</i> (Christopher Cranch, 1836-1838).....	78
Figura 24 - <i>Walden, a Game</i> (Tracy Fullerton, 2017).....	82
Figura 25 - <i>Thoreau's Cabin</i> (James Benning, 2014) e <i>Two Cabins</i> (James Benning, 2011).....	94

Sumário

Introdução: O novo cinema realista da natureza.....	13
--	-----------

PARTE I - O Realismo e sua Forma no Cinema

1. O Realismo do Cinema e sua Experiência

A Indicialidade da Fotografia.....	18
A Extensão da Fotografia no Cinema e seu Continuum.....	20
A Experiência Fenomenológica do Cinema.....	22

2. O Realismo nas Abordagens de Cinema

O Continuum no Cinema Experimental.....	28
<i>Formalismo no Cinema Abstrato, Impressionista e Surrealista.....</i>	<i>30</i>
O Continuum no Cinema Documental.....	34
<i>Realismo no Cinema Direto, Cinema Ensaio e Novo Documentário.....</i>	<i>36</i>

PARTE II - Cinema de Arte e Vanguarda Contemporâneo

3. Cinema Lento

Tendência no Cinema de Arte Contemporâneo.....	41
A Estética de Duração.....	44

4. Cinema Lento Ecológico

O Cinema Voltado para a Natureza.....	47
A Estética do Tempo da Natureza.....	51

PARTE III - Cinema Lento Ecológico Americano

5. Produtores do CLE Americano

James Benning.....	53
<i>Matéria e Duração em California Trilogy, 10 Skies e 13 Lakes.....</i>	<i>57</i>
Sharon Lockhart.....	71
<i>Matéria e Duração em Double Tide.....</i>	<i>72</i>
Um Eco dos Transcendentalistas: Estética e Ética em Emerson e Thoreau.....	75

6. A Contemplação do Mundo Natural Através do Audiovisual

Kracauer e a Redenção da Realidade Física.....	83
<i>Doane e a Libertação do Tempo.....</i>	<i>86</i>
A Paisagem Natural no Cinema.....	88

Conclusão: A busca do natural através do artificial.....	94
---	----

Referências.....	97
------------------	----

Tudo o que há de novo na arte surgiu em resposta à uma necessidade espiritual, e sua função é fazer aquelas indagações que são de suprema importância para nossa época.

Andrei Tarkovski

Introdução

O novo cinema realista da natureza

O cinema experimental americano contemporâneo apresenta de maneira insistente uma característica bastante incomum: a contemplação do mundo natural através do audiovisual. Ao longo da história do cinema, houve diversos filmes de varias nacionalidades desde os primórdios que representam a natureza e a paisagem natural de forma realista. Por exemplo *Mauvais Temps au Port* (Auguste e Louis Lumière, 1897), *Down the Hudson* (Frederick Armitage, 1903), *Surf and Seaweed* (Ralph Steiner, 1929), *Images d'Ostende* (Hendri Stork, 1929), *Moods of the Sea* (Slavko Vorkapich e John Hoffman, 1941), *Fog Line* (Larry Gottheim, 1970), *Riverglass: A River Ballet in Four Seasons* (Andrej Zdravic, 1997), *Five: Dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003), *Songhua* (J. P. Snaidecki 2007), dentre outros¹. Porém recentemente, um cinema funde o *ethos* de lentidão do aclamado coletivo contemporâneo de filmes de arte chamado *slow cinema* ou cinema lento, com o ativismo artístico do cinema ecológico. Este grupo de filmes de vanguarda é reconhecido como *Cinema Lento Ecológico* (CLE), e é a plataforma através do qual o espectador tem a oportunidade de observar minuciosamente a paisagem natural em longos planos-sequência.

Este trabalho visa ressaltar os aspectos históricos e estéticos do CLE americano em particular, por se tratar da nacionalidade com maior impacto mundial nesta vertente de cinema, que se encontra no mundo todo. Para tanto, os cineastas James Benning e Sharon Lockhart serão discutidos e suas obras analisadas, onde os conceitos de 'matéria' e 'duração' serão evidenciados como essenciais para o entendimento deste tipo de cinema, assim como as implicações destes sobre a representação da paisagem natural. Por conta da natureza destes elementos estéticos, este grupo de filmes se prova bastante receptivo à teoria realista de cinema, tanto em sua vertente 'clássica' com Siegfried Kracauer, como em sua vertente moderna com Vivian Sobchack. As teorias destes autores serão usadas para evidenciar não só as dinâmicas perceptivo-fenomenológicas deste verdadeiro sistema cinematográfico que é o CLE, mas também a sua relevância para o homem moderno em seu ambiente físico e psíquico urbano, científico e tecnológico.

¹ O significado preciso do termo realista será definido futuramente segundo os autores Siegfried Kracauer e Vivian Sobchack, na primeira parte do trabalho. Mas brevemente, estes filmes são exemplos de filmes realistas porque apresentam um materialismo estético e são receptivos aos parâmetros do sistema sensório perceptivo fenomenológico do cinema.

Para tanto, o trabalho tomará como alicerce principalmente as ideias da “estética materialista” e a possibilidade desta estabelecer a "redenção da realidade física”, encontradas em Kracauer, e o cinema como "expressão de experiência por experiência” em Sobchack, com relação à ontologia ecológica das mídias de Adrian Ivakhiv. Onde através da "dimensão geomórfica" do mundo filmico, o CLE se articula como matéria de duração da paisagem natural, o que poderia então levar à uma certa redenção da natureza através do audiovisual. Implicando assim, um reajuste fenomenológico e eventualmente ético do homem moderno para com o ambiente natural.

Esta obra irá se iniciar com a exposição de alguns conceitos básicos dos teóricos realistas de cinema, Kracauer e Sobchack, a fim de ressaltar a concepção do cinema como um sistema sensório-perceptivo, e como este adquiri uma dimensão fenomenológica na era moderna. A transição da concepção do cinema analógico para o digital será levado em conta, onde a ênfase do status semiótico da fotografia passa do índice para o ícone, o que não impossibilita ou empobrece o continuum cinema-mundo previamente estabelecido. Desta forma, a primeira parte, *O Realismo e sua Forma no Cinema*, será inteiramente dedicada a explicar tanto as perspectivas ontológicas incipientes do cinema realista quanto as suas manifestações estéticas no cinema documentário e experimental, como em meados de 1960 foi feito por Kracauer. O capítulo 1, O Realismo do Cinema e sua Experiência, se voltará inicialmente as ideias de fundamento da teoria realista de cinema. Onde este é entendido como uma extensão da fotografia, atrelado à sua indicialidade analógica, através do qual se forma o continuum mundo-cinema através da estética materialista. Em seguida, as perspectivas modernas do realismo de cinema serão ressaltadas, onde passa a ser o realismo perceptivo da imagem que afirma o 'real' na fotografia, a libertando assim de sua adesão ao índice. Onde concomitantemente, se estabelece a equivalência da experiência do cinema com a nossa própria experiência fenomenológica corpórea, incrementando o sistema sensório-perceptivo de Kracauer com uma dimensão existencial.

Já no capítulo 2, O Realismo nas Abordagens de Cinema, encontraremos uma exposição e discussão propriamente sobre a presença e manifestação da estética materialista-fenomenológica no documentário e no cinema experimental, desde a época de Kracauer até a modernidade. Onde através de uma análise de filmes icônicos de ambos os gêneros, poderemos entender melhor o que Kracauer considera como sendo a manifestação estética ideal de cinema, e onde se encontra caso existir. Desta forma, iremos considerar o formalismo

do cinema de vanguarda e experimental dos anos 1920s até 1960s, e a presença do realismo nos seguintes movimentos importantes de documentário: cinema direto, cinema ensaio e o novo documentário, que cobrem um escopo de desenvolvimento dos anos 1960s até 2000s. Levando em conta que o CLE analisado futuramente será tanto exemplo de cinema experimental como de documentário, concluiremos que a perspectiva de Kracauer feita nos anos 1960s sobre a presença do realismo nos gêneros já não mais se sustenta. Pois o documentário desde a era moderna apresenta características não tradicionalmente realistas, e o CLE apresenta fortes traços do realismo 'clássico' até o ponto de ser chamado 'experimental'.

A segunda parte do trabalho, *Cinema de Arte e Vanguarda Contemporâneo*, é uma exposição sobre algumas grandes tendências atuais do cinema de arte e vanguarda mundiais e suas ligações com o CLE, sendo estas principalmente o cinema lento e o cinema ecológico. O terceiro capítulo, Cinema Lento, considera o tipo de cinema de arte que tem ocupado um enorme espaço em renomados festivais de cinema de arte no mundo pelas duas últimas décadas, o cinema lento. Este grupo de filmes engloba o trabalho de diversos dos mais importantes cineastas da atualidade, que fazem uso da “estética de lentidão”, ou de duração da imagem fotográfica. Consideraremos as raízes históricas e as principais características deste grupo, ressaltando assim o elemento estético que nos é de maior relevância, a articulação extensiva do plano-sequência.

Já o quarto capítulo, Cinema Lento Ecológico, se diz respeito o tipo de cinema que representa o sujeito não-humano do cinema lento, sendo este em particular a natureza através da paisagem. Como uma fusão entre o cinema lento e o cinema de arte-ativismo ecológico, chamado "ecocinema", o CLE é o cinema *par excellence* de representação do mundo natural. Como uma espécie de "jardim edênico" audiovisual que nos apresenta “o tempo da natureza”, ou seu desenvolver natural no tempo, este tipo de cinema vem recebendo muita atenção da crítica em anos recentes, assim como espaço no cenário de vanguarda de cinema contemporâneo. Através da ecofilosofia das mídias de Ivakhiv, a relevância da dimensão geomórfica do mundo fílmico, que se diz respeito à 'terra' ou território representado no filme, será ressaltada.

Finalmente, a terceira parte, *Cinema Lento Ecológico Americano*, se concentra no tipo de CLE produzido nos Estados Unidos, que apresenta ao nosso ver os exemplares de maior importância no cinema desta vertente, assim como as raízes filosóficas da contemplação do mundo natural no transcendentalismo. O quinto capítulo, Produtores do CLE Americano, expõem as obras de James Benning e Sharon Lockhart, provavelmente os dois principais

produtores do grupo. Onde com base nas ideias de Ivakhiv, veremos como os filmes *El Valley Centro* (1999), *Los* (2000), *Sogobi* (2001), *13 Lakes* (2004) e *10 Skies* (2004) de Benning e *Double Tide* (2009) de Lockhart, articulam suas estéticas de 'matéria' e 'duração' sobre a dimensão geomórfica. Em seguida, a estética e ética do transcendentalismo americano do século 19, segundo o pensamento de Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, serão também discutidos com intuito comparativo. Para vermos como a contemplação da natureza já foi previamente idealizada pelos americanos como um meio de combate à 'cientificação' do mundo moderno.

Finalmente, no sexto capítulo, A Contemplação do Mundo Natural Através do Audiovisual, encontramos a culminação do pensamento realista perante a possibilidade de redenção da natureza através do CLE, na pura contemplação do mundo natural através do audiovisual. Onde os tratamentos estéticos de matéria e duração previamente ressaltados, serão considerados perante o pensamento de Kracauer e Mary Anne Doane. Onde a matéria deste cinema pode levar à redenção da realidade física, assim como a duração à libertação do contingente firmados na representação da paisagem natural. O que torna o CLE bastante relevante perante questões de "distanciamento" ou "estranhamento" de mundo, que pensadores como Walter Benjamin, Kracauer e Simon Hailwood apontam como sendo um grande mal de nossa era moderna. Nossas investigações a cerca disto resultarão na revelação do paradoxo da possibilidade de uma aproximação do mundo natural através do artificial pelo cinema.

Desta forma, à luz da teoria realista de cinema, o cinema experimental americano contemporâneo providencia o que pode ser entendido como um simulacro audiovisual sensorio-perceptivo, onde o espectador pode experienciar um espaço durável um tanto quanto natural em termos fenomenológicos, através do qual podem se reconfigurar nossas atitudes perante o 'real'. Que talvez nos leve a um enriquecimento de nosso apreço pelo natural, do não mediado pelo tecnológico e científico, e em última instância, a um aproximar do indivíduo para com seu meio.

Como bem observou Hailwood, há perigos ao tratar de assuntos como este, como o de cair em um "romantismo ingênuo" ou "nostalgia irracional", e de fazer uso do "discurso anti-progressista" de "essências naturais" (2015, p.4). Estas não são minhas intenções. Também não tenho como objetivo minimizar os escritos que neste trabalho levo em consideração, como os de Kracauer, André Bazin, Emerson, Thoreau e Benjamin, que já foram acusados ou

marginalizados por tais críticas. Acreditamos que o trabalho destes autores seja de grande valor, e que podem ser muito eficazes em nos revelar questões contemporâneas importantes.

Neste trabalho, tenho como objetivo apenas ressaltar como o novo tipo de cinema experimental americano é relevante perante a teoria realista de cinema, assim como o é à ecocrítica, através de sua estética e temática rica e inovadora.

Parte I

O Realismo e sua Forma no Cinema

1. O Realismo do Cinema e sua Experiência

A Indicialidade da Fotografia

O pensamento realista 'clássico' de cinema, que explora e assim aproxima a representação fílmica com o 'real', se deu através do entendimento de que a fotografia é elemento primário sobre o qual o cinema se constrói (MARCUS, 1992, p.198). Fazendo uso do já estabelecido pensamento realista da fotografia, onde esta teria uma capacidade *mimética*², e com as novas possibilidades de representação do tempo e espaço em mudança, o cinema seria assim capaz de estabelecer um continuum espaço-temporal de preservação da realidade no meio (STAM, 2000, p.224). Através do qual, o espectador poderia experimentar o objeto representado de maneira *correlata* a como este faria se o engajassem pessoalmente, sem intermédio.

A semiótica de Charles Sanders Peirce foi bastante útil para a concepção teórica de base deste realismo, pois ajudou a estabelecer a capacidade mimética da fotografia. Em geral, sua obra acabou exercendo um papel importante nos estudos das mídias, mas a apropriação de seus conceitos foi principalmente restrito à sua diferenciação de três tipos de signos: ícones, índices e símbolos³. Cinema, como fotografia, foi grandemente “compreendido como uma mídia *indicial* até onde existe uma relação direta entre o que é fotografado ou filmado e o filme ou a fotografia em si”. Mas o cinema também é uma mídia *icônica*, pois ele “nos da

² *Mimesis* é um termo com origem na Grécia Antiga, que se refere à imitação, onde é usado para descrever a relação que a arte tem com a natureza quando a usa como referência. Ele teve como fundamento as teorias de Aristóteles em sua obra *A Poética*, que contrariam a teoria das *Ideias* de seu mestre Platão, no livro III de *A República* (WAGNER, 2016, p. 42).

³ Veja por exemplo: SILVERMAN, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York University Press, 1972; DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984; e MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002.

imagens que se aparentam com certas coisas no mundo real”, assim como *simbólica* "até onde nós traduzimos aquilo que vemos de acordo com interpretações culturalmente regulares" (IVAKHIV, 2013, p.51).

Com respeito ao conceito de “signo indicial”, Peirce nos diz, “fotografias, especialmente fotos instantâneas, são... em certos aspectos... exatamente como os objetos que representam,” correspondendo “ponto por ponto à natureza” (WOLLEN, 1972, p.123-4). Estes "pontos" correlatos à natureza, são índices que a fotografia incorpora, ao qual o espectador engaja. Assim, para o pensador, o signo se encontraria tanto no objeto fotográfico em si, na imagem, quanto naquilo que ela aponta para, que indica ou mostra no 'real'. Sabemos hoje que esta relação existencial do objeto fotográfico com o 'real' não é tão direta como se pensava, e com o advento do digital algo muito menos necessário.

De fato, se considerarmos o cinema perante a história das imagens em movimento, pode ser que o que se chama *live-action* cinema não passe de um “super-gênero” entre diversas práticas artísticas. Esta é a perspectiva de Lev Manovich, que acredita que o cinema emergiu da manufatura de imagens “à mão”, e que foi então seguido por apenas um período realista fundamentado no meio fotográfico, para então retornar as suas origens em animação com o cinema digital (2001).

Enquanto o cinema processa suas imagens através de um aparelho, automaticamente, a animação requer uma composição manual de suas imagens, no sentido em que elas são reunidas, peça por peça, desenhadas ou renderizadas por computador. Assim, a animação não está conectada indicialmente a um referente. Isto é, a imagem não depende da existência de seu objeto no 'real', como é geralmente o caso na fotografia analógica. Por isso Manovich argumenta que o cinema hoje "não é mais uma tecnologia de mídia indexada, mas sim um subgênero da pintura”, já que as imagens do cinema já não mais precisam do referente para se formarem (2001, p.175).

Porém, isto não quer dizer que a animação necessariamente reivindica uma correlação com o 'real'. Geralmente, a animação enfatiza seu caráter artificial, *admitindo abertamente* que suas imagens são meras interpretação criativas de seus sujeitos. Mas como foi visto por Elsaesser, houve pouca coisa que pode ser fundamentalmente chamada de nova sobre os efeitos alcançados pelas imagens digitais perante a história do cinema (2008). Mesmo que desde seu surgimento na década de 1980, a digitalização da mídia tem sido amplamente entendida como uma ruptura completa com a indicialidade da mídia, o cinema digital ainda pode parecer justamente como foi em sua fase de registro mecânico-automático.

Stephen Prince por exemplo, argumenta que o cinema não é uma mídia essencialmente indicial, mas sim *perceptivamente* realista, por conta dos meios em que corresponde as nossas experiencias audiovisuais do espaço tridimensional. Hoje, a foto certamente não é mais necessariamente 'análoga' á natureza, mas ainda sim carrega seu status *icônico* (e simbólico) e como veremos a seguir, apresenta fortes elementos que apelam aos nossos sentidos através de meios fenomenológicos. Assim, o cinema digital ainda providencia uma variedade de "pistas" (*cues*) para "organizar a exibição de luz, cor, textura, movimento, e som em meios que corresponde à própria compreensão do visualizador destes fenômenos na vida quotidiana" (PRINCE, 2004, p. 277).

A Extensão da Fotografia no Cinema e seu Continuum

Em seu livro *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Kracauer observa que o cinema vai além da fotografia como meio de reprodução em dois fatores, o primeiro "positivo" e o segundo "negativo": ele captura o movimento em si, não só uma ou outra de suas fases, e a realidade corre maior risco de ser mediada (KRACAUER, 1997, p.33-35). Ou seja, o cinema representa a realidade como ela se desenvolve no tempo, e os cineastas o fazem com o intermédio de dispositivos e técnicas cinematográficas, mais ou menos intervencionistas. Estas se tratam de um conjunto de observações razoáveis, pois se há extensão do tempo e espaço no cinema, o cineasta teria de fato um arsenal mais completo que o fotógrafo tanto para o registro da realidade quanto para sua manipulação.

Para Kracauer, o cinema deve atender o chamado do realismo que advém de uma atração da própria mídia com a realidade. Assim como de uma nova necessidade psíquica do homem moderno, e não de seu "complexo de mumificação", como sustenta André Bazin⁴. Segundo o pensador, a representação do cinema agiria como uma porta de entrada para

⁴ Famoso teórico realista de cinema e contemporâneo de Kracauer, ele também acreditava na vocação da mídia cinematográfica para o realismo, mas por uma motivação psíquica muito diferente da concebida pelo mesmo. Mesmo que Bazin não deixe claro que após a mudança da natureza de um suposto ímpeto psicológico que acredita termos, o complexo de mumificação, com o advento da modernidade, acredito que este conceito ainda se sustente. Pois, me parece mais correto presumir que um complexo não foi substituído por outro, mas que este na verdade evoluiu e se tornou mais sofisticado, ao passar da busca pela preservação do corpo para a criação de mundo. Em BAZIN, André. *The Ontology of the Photographic Image*. In: *What is Cinema?* Los Angeles: University of California Press, 1967.

camadas mais profundas do mundo, a partir do qual o espectador poderia mergulhar até encontrar verdades escondidas acerca da realidade. Portanto á vista deste pensador, para se fazer jus à realidade, o cineasta tem de se controlar mais para deixar os impulsos naturais da própria mídia afluir. O chamado “plano-sequência”, que se refere a um plano suficientemente longo e articulado para representar uma sequência de eventos, que também é usado para falar simplesmente de um plano de longa duração, é a ferramenta principal para a articulação do aspecto positivo do cinema (AUMONT; MARIE, 2017, p.231). Enquanto a montagem é o principal meio de mediação técnica, e assim a sua principal articulação estética “negativa” (KRACAUER, 1997, p. 29).

Combinando as duas possibilidades ou essenciais elementos estéticos do cinema, Kracauer propõem a seguinte frase como via de regra à produção de filmes: "tudo depende do equilíbrio entre a tendência realista e a tendência formalista, e as duas estão em bom equilíbrio se a última não tentar oprimir a primeira mas seguir sua liderança” (KRACAUER, 1997, p.39). Portanto, a tendência formalista aqui se refere aos impulsos criativos do artista, que devem ser contidos, e a tendência realista á vontade de preservação do objeto retratado. Caso sua fórmula seja seguida, através da priorização da sustentação da imagem sobre a montagem, Kracauer indica a criação de uma espécie de continuum, ou “influxo psicofísico” que advém deste realismo “material” para o espectador, que chama de “fluir da vida” (p.71).

Este fluir é descrito como o resultado das afinidades da fotografia cinematográfica com a realidade, segundo a teoria da indicialidade, e é assim possuidor de um “cordão umbilical” para com o fenômeno material. A “matéria” é concebida por Kracauer como a fonte de estímulo de nossos conteúdos emotivos e intelectuais, que todos temos perante o mundo. Por isso, Kracauer argumenta que através da imagem fotográfica o mundo material se conecta com o mundo interno do espectador de cinema. Porque a dimensão material da realidade, ou sua aparência física, é tanto a fonte do referente da fotografia quanto daquilo que apela à cognição psico-afetiva de experiência de vida. Desta forma, assim como acredita André Bazin, o espectador não pode evitar de reagir ao realismo destas imagens como este faria perante os aspectos materiais da “natureza crua” (KRACAUER, 1997, p.158). Portanto, este fluir é um efeito predominantemente material que emana da mídia em si, ao representar a realidade “como ela é”, que se estende através do cinema à nossa dimensão mental (KRACAUER, 1997, p. 71).

Agora, o advento do digital estabelece um sério problema para a ontologia cinematográfica de Kracauer, sendo esta fundamentada na dimensão indicial da fotografia.

Hoje se torna questionável a possibilidade do fluir da vida. Porém, como visto pela estudiosa eminente de Kracauer, Miriam Hansen, o principal aspecto do pensamento de cinema de Kracauer para nós hoje é sua compreensão da experiência cinematográfica, ou da formulação do cinema como uma "matriz sensório-perceptiva de experiência". Embora esta concepção supõem que o cinema aspira à "hiper-indicialidade" fotográfica e para o "status de registro total", podemos adotar uma postura mais flexível a respeito de seus argumentos, e ver que o sistema sensório-perceptivo de Kracauer ainda pode existir (HANSEN, 2012, p.255). Mesmo que o objeto de fundamentação da teoria tenha sido o filme analógico, as conclusões de Kracauer sobre seus *efeitos* podem ser estendidos aos filmes não-analógicos.

O que segue é uma exposição teórica da experiência do cinema segundo a fenomenologia de Vivian Sobchack, que agrega a este sistema uma dimensão fenomenológica.

A Experiência Fenomenológica do Cinema

Para Vivian Sobchack, mais do que qualquer outra mídia de comunicação, a imagem em movimento do cinema se faz sensualmente e sensivelmente evidente como "expressão de experiência por experiência". Ou seja, o cinema "transpassa sem completamente transformar, os modos de estar vivo e conscientemente incorporado no mundo que se articulam para cada um de nós como experiência *direta*..." Assim, Sobchack estabelece um paralelo entre os conteúdos de nossa experiência vivida e a experiência provida pelo filme. Isto se dá, porque ao seu ver o cinema faz uso dos "*modos de existência incorporada* como ver, ouvir, se mover, etc. como o veículo, o conteúdo de sua linguagem" assim como as "*estruturas de experiência direta*, o "centrar" do corpo e o situar da existência corpórea em relação aos objetos e o mundo" (1992, p.4-5). Portanto, a partir destes elementos, se agrega à extensão da matéria no cinema a experiência fenomenológica desta, onde o aparato é equiparado ao espectador, como algo que experiencia e exprime, que percebe e se faz percebido.

Ao esboçar seu sistema, Sobchack nos providencia uma análise bastante técnica da experiência do cinema à luz da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, cujo enfoque é na experiência do corpo. Mas antes disto, Sobchack nos conta porque esta abordagem foi até então grandemente negligenciada na história do cinema. Ela ressalta por exemplo, que o

termo 'experiência' foi tido com frequência como “mole e macio”, como algo que nos remete a um “humanismo liberal descuidado”, como aquele característico dos estudos de cinema antes de se tornar informado pelo método científico e os vocabulários do estruturalismo e da semiótica. Ela também explica como na teoria contemporânea de cinema, o pensamento fenomenológico foi considerado idealista, essencialista e a-histórico, assim como transcendental ou místico, ao ser relacionado ao catolicismo francês (Amédée Ayfre e Henri Agel), e por último, por ser associado à uma forma de “realismo ingênuo” como pregado por André Bazin⁵ (1992, p.xiv-xv). Sendo assim, Sobchack apresenta a sua obra como uma tentativa de superar estes preceitos, buscando evidenciar a “origem e o locus da significação e significância cinematográfica na experiência da visão como uma atividade existencial incorporada e significativa” (1992, xvii).

Desta forma, seu sistema se fomenta na visão de que a fenomenologia existencial, como foi elaborada pelo seu fundador, Edmund Husserl, não busca uma rejeição de epistemologias científicas como a semiótica. Mas que na verdade, procura seus fundamentos na "ontologia da experiência da consciência de onde todas as epistemes e ciências são geradas" (1992, p.32). Isto ela procura explorar segundo uma das constantes importantes da perspectiva fenomenológica, que é a "exploração intuitiva e a descrição fiel do fenômeno dentro do contexto do mundo de nossa experiência vivida" (SPIEGELBER, 1960). Assim, através das relações entre o microfone, a câmera e o espectador, o entendimento da fenomenologia existencial do cinema busca a descrição fiel da exploração intuitiva de todos os envolvidos, ou seja, tanto a exploração do papel do cineasta e do espectador quanto do aparelho em si.

Segundo Jonathan Crary, vivemos atualmente o paradoxo do ressurgimento do mito de que a visão é incorpórea na fotografia e no cinema, desde o final do século XIX e XX. Em sua perspectiva, a forma de pensar atual é um eco de modelos de visão embasados na câmera obscura dos séculos XVI a XVIII, ditados pela inserção de um aparato fixo como a câmera obscura entre o observador e os objetos observados. Este modelo demarcou uma rigidez de posições e a divisão da visão entre corpo e objeto, estabelecendo assim o plano ocupado daquilo que 'vê' como imóvel e separado dos objetos 'vistos'. Este é entendido como o modelo 'clássico' de visão, que é voltado apenas ao que o *aparato* enxerga, ressaltando a ausência da

⁵ O pensamento de Kracauer se aproxima do de Bazin em alguns pontos importantes, mas ao meu ver, Bazin se mostra mais 'idealista' ou 'ingênuo' que Kracauer quanto a capacidade do realismo no cinema. Pois como vimos, Kracauer recomenda um equilíbrio entre as tendências que orientam o cinema: o formalismo e o realismo. Enquanto Bazin não faz distinções explícitas entre o objeto representado na fotografia e o objeto em si, em sua obra famosa *The Ontology of the Photographic Image*. Em: *What is Cinema?* Los Angeles: University of California Press, 1967.

consideração do corpo humano. O que ajudou a sustentar a idéia de que o aparato podia reproduzir o 'real'⁶ (1997, p.26). Não sabemos exatamente se Crary pensava em Bazin e Kracauer em sua crítica, mas isto provavelmente seria cabível. De fato, Kracauer não considera o papel que o corpo humano tem na feitura da obra, e portanto como Bazin, pode ser que implique a existência de uma máquina dotada de uma liberdade inexistente para registrar o 'real'.

A transição do paradigma 'clássico' para o moderno (que não é o vigente, segundo Crary), foi trazido por textos como *Theory of Colours* (1810) de Goeth, onde o corpo humano é apresentado como o campo a partir do qual a visão é possível. Este enfatizar do corpo gradualmente fez sucumbir a antiga perspectiva do observador/sujeito (observador barrado ao sujeito), prezo à ditadura rígida do aparato. Portanto segundo Crary, neste modelo, o corpo não é entendido como *coextenso* aos seus objetos de visão, mas a visão já se tornou deslocada e não é mais presa a um único plano imanente (1997, p.26-8).

Sabemos de trabalhos como *Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), que claramente expressam a conexão daquilo que a câmera 'vê' com aquilo que o olho vê⁷. O que então reflete a teoria do *kino-glaz* (câmera-olho) de Dziga Vertov, onde impulsionado pela mecanização da modernidade na União Soviética, idealizou uma nova ferramenta capaz de explorar seu novo contexto técnico-industrial, fundamentado no moderno modelo de visão (**Figura 1**). Incorporando a estética mecanicista do construtivismo russo, ele funde a tecnologia com a fisicalidade humana, através do qual se pode compreender a cidade e assim revelar seus aspectos obscuros ao olho nu.

Sobchack parece partir de um pressuposto correlato ao de Vertov, onde o olho é análogo a lente, e tanto o aparato quanto a câmera engajam o objeto a partir do mesmo plano de visão. Porém, Sobchack vai além deste paradigma ao propor que também o próprio aparelho possui algo comparável a um corpo ou fonte de consciência. Para ela, não só o corpo humano é fonte de visão, mas o próprio aparato também o é *simultaneamente* (e só quando simultaneamente).

⁶ André Bazin teorizou sobre a “ausência” do artista na feitura da fotografia, e ressaltou que é justamente pelo fato da imagem ser processada pela máquina que uma séria credibilidade é atribuída à representação desta imediatamente. Coisa que outras formas de arte, como a pintura, não desfrutam. Em BAZIN, André. *The Ontology of the Photographic Image*. Em: *What is Cinema?* Los Angeles: University of California Press, 1967.

⁷ Como exemplo, vale a famosa cena em que uma audiência observa maravilhada uma câmera e um tripé se exibirem em performance gestual, como se fossem um corpo admirável. Assim como também o último quadro do filme estipula a ligação entre câmera e olho, através da superposição (**Figura 1**).



Figura 1 *Kino-glaz*: o último quadro do filme *Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929)

Desta forma, Sobchack faz a proposta radical de que a experiência cinematográfica depende portanto de dois “observadores” observando: o espectador e a própria câmera. Assim, não somente o filme em si é o objeto de visão, mas aquilo que a câmera 'vê' (o referente) também o é. Para ilustrar melhor esta dinâmica espectador-percepção-câmera-percepção, o quadro do pintor surrealista René Magritte, *La Reproduction interdite* (capa do livro), é apropriado pela autora (**Figura 2**). De forma marcadamente filosófica para um tratado sobre cinema, Sobchack conduz a seguinte análise fenomenológica que aqui parafraseio.

A ilustração representa as costas de um homem diante de um espelho montado sobre uma lareira, mas seu reflexo nos mostra suas costas, e não seu rosto. Assim, esta pintura é “ao mesmo tempo a representação de uma impossibilidade de percepção para o corpo-vivo” que é a fonte original de visão (o espectador de cinema), e a representação de uma tomada *over-the-shoulder*, comumente utilizada no cinema para sugerir uma experiência em segunda pessoa. Sendo assim, o espectador representado pela figura, assim como o filme em si (o reflexo no espelho do espectador invertido), podem ambos compartilhar “*direções parecidas*, mas no entanto nunca se encontram em interesse de visão porque buscam *objetos intencionais diferentes*”. O filme é portanto reflexo da intenção do cineasta concebido e evidenciado pelo aparato, e ao mesmo tempo os objetos representados de percepção do espectador. De tal forma, que parecem se concretizar em visão *concomitantemente* e de maneira correlata, segundo as mesmas “*linguagens*” de experiência corpórea (1997, p.282-4).

De acordo com este raciocínio, se o objeto que o espectador apreende advém da intenção do aparato, a semiótica do cinema é sempre antes uma fenomenologia. Assim, Sobchack nos diz que toda semiótica do cinema é portanto uma "semiótica fenomenológica" (1997, p. 6). Pois, muito antes de nós conscientemente e voluntariamente diferenciarmos e abstrairmos o significado do mundo para nós em "linguagem comum",



Figura 2 Pintura *La Reproduction Interdite* (René Magritte, 1937)

muito antes de restringirmos o “significado selvagem” em sistemas simbólicos distintos, somos imersos na linguagem do sistema existencial fenomenológico.

Podemos então argumentar que o fluir da vida de Kracauer é responsável não só pela apresentação ou até a revelação da "matéria" para o espectador, mas de fato uma forma de a experimentar em termos fenomenológicos. Sendo as grandes diferenças entre os sistemas de Kracauer e Sobchack, no primeiro, a ênfase nas dimensões da “matéria”, e no segundo, a ênfase nas “consciências participativas”, uma combinação das propostas é possível, com respeito a experiência do cinema. Estabelecendo assim, que através da "estética materialista”, podemos como espectadores engajar os conteúdos da realidade física em termos corporalmente existenciais, como se habitássemos em tempo real o tempo e espaço da câmera produtora do filme (1997, p. 12).

Esta perspectiva nos será bastante útil para entendermos o funcionamento estético e a relevância de nosso objeto de estudo na atualidade, quando o abordarmos futuramente. Por

hora, iremos considerar a capacidade de filmes de vanguarda e de documentário transpassar esta experiência do “significado selvagem”.

2. O Realismo nas Abordagens de Cinema

O Continuum no Cinema Experimental

Laura Marcus é uma historiadora contemporânea que segue uma leitura binária da história do cinema, entendendo o percurso da mídia como sendo dividido entre os polos das escolas *realista* e *ilusionista* (ou formalista). Segundo a autora, a escola realista teve seu início com o trabalho dos irmãos Lumière e seus filmes de *actualité* (atualidades), e a escola ilusionista, com o mágico Georges Méliès e seus “filmes de truque”⁸ (1992, p. 93). Kracauer também segue esta leitura binária, e através dela em 1960, procurou explorar a presença de seu cinema materialista ao longo do desenvolvimento histórico, a fim de avaliar a qualidade do uso da mídia até então.

Antes de mais nada, Kracauer exclui de grandes considerações os filmes que são embasados em história (fictícia, fabricada), declarando que ao tomar a narrativa ficcional como enforque, um filme prontamente se distancia grandemente de seu ideal. Portanto, com respeito aos filmes que não incluem histórias, encontramos maior possibilidade de realismo (1997, p.175). O que segue é uma análise de alguns filmes icônicos dos maiores gêneros dos filmes não-históricos: o cinema experimental e as variedades dos *films of fact* (filmes sobre fatos) de diversas épocas.

Como veremos, os filmes experimentais se mostram radicalmente opostos aos ideais de Kracauer, o que pode nos surpreender. Mas é justamente por isso que o pensador decide os analisar a fundo, a fim de ressaltar exatamente os aspectos estéticos que devem ser evitados pelos cineastas. Enquanto, por outro lado, os *films of fact* são muito mais propícios a expressar seu realismo material. Agora, iremos avaliar se suas observações sobre estes gêneros estão corretas, tanto com relação aos filmes e subgêneros de sua época (primeira metade da história do cinema), como os da modernidade e contemporaneidade, para também vermos como se sustentam à prova do tempo.

⁸ Vale apontar também que, além do desenvolvimento estético, os discursos teóricos da primeira metade da história do cinema também parecem se enquadrar nestas duas categorias. Através os embates entre os 'formalistas', como Rudolf Arnheim e Béla Balázs, que enfatizaram e advogaram a favor da capacidade do cinema se 'distanciar' da realidade, e os 'realistas' como Kracauer e Bazin.

Sobre o cinema experimental, Kracauer consta que os artistas são impelidos a usarem os materiais que trabalham com de acordo com impulsos *interiores*, e não exteriores (1997, p. 181). Impulsos internos se referem aos aspectos subjetivos ou criativos do cineasta, enquanto os impulsos externos seriam aqueles que motivam a própria mídia, que pertencem ao mundo e a realidade física. Tal atitude no cinema tem suas raízes nos movimentos europeus do *avant-garde* da década de 1920, associado aos Dadaístas, Cubistas, e Surrealistas, sendo assim grandemente inspirado nas correntes de artes plásticas da época (p.177). Portanto, ao invés de uma imitação dos padrões encontrados na natureza, estes cineastas buscam exprimir através de imagens e sons, os conteúdos que são uma projeção externa de suas visões, sensações, emoções, idéias, etc. E não uma "implicação das coisas em si" na arte (1997, p. 12). Já podemos deduzir como este é o tipo exímio de cinema “negativo”, que faz uso extensivo da *montagem*, e que também altera a matéria da realidade através da *manipulação plástica* de imagens. Portanto, podemos dizer que os cineastas plásticos-expressivos são caracterizados por *se* apresentar no cinema, ao invés da realidade (1997, p.185).

Nesta vertente, Kracauer irá considerar diversos filmes e movimentos dentro da categoria ressaltando esteticamente como estes se distanciam da realidade. Por exemplo, com relação ao *cinéma pur*; que se diz respeito a filmes que “são baseados no plano ao invés da sequencia”, o enfoque em “técnicas cinematográficas e dispositivos” é o grande problema (1997, p.177-180). Já as "musicas visuais” de Hichter, Ruttman e Eggeling, o abstracionismo de Fischinger, assim como as “sinfonias” rítmicas como *Ballet Mécanique* (Fernand Léger, 1924), são explicitamente irrealis em diversos aspectos. Enquanto os filmes surrealistas, como os de Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, enfatizam ritmos de montagem sobre conteúdo (1997, p.178-92).

O que segue são exposições de obras proeminentes de movimentos artísticos do cinema experimental diferente das que Kracauer considera, para assim melhor testar suas ideias. Tomando como referência a importância da exploração de obras de épocas diferentes, espero assim esboçar tendências estéticas marcantes do gênero. A análise do cinema experimental contemporâneo será feita futuramente com o trabalho do CLE americano. Por hora, analisaremos o cinema de Marcel Duchamp e sua relação com a animação de Jordan Belson, o cinema de Dimitri Kirsanoff, para uma consideração do filme com enfoque em cinematografia, e o cinema de Maya Derren, para explorar o cinema de enfoque em montagem.

Formalismo no Cinema Abstrato, Impressionista e Surrealista

O filme *Anémic Cinéma* (1926), do artista Dada Marcel Duchamp, é uma curiosa combinação de esculturas cinéticas e piadas. Com uma forma bastante original, Duchamp registra a rotação de discos empilhados uns sobre os outros, criando elaborados padrões em espiral, que contém escritos de trocadilhos em francês (**Figura 3**). O filme é composto por dez destes padrões seguidas por uma tarja preta com texto (com a exceção da última cena). O filme é então reduzido à noções rudimentares de forma e narrativa⁹, que nos convida à observação dos padrões que geram ilusões de ótica, sugerindo profundidade de campo onde não há. Ao variar a espessura e a velocidade de rotação dos discos de uma composição para a outra, somos induzidos a um estado agradável de hipnose, e também bom humor por conta das piadas (embora algumas sejam sobre temas sexuais de mal gosto).

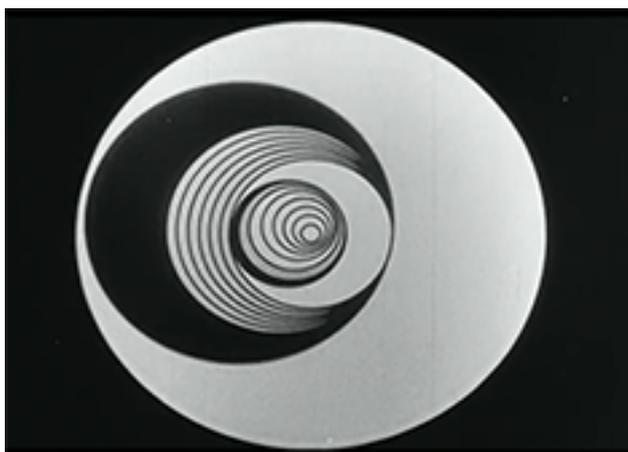


Figura 3 Quadro do filme *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1929)

Já *Samadhi* (Jordan Belson, 1967), feito na era moderna, é um filme parecido, onde também se busca uma articulação de formas abstratas e simples através da mídia. Porém este se aproxima mais claramente da animação, pois parece mesmo uma pintura em movimento. O filme também figura um objeto rotativo: uma esfera, que através do jogo de cores e texturas também leva o espectador a um estado alterado de consciência, no caso, um estado mental 'zen'. De fato, no hinduísmo, budismo e jainismo, 'samadhi' se refere a um nível mais elevado

⁹O título do filme é um anagrama de 'cinema' e se refere a simplicidade da forma e narrativa do mesmo.

de meditação, onde o indivíduo transcende o reino do corpo, da mente e intelecto alcançando a paz interna. Desde a sua abertura, onde o título aparece no centro e se quebra em fragmentos finos enquanto o fundo se avermelha, e raios amarelos de luz se projetam, o espectador é certo de ter uma experiência audiovisual quase psicodélica ou mística.

Há aqui também uma narrativa sutil. Depois da abertura, malhas de cores se espalham pela moldura, sobrepondo-se violentamente umas às outras, evocando nuvens trovejantes. Então, entre explosões, uma esfera azul emerge e lentamente se transforma. As cores, texturas, e o tamanho da esfera mudam. Se aparenta haver adições e remoções de 'atributos' à esfera, como um anel de fogo ou uma neblina flutuante, que parecem sugerir a evolução do estado sólido para o gasoso, do transparente para o opaco, até a tornar um objeto sublime por completo. Desta forma, o filme evoca temas de criação, mutação e destruição, através da própria manipulação da matéria do cinema, ou daquilo que se representa.

Sendo assim, ao apresentar sujeitos fundamentados na ilusão, na evidente manipulação plástica da imagem, até a total abstração em ambos os filmes, o distanciamento da realidade material é evidente. Aqui, não há meios de considerar a existência de um continuum fenomenológico, pois o espectador não pode reconhecer se quer algo parecido em seu mundo (a não ser que se considere razoável uma experiência fenomenológica não-material, emassada em impressões, e estímulos visuais abstratos). Já o cinema impressionista parece se encontrar em um entre-meio ao realismo e este expressionismo abstrato.

Com a onda de jovens diretores franceses tentando elevar o cinema ao status de arte na década de 1920, cineastas como Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier e Jean Epstein, formaram um movimento cinematográfico derivado do Impressionismo na pintura¹⁰. Eles acreditavam que o cinema deveria ser, como coloca Epstein, “a fotografia do coração” (EPSTEIN: 1978, p.28). Portanto, como um veículo para os sentimentos, a manipulação da imagem é posta em evidência e geralmente usada para representar estados psicológicos de personagens. Assim, o impressionismo no cinema contém de fato, histórias, como Kracauer bem observa, mas como estas servem apenas como plano de fundo para as articulações expressivas dos cineastas, ele acredita que os filmes deste grupo ainda se enquadram na categoria de filmes propriamente não-históricos.

Brumes D'Automne (Dimitri Kirsanoff, 1929), é um belo exemplo deste cinema psicológico. Como é típico dos filmes deste grupo, o enredo é bastante simplório, onde uma

¹⁰ Alguns destes cineastas também são associados a outros movimentos artísticos ou gêneros cinematográficos, como Jean Epstein e o documentário em *Finis Terræ* (1929).

personagem aparentemente termina seu relacionamento com um parceiro, e depois caminha à margem de um lago. Assim, Kirsanoff se preocupa apenas em representar o desarranjo psíquico da personagem através da *cinematografia*. Uma câmera altamente móvel (para a época) é empregada para indicar o estado turbulento da protagonista, assim como o ambiente cinza do lago expressa sua melancolia. Imagens foscas são usadas para sugerir lágrimas nos olhos, que se misturam com os borrões das árvores sob um céu nublado. Assim, tons de cinza fluem uns nos outros criando belos padrões visuais (Figura 4).

Aqui, encontramos a presença da ideia de *photogénie*, formulado por Epstein e popularizada por Delluc, como uma das principais forças motivadoras de filmes deste tipo. Termo ao qual se refere a existência de uma nova expressividade dada a um objeto naturalmente pela câmera, o que leva o espectador à uma inusitada percepção deste. Assim, Kirsanoff explora a *photogénie* das paisagens naturais, da mulher, e etc., buscando novas representações através da exploração de diferentes ângulos, distâncias de câmera, dentre outras técnicas de cinematografia.



Figura 4 Fotomontagem a partir de quadros do filme *Brumes D'Automne* (Dimitri Kirsanoff, 1929)

Já no trabalho da cineasta surrealista Maya Deren, encontramos um paralelo as ideias de Bazin, Kracauer e Epstein, pois ela também fundamenta sua concepção do cinema na suposição da tese da especificidade, que defende o uso de capacidades consideradas distintas do cinema para a feitura de filmes. Mas, diferentemente dos demais citados, Daren endossa as habilidades do cinema de manipulação temporal e espacial, por meio do uso de planos com velocidades variadas e o uso extensivo da montagem. A fim de criar um heterocosmo autônomo, seus filmes são objetos estéticos cujas dimensões só podem existir dentro da possibilidade de representação fílmica. Ela também concebe o cinema como principalmente um meio visual, o que faz com que seus filmes muitas vezes não contenham diálogos nem sons, o que os distancia ainda mais do realismo.

Deren fundamenta sua estética no intuito de dar “expressão consciente aos valores humanos incorporados na forma material” do cinema, que tem a função de ajudar o espectador a compreender seus contextos históricos-sociais (JACKSON, 2001, p.55). Assim, ao criar um simulacro visual através do qual o espectador pode medir suas percepções espaço-temporais de habitude, Deren desconstrói a possibilidade do realismo material de cinema. Desta forma, Deren entende a própria manipulação da estética do cinema como capaz de articular verdades sobre a condição humana, uma convicção concebida logo após a feitura de *At Land* (1944), um filme que já reflete estes preceitos e a consagrou como uma pioneira do cinema experimental americano. Como é de se esperar, o filme é radicalmente oposto às noções tradicionais de forma e narrativa, ou da continuidade hollywoodiana, como os demais desta lista. Para tanto, o filme apresenta uma narrativa circular através da qual Deren explora temas de identidade.

O filme começa com uma mulher (Deren) deitada em uma praia enquanto ondas se afastam da costa (edição reversa). Ela se desperta e passa a trepar uma raiz de árvore que ela encontra próxima de si, para ao final se encontrar sobre uma mesa de jantar rodeada por pessoas da burguesia bebendo e fumando. Engatinhando até o final da mesa, onde um homem joga xadrez, ela olha para o tabuleiro sobre o qual peças se movem sozinhas. Um peão cai no chão e ela tenta o pegar, o que faz com que ela caia em uma cascata. Agora, de volta a praia, ela segue um caminho adentro de uma floresta. Lá, encontra um jovem em uma casa, e ela o persegue. Ela desce dunas de areia, e novamente se encontra na praia, onde desta vez se depara com duas mulheres jogando xadrez (vestidas como ela). Uma delas acaricia os cabelos de Deren, e então agarra o peão que estava na mesa a sua frente e foge com ele. Deren corre pela praia atrás da fugitiva e assim passa por cenários anteriores no filme: a casa, a floresta, as



Figura 5 Fotomontagem a partir dos quadros do filme *At Land* (Maya Deren, 1944)

dunas, por exemplo, enquanto 'versões' dela do passado a observa no presente. Podemos especular que o peão seja um símbolo de identidade, através do qual Deren representa suas

frustrações a cerca de sua condição moderna através do filme, onde então teria dificuldade de se encontrar em um mundo confuso, elíptico e fragmentado, como o que construiu com a matéria do cinema (Figura 5).

Como podemos ver, tanto *Brumes* como *At Land* se distanciam também significativamente da realidade física buscada por Kracauer, mas cada um de maneira diferente. *Brumes* através da exploração da plasticidade da imagem, da cinematografia, enquanto *At Land* o faz pela edição e a manipulação das sequencias espaço-temporais da narrativa. Ambos os elementos, cinematografia e edição, são essenciais para a articulação da linguagem semiótica do cinema. Então, se o realismo de Kracauer busca preservar os sentidos selvagens da fenomenologia de nossa experiência existencial de 'estar no mundo', o expressionismo das imagens de Kirsanoff e o heterocosmo espaço-temporal de Deren, gerariam sinais e símbolos marcantes demais para que o espectador se induza a acreditar que o que experiencia é próximo ao natural (sua experiência fenomenológica não-mediada do mundo).

A seguir, passamos para a discussão dos *films of fact*, em particular do documentário e seu desenvolvimento histórico bastante simplificado, com base em três escolas estéticas importantes. Uma delas sendo da era 'clássica' do documentário, outra da moderna e a última contemporânea, ou pós-moderna. Vale ressaltar que a concepção popular ou leiga do mesmo sempre foi que este se encontra exatamente no extremo oposto do espectro do cinema experimental, quanto à adesão ao 'real'.

O Continuum no Cinema Documental

O grupo *film of fact* inclui *newsreels*, *travelogues*, filmes científicos, filmes pedagógicos, e documentários. Dito de ser característico destes filmes é que eles “se concentram na realidade física” (1997, p. 194). No entanto, com respeito ao documentário, a principal categoria dentro deste grupo, Kracauer argumenta que até sua época, ele não havia explorado o mundo visível em todo seu potencial. Na verdade, cineastas acabavam cedendo aos impulsos formalistas aproximando o gênero do *avant-garde*, o distanciando da representação do 'real', mesmo que a princípio eles aparentem ser “fiéis a mídia” (1997, p. 201-3).

Perante esta ambivalência estética, Kracauer distingue entre dois tipos de documentários: os que conformam com a natureza da mídia, e os que são indiferentes a ela. O segundo grupo inclui filmes como *Rain* (Joris Ivens, 1929), *The Sea Horse* (Jean Painlevé, 1934), e *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), que seguem de início a devoção à mídia, mas eventualmente sucumbem as vontades do cineasta que faz sobre o objeto retratado um tratamento plástico (1997, p. 204). Documentários onde a “realidade mental” prevalece sobre a realidade física, ou que seguem uma construção intelectual também compõem este grupo. Encontramos aqui os diretores russos, como Pudovkin, cujos filmes refletem uma ideologia marxista, assim como os “filmes de argumento” de Grierson, ambos os quais sobrepõem as intenções dos diretores sobre a matéria.

De maneira similar à exposição histórico-estética do *avant-garde*, esboçaremos aqui um percurso evolutivo do documentário que parte depois das considerações de Kracauer, para medirmos se suas observações se sustentam. Começaremos com uma exposição do cinema direto americano, escola 'clássica' de documentário, que famosamente se dizia buscar evidenciar a verdade de seus assuntos sociais. Para então explorarmos a subjetivação da câmera observadora no cinema-ensaio de Chris Marker, e por fim o impacto do digital na tradicional busca pela 'verdade' no documentário com o novo documentário de Errol Morris.



Figura 6 Allakariallak (Nanook) e Inuits se alimentando de leão marinho: quadro do filme *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922)

Realismo no Cinema Direto, Cinema Ensaio e Novo Documentário

O cinema direto foi uma abordagem do filme de não-ficção que teve início no começo dos anos 1960 nos Estados Unidos, que emergiu da esfera do jornalismo, e assim carregou consigo discursos do campo já estabelecidos. Dentre os quais, que práticas observacionais para a cobertura de eventos providenciam registros objetivos que evidenciam fatos sobre o mesmo. Assim, muito embora sabidamente na história do documentário, a presença de uma câmera ou de um cientista social inevitavelmente influencia seu sujeito, os praticantes do cinema direto declararam que suas produções eram reproduções autênticas de seu objeto. No entanto, uma vez que esses cineastas denunciaram a artificialidade do *cinéma vérité* francês, que se desenvolvia concomitantemente, os americanos se viram pressionados a defender a natureza de seu trabalho, pois a crítica por sua vez voltou-se contra eles (FELD, 1989).

Foi principalmente a tecnologia exigida para assimilar reportagens televisivas ao fotojornalismo, que deu origem ao cinema direto. Os cineastas Robert Drew e Richard Leacock, intimamente associados ao movimento, montaram uma câmera leve e portátil com som sincronizado que teoricamente poderia subverter a rigidez das reportagens de televisão da época, à algo mais espontâneo e assim capaz de captar acontecimentos enquanto ocorrem naturalmente perante a câmera. *Primary* (Robert Drew, 1960) foi o primeiro filme onde tal equipamento foi usado, sobre a campanha eleitoral de John F. Kennedy. Este “quebrou novos horizontes estilísticos ao permitir um grau de proximidade a eventos incomparável as reportagens anteriores” (BEATTIE, 2004, p. 86). Portanto, através deste equipamento, os cineastas gradualmente desenvolveram uma postura cinematográfica de observação radical que aspirava à invisibilidade, como a chamada “mosca na parede.”

O *cinéma vérité* se refere a um grupo de filmes em parte observacionais, onde havia a postura de distanciamento do cineasta e momentos de não-intrusão, que também faziam uso de câmeras portáteis, com a mesma meta do cinema direto: representar a ‘verdade’ social. Porém, a estratégia de obtenção era diferente. Um dos criadores da escola foi Jean Rouché, um cientista social que se interessava não na ‘realidade crua’ tão somente, mas no que se poderia encontrar ‘por debaixo’ dela, através de sua participação no evento filmado. Em obras como *Chronique d’une Été* (Jean Rouché, 1960), isso era obtido tanto através do uso de técnicas cinematográficas, como a provocação de seus sujeitos em entrevistas, e também,

reflexivamente, a participação dos mesmos discutindo o próprio filme em que são retratados e que nós vemos.

Desta forma, como o *cinéma vérité*, o cinema direto não providenciava um retrato tão neutro de seu sujeito. Há várias maneiras pelas quais as alegações teóricas feitas pelo cinema direto foram violadas na prática. Por exemplo, houve a remoção de momentos em que o sujeito olha para a câmera, o que evidencia a ciência da situação, e invariavelmente afeta comportamentos (HALL:1991). Assim, como consequência dos conflitos críticos, os cineastas do cinema direto começaram a se distanciar de suas ambições. O documentário *Dont Look Back* (D.A. Pennebacker, 1966) é visto como uma declaração aberta do abandono dos pretextos puramente observacionais. O filme retrata a turnê de Bob Dylan em 1965 no Reino Unido, e demonstra uma disposição de ir além das ideias 'puras' do cinema direto, onde o artista aparece totalmente ciente da presença da câmera, e até lança olhares para ela (BEATTIE, 2004, p. 99).

Chris Marker é um documentarista não associado ao cinema direto, mas que faz uso de uma câmera leve com som sincronizado e também adota práticas de observação em seu filme monumental do cinema-ensaio, *Sans Soleil* (1983). Este, inclui uma tremenda variedade de imagens, algumas de observação, outras de *stock footage* (material filmado arquivado para reuso), e outras até geradas por computador. Ele não está interessado em objetividade mas sim na justaposição de imagens e o trabalho com ritmos de edição.

Tomemos como exemplo de suas práticas de observação a sequência da cerimônia japonesa do "repouso das bonecas quebradas". Esta cena apresenta fortes traços do cinema observacional *à la* cinema direto, mas com uma inovadora ênfase em montagem. O cineasta começa a cena nos mostrando um plano geral dos assistentes cerimoniais colocando as bonecas dentro de um buraco no chão. Cortamos então para um *plongé* de uma mão queimando um pedaço de tecido, então colocado no buraco. Vemos mais bonecas sendo jogadas, até aparecer uma boneca branca no meio do fogo em *close-up*. Então vemos os participantes pensativos, e novamente voltamos à boneca em *close*, desta vez mais próximo. Tornamos a outras imagens do redor do ritual, e novamente revemos a boneca como se esta nos desse seu último adeus, enquanto o fogo a consome (**Figura 7**).

Embora a câmera de Marker tenha capturado várias perspectivas do evento, de alguma forma, ainda não fica completamente claro exatamente como o evento ocorreu. Ao registrar o acontecimento, Marker permaneceu comprometido com a observação, mas na pós-produção, mesmo mantendo a ordem cronológica das imagens, ele construiu não exatamente o que

ocorreu, mas sim o que sentiu ao estar lá. Através da justaposição das bonecas em chamas e dos espectadores pensativos, com a adição de um zumbido crescente, a representação do ritual deixa de ser tanto sobre ele em si, quanto sobre o artista no ritual.

Segundo este exímio trecho do cinema-ensaio, podemos notar o distanciamento das

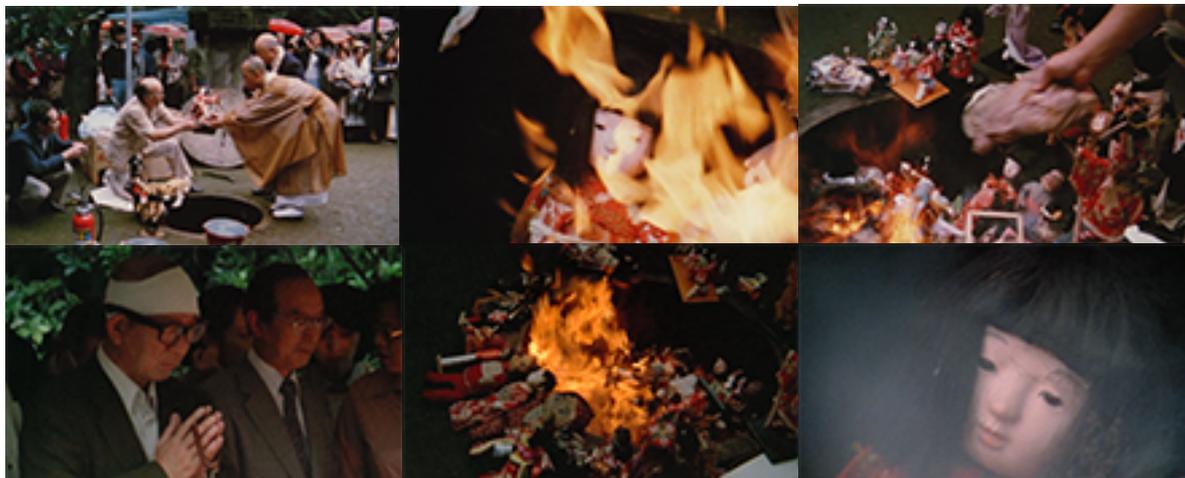


Figura 7 Fotomontagem a partir dos quadros da sequência “repouso das bonecas quebradas” do filme *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)

tendências de documentação neutra, mas onde ainda se encontra algum traço indicial da mídia, como diria Kracauer. Enquanto o cinema direto procurava a verdade na representação direta da matéria, o cinema-ensaio a procura na perspectiva do artista. Já o 'novo documentário', surgido na década de 1980, procura a verdade histórica paradoxalmente na ficção da subjetividade. Onde para cineastas como Errol Morris, é na construção de narrativas ficcionais que a verdade será evidenciada: a representação do acontecimento em si não é fiel a realidade, mas nos conduzirá à ela através de nossa imaginação.

O surgimento desta escola pós-moderna de cinema foi coextensa com a ascensão da fotografia digital e softwares de edição, o que elevou os desafios enfrentados pelos cineastas em busca da 'verdade' da imagem fotográfica (WILLIAMS, 1993, p.9-10). Como vimos, a imagem digital posou sérios problemas para o status semiótico da imagem, onde para muitos foi marcado a ruptura completa com a sua indicialidade prévia. Como uma reação à estas mudanças, os cineastas do novo documentário reverteram os compromissos tradicionalistas do documentário, como os do cinema direto e *vérité*. Partindo da compreensão da existência de uma verdade singular, existente e exprimível pela mídia, agora se tem um compromisso com uma verdade “pós-moderna, mais nova, mais contingente, relativa, uma verdade que,

longe de ser abandonada, ainda opera poderosamente”, nos filmes como objetivo final (WILLIAMS, 1993, p.11).

The Thin Blue Line (Errol Morris, 1988) e *Standard Operating Procedure* (Errol Morris, 2008) são considerados documentários pós-modernos icônicos porque evitam o compromisso de registrar realisticamente a 'vida como ela é' em favor de uma investigação de como ela se tornou. Assim, os filmes evitam representações objetivas de seus sujeitos históricos e ao invés de observação 'pura' (direto) ou 'reflexiva' (*vérité*), agora empregam imagens 'auto-reflexivas', ou imagens que adotam uma relação indicial e icônica substancialmente mais tênue com o 'real', sobre as quais o espectador é convidado a interpretar e julgar seu status com relação a verdade.

Em *The Thin*, Morris investiga as verdades escondidas sobre o assassinato de Robert W. Wood, enquanto em *Standard*, por trás das representações fotográficas feitas em Abu Ghraib pelo exercito americano. Para desvendar estes mistérios, ele analisa suas próprias reconstruções de narrativas segundo depoimentos subjetivos de seus entrevistados. Portanto, como um forte contraponto ao cinema de não-ficção até então, estes filmes são pelo menos em parte registros não diretos de acontecimentos, mas documentos de uma ficção.

O elemento de ficção deste documento vem em parte pela fonte informativa que orienta as reconstruções (as entrevistas) e em parte dos métodos estético e estilísticos adotados pelo diretor. Se tratando de uma proposta bastante radical e controversa, Morris reconhece o paradoxo que propôs para si, e afirma que “porque o evento lembrado nunca é completo, nunca é totalmente lembrado ou representado, e somente acessível através de uma memória que reside... a verdade [dos mistérios] não é garantida (Croce 261)”. Quanto as suas reconstruções de eventos, Morris é um diretor de documentário muito criticado por seu estilo extravagante e o uso extensivo de métodos de filmagem de filme de ficção.



Figura 8 Adams dando seu depoimento, quadro do filme *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988)

A marca de ficção mais impressionante de Morris são suas reconstituições de eventos. Enquanto Morris realiza suas entrevistas, é típico que um mosaico de imagens e sons illustre os depoimentos, que formam uma exposição das paisagens mentais do sujeito. O propósito é providenciar ao espectador um caminho ao longo do emaranhado de mentiras, preconceitos e interpretações errôneas que permeiam os testemunhos, convidando o próprio espectador a encontrar a verdade universal independente da subjetividade dos entrevistados. Pode ser que sejamos surpreendidos ao descobrir que Morris foi de fato assim capaz de desvendar uma verdade marcante, que resultou na libertação de Randal Adams, que havia sido condenado à morte inocentemente em *The Thin*.

Como podemos ver, as leituras segundo o binarismo histórico-estético do cinema experimental e documental já não mais faz jus à situação atual. Enquanto a vanguarda parece que seguiu pelo mesmo caminho até a era moderna, apresentando um apego ao realismo mais marcante a partir do trabalho de Andy Warhol, em filmes como *Empire* (1964) e o cinema estruturalista dos anos 1960-1970, o documentário já se mostra de natureza bastante diferente de como foi na época de Kracauer. De fato, o documentário veio se distanciando de suas abordagens e de seus valores tradicionais ao longo das décadas de maneira marcante, até que em geral na contemporaneidade este se encontra muito mais apegado as tendências estéticas negativas, explorando a plasticidade da imagem e montagem.

Assim como veremos futuramente, o CLE é um caso muito interessante para este estudo do binarismo. Ao se enquadrar em ambos os gêneros de cinema experimental e documentário, ele nos apresenta uma estética complexa que mescla ambas as tendências de maneira curiosa. De forma não-intuitiva, é justamente por ser muito apegado ao realismo kracaueriano em um ambiente cinematográfico menos material, que este se torna uma espécie de 'experimento'. É como se o espectador de hoje já estivesse tão desacostumado com o cinema de observação, que este se surpreende grandemente com o grau de observação deste tipo de cinema. Na verdade, como veremos, estes filmes apresentam não exatamente uma total vanguarda, uma absoluta novidade, mas em parte um retorno inesperado ao cinema incipiente dos irmãos Lumière, e seus filmes de *actualités* (atualidades).

Na parte seguinte do trabalho, nos tornamos as questões de duração e ecologia que informam o objeto de nosso estudo.

3. Cinema Lento

Tendência no Cinema de Arte Contemporâneo

Mesmo que a divisão binária da história do cinema não seja perfeita, ela ainda pode ser útil. De fato, ela é uma perspectiva bastante incisiva em algumas épocas, e também serve como uma porta de entrada para especulações mais profundas sobre filmes diversos. Desta forma, podemos associar a primeira tendência formalista às práticas de um cinema de atrações, entretenimento e espanto, e a segunda tendência, a realista, a um cinema de contemplação e reflexão. Já ressaltamos previamente os componentes estéticos envolvidos em cada 'polo' de cinema, agora podemos especular sobre a significância destes em seu contexto histórico-social.

Estas tendências opostas parecem refletir reações bipolares as consequências da modernização tecno-científica do século XX. A primeira forma estética enxerga as mudanças como motivo de celebração, cujo efeito é a excitação e a sensação de que há inúmeras possibilidades interessantes para o futuro. Já a segunda, refletiria uma atitude séria, preocupada ou atenta, onde as mudanças são compreendidas como uma ameaça aos valores e a experiência, onde passaria a reinar o superficial, alienante e neurótico.

Podemos traçar o início da primeira atitude desde os primórdios do cinema, que emerge em meio à estética de espanto (*astonishment*) (GUNNING, 2009), até era moderna e contemporânea com o aumento da velocidade de edição de continuidade em Hollywood (BOARDWELL, 2006). É evidente que o cinema tem se ocupado muito mais em animar e divertir seus espectadores, como é típico da primeira atitude, do que em estabelecer um campo reflexivo sóbrio acerca do qual o espectador é convidado a engajar o filme de maneira ativa. Assim, muito do que é considerado 'comercial' em cinema pende para a primeira tendência, onde o uso da montagem é mais extenso e tem a dupla função de garantir o entendimento do espectador sobre o enredo, e de reter sua atenção a todo momento.

O que chamamos de cinema de arte, *second cinema* ou cinema de autor, por outro lado, pende para a segunda tendência a partir da segunda metade do século, enquanto o cinema de vanguarda na primeira metade era mais acelerado. Estes são filmes mais exigentes, produzidos para uma audiência seleta, em geral estudada, que abrange temas de teor social sério com profundidade filosófica e maior ousadia estética (BORDWELL, 1985). Para tal, o cinema de arte desde então se volta menos à montagem, com o intuito de estimular a reflexão e a contemplação da imagem deixando a atenção do espectador se voltar para o arredor do quadro, e disponibilizar tempo suficiente para a assimilação do conteúdo apresentado. Tal é o caso no trabalho de diretores respeitados no meio acadêmico como Ozu, Tarkovsky, Antonioni, Akerman, Tarr, dentre muitos outros. Estes filmes são em geral *lentos* e enfatizam o plano-sequência através do qual se aproximam mais do cinema materialista de Kracauer, porém estes também geralmente contam histórias, por mais realistas que sejam.

Como é de comum acordo, vivemos em uma era de culto à velocidade, onde prevalece relações espaço-temporais mais dinâmicas e imediatistas, como jamais houve. Portanto, o cinema comercial se encontra a favor desta ordem, ele age em prol da aceleração, da ação, do movimento, enquanto o cinema de arte parece se voltar contra tal. De fato, há filmes de arte de destaque que se preocupam grandemente em se voltar às tendências vigentes do mundo



Figura 9 Último quadro do filme *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960)

capitalista-globalizado. Encontramos assim um coletivo que faz uso de uma árdua estética de lentidão: o chamado *slow cinema*, ou cinema lento. Aqui se afirma a epítome do plano

sequencia e da estética de contemplação, o que compõem o lado mais sóbrio e lento do cinema de arte mundial.

Só foi em 2010 que este termo se popularizou por entre os estudiosos anglo-saxões e cinéfilos (DE LUCA; JORGE, 2013 p.2). Na academia, a questão da lentidão no cinema ganhou proporção com a tese de Flanagan, e os livros publicados de Ira Jaffe, Song Hwee Lim, e Lutz Koepnick¹¹. Hoje, podemos encontrar a forte presença de filmes que tendem para a lentidão em diversos convênios de exibição associados a alta cultura, marcando um forte contraponto aos filmes que ocupam os de convênios comerciais. Como David Bordwell e Kristin Thompson observaram, vivemos uma cultura de cinema polarizada: “cinema rápido e agressivo para o mercado de massa, e cinema lento e austero para festivais e casas de arte” (BORDWELL; THOMPSON, 2011).

Embora o cinema lento seja um tipo favorito dos críticos e cinéfilos contemporâneos, ele é ocasionalmente criticado por alguns por ser “excessivamente estético” e “retrógrado em sua nostalgia por temporalidades pré-industriais” e assim se desfaz da “complexa multiplicidade do tempo” na modernidade (DE LUCA; JORGE, p.12). Os filmes do cinema lento também são acusados de proporcionar um certo escapismo, pois “viram as costas para as exigências do agora para gozar de prazeres de estilo de vidas e tempos pré-industriais”. Mas como foi evidenciado por muitos críticos, e como espero fazer aqui, uma estética de duração como a do cinema lento é mais commumente apropriado “como um meio de confronto e reflexão da experiência de um mundo de velocidade, aceleração, e cotemporalidade” (DE LUCA; JORGE, p.14-5).

Em seguida, consideraremos a natureza desta lentidão estética, assim como as suas raízes históricas.

¹¹ Respectivamente: FLANAGAN, Matthew. *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental*, tese de doutorado não publicada, University of Exeter, 2012; JAFFE, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York, Wallflower, 2014; LIM, Song Hwee. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2014; e KOEPNICK, Lutz. *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York, Columbia University Press, 2014.

Estética de Duração

Segundo Flanagan, o cinema lento é marcado pelas seguintes características: a aplicação do plano sequência, uma narrativa não-dramática ou com uma estrutura sem narrativa, uma tendência a representação realista ou hiperrealista, e uma quietude de composição e conteúdo visual pronunciada (2012, p.2). A combinação destas então produziria um senso marcante de lentidão, o que é algo que já vem sendo construído no cinema desde a Segunda Guerra Mundial, mas que se tornou “um modo de produção de cinema institucionalizado” apenas nas três últimas décadas (FLANAGAN, 2012, p.4).

Este entendimento é condizente com o de Gilles Deleuze, que em seu estudo da história do cinema encontra o fim da Segunda Guerra Mundial como o marco para o início do cinema que se volta para a “imagem-tempo”, o que principalmente caracteriza o cinema moderno. Enquanto a primeira metade foi centrada na "imagem-movimento", onde o tempo “permanece o objeto de uma representação indireta” por ele “depender da montagem e derivar dela imagens-movimento” (DELEUZE, 1989, xi). Portanto, a segunda metade, com o “cinema que emergiu com Orson Wells, com neo-realismo, com a nouvelle vague francesa”, surge a imagem-tempo, onde o cinema se torna “um pequeno tempo em estado puro”, que “surge até a superfície da tela” (DELEUZE, 1989, xi-xii). Desta forma, podemos dizer que na primeira parte da história do cinema era o movimento que motivava a imagem, enquanto na segunda é o tempo.

Estas mudanças estéticas se deram em parte porque após a Segunda Guerra Mundial, a cultura europeia e norte americana começou a ser dominada por ideologias do cinema popular, a televisão, cultura de estilo de vida, propaganda e distração em massa, o que fez com que “velocidade [perdesse] muito de seu potencial crítico e a maior parte de seu credencial artístico”, que predominava a vanguarda até então (CAMPANY, 2008, p.10). Portanto podemos dizer que houve uma inversão de valores e a articulação de uma nova temporalidade no meio do século.

Vemos esta reversão rapidamente dominar o cenário cinematográfico de arte, com o trabalho de “Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Wim Wenders, Krzysztof Kieslowski, Andrei Tarkovsky, Aleksandr Sokurov, e muitos outros” (CAMPANY, 2008, p.10-11). Esta subversão se dá através da “chave” formal

que uni os subgêneros do cinema lento, “a aplicação hiperbólica do plano-sequência” (DE LUCA, 2011, p.21). Cujas presença favorece a contemplação por parte do espectador, assim como sua experiência sensorial do objeto filmico. Onde o espectador é assim “convidado à adotar o ponto de vista da câmera e prolongadamente estudar as imagens como elas aparecem na tela em sua literalidade não explicada” (DE LUCA, 2011, p. 23-24).

Com relação ao enredo, este tipo de cinema também se difere grandemente do cinema comercial. Pois, o cinema de arte se define “explicitamente contra o modelo clássico de narrativa, e especialmente contra a conexão entre causa-efeito de eventos” (BORDWELL, 1979, p.57). O cinema lento portanto se trata de um “cinema ambíguo”, que opta por narrativas e (as vezes) personagens “à deriva” dentro de uma estética que incorpora tanto a “objetividade do realismo documentário e uma intensa subjetividade de quebra psicológica”. É assim um cinema “menos preocupado com ação do que reação”, ou de “efeitos psicológicos em busca de suas causas (BORDWELL, 1979, p.58).

Ao usar a imagem-tempo como uma das principais ferramentas de construção junto com o plano de longa duração, um cinema de lentidão nos convida a formar uma relação diferente com as imagens que vemos, a apreciar elas como unidades de tempo e espaço, e de as ver desdobrar em um ritmo que permite com que “o tempo leve seu próprio tempo” (DELEUZE, 2005b, p.18). Vale ressaltar que esta ideia é muito próxima do conceito de “pressão do tempo” de Andrei Tarkovsky (um importante precursor do cinema lento), que se diz respeito a “consequência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou “densidade” (TARKOVSKY, 2010, p.139). Como exemplo, pode ser que o contraste entre o



Figura 10 Quadro do filme *The Mirror* (Andrei Tarkovsky, 1975)

ritmo das labaredas da cabana em fogo com as gotas de chuva escorrendo do telhado em *The Mirror* (Andrei Tarkovsky, 1975), seja uma justaposição de diferentes pressões do tempo dos elementos (**Figura 10**).

Reconhecendo que traços marcantes deste cinema são em geral: uma estética realista de lentidão, uma narrativa 'solta', sem direção clara ou estável, e um enfoque na psicologia em desarranjo de personagens, nos voltamos agora à uma vertente bastante importante do cinema lento que abre mão da representação de personagens inteiramente. Se o cinema lento oferece um espaço no campo fílmico para que o tempo leve o tempo de pessoas, em seguida, trataremos do cinema que segue o tempo do não-humano.

4. Cinema Lento Ecológico

O Cinema Voltado para a Natureza

Na história do cinema, há um grupo pequeno porém bastante interessante de filmes que se concentram em sujeitos não-humanos. Neles, paisagens naturais, atividades meteorológicas e animais, recebem um tratamento incomum ao que se encontra geralmente em outros filmes. Encontramos aqui *Mauvais Temps au Port* (Auguste e Louis Lumière, 1897), *Down the Hudson* (Frederick Armitage, 1903), *Surf and Seaweed* (Ralph Steiner, 1929), *Images d'Ostende* (Hendri Stork, 1929), *Moods of the Sea* (Slavko Vorkapich e John Hoffman, 1941), *Fog Line* (Larry Gottheim, 1970), *Riverglass: A River Ballet in Four Seasons* (Andrej Zdravic, 1997), *Five: Dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003), *Songhua* (J. P. Snaidecki 2007), dentre outros, como alguns exemplos essenciais. Dentre estes, existe alguns que são de longa-metragem e praticam uma consciência ecológica ética, uma vertente que veio a se chamar 'cinema ecológico', ou 'ecocinema'.

Embora exista variação dentre os críticos do ecocinema a cerca das especificidades estéticas e temáticas deste grupo, eles “tendem a concordar que todos os exemplares apresentam produtivas explorações ecocríticas e que uma análise cautelosa pode desvendar perspectivas envolventes e intrigantes sobre as várias relações que o cinema tem com o mundo ao redor de nós” (RUST; MONANI; CUBITT, 2013, p.3). O termo portanto, se refere a filmes não-comerciais informados pela *crítica ambiental*, campo de estudo que se concentra em como imagens audiovisuais “estão envolvidas em moldar e produzir conhecimento sobre o mundo material e o lugar do humano dentro dele” (LAM, 2016, p.208).

Desta forma, ecocinema

tem intenções ativistas de conscientização, assim como a responsabilidade de aumentar o conhecimento sobre problemas contemporâneos afetando a saúde planetária. Ecocinema explicitamente visa a inspiração pessoal e de ação política por parte do espectador, estimulando nosso pensamento para concretizar as mudanças nas escolhas que fazemos, diariamente e a longo prazo, como indivíduos e sociedades, localmente e globalmente (WILLOQUET, 2010, p.45).

Sendo assim, o objetivo do ecocinema é de “providenciar experiências cinematográficas alternativas que podem ajudar a cultivar uma mentalidade progressista” quanto as questões ecológicas do mundo contemporâneo (MACDONALD, 2013, p.20). O que por sua vez, os distancia do grupo de filmes comerciais chamados 'ambientalistas', que também demonstram uma certa preocupação com questões ambientais. O ecocinema então desafia o modelo comercial hollywoodiano fundamentado na ação e na narrativa tradicional, ao fazer "mínimo uso do movimento de câmera", com "preferência por som direto sobre trilha sonora", "descentralização da ação humana e narrativa", assim como as vezes, o uso de "planos sequencia e edição mínima" para articular tal consciência ecológica (MACDONALD, 2013, p.20). Enquanto, de maneira inversa, os filmes ambientalistas “afirmam ao invés de desafiar o ethos fundamental antropocêntrico da cultura”, e são demasiadamente “ideologicamente evasivos e cúmplices em promover o consumismo para endossar ideias ambientalistas radicais”, como as que contem no ecocinema (WILLOQUET, 2010, p.47).



Figura 11 Quadro do filme *Five: Dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003)

De fato, em seu artigo *Toward an Eco-Cinema* onde o termo 'ecocinema' surge pela primeira vez, MacDonald sugere que os filmes desta categoria “providenciam algo como um *jardim*, um descanso Edênico do consumismo convencional... dentro da *máquina* da vida moderna" (2004). Desta forma, o CLE americano que consideraremos na próxima parte, se refere a filmes ambientalistas que compõem o ecocinema, se destacando como uns dos poucos do grupo que faz uso extensivo do plano sequencia e edição mínima.

No entanto, David Ingram possui uma perspectiva menos esperançosa da de MacDonald. Ao analisar três tipos de filmes com estéticas radicalmente diferentes, *Sleep Furiously* (Gideon Koppel, 2008), *Sunshine State* (John Sayles, 2002), e *Southland Tales*

(Richard Kelly, 2008), o cognitivista propõem que cada um destes pode recondicionar a percepção do espectador com respeito às questões ecológicas, e ao mesmo tempo ser potencialmente completamente ineficiente nisto, dependendo da predisposição e treinamento do próprio espectador (INGRAM, 2013). Portanto, pode ser que o aparelho do ecocinema não seja de fato 'melhor' do que o do filme ambiental, e que nem consiga efetivamente fazer com que o espectador se acostume com seus 'jardins'. Talvez até em última instância, seja mesmo o espectador o verdadeiro 'jardineiro', ou aquele que por livre e espontânea vontade escolhe cultivar uma sensibilidade ecológica ética. Sendo como for, os críticos de cinema assim como os de outras áreas, tem se voltado cada vez mais para as propostas da ecocrítica de filmes em geral, o que inclui marcadamente o ecocinema.

Adrian Ivakhiv é um dos estudiosos que mais contribuiu para este campo de estudos ecocríticos. Para tanto, ele concebeu a primeira "ecofilosofia" do cinema, ou concepção da mídia para uma incisiva análise ecocrítica, segundo o que ele chama de teoria processo-relacional do cinema (*process-relational theory*). Para o autor, o cinema é a arte mais capacitada para a representação da realidade em si, porque “a realidade está sempre em movimento, sempre em processo de se tornar” (IVAKHIV, 2013, viii). Para explicar como isso ocorre, ele formula um modelo de cinema fundamentado principalmente no pensamento de Alfred Whitehead e Charles Sanders Peirce que “entende o mundo, e o cinema, como sendo compostos não por objetos, substâncias, estruturas ou representações, mas processos relacionais, encontros ou eventos”. E assim, se concentra na descrição da dinâmica através do qual as coisas estão perpetuamente movendo adiante, interagindo e criando novas condições no mundo (IVAKHIV, 2013, p.43).

Portanto, a natureza das coisas como entendido por Ivakhiv, segue em específico a tríade ontológica de Peirce, que ele designa como *firstness*, *secondness* e *thirdness*. Estes são termos que exprimem o que são as “coisas em si”. *Firstness*, compõem as coisas “cruas, imediatas, em sua manifestação virtual e indeterminada do 'ali'”. *Secondness*, englobam os "eventos constituídos por uma existencial ou causal conexão entre duas entidades, a 'ação bruta' de uma coisa sobre a outra". E *thirdness*, “incorpora o terceiro elemento mediador que torna uma díade significativa para alguém ou alguma coisa (IVAKHIV, 2013, vii). Desta forma, partindo de uma metafísica que concebe o mundo como uma série de processos relacionais fenomenológicos, eventos, encontros e interações sócio-semiótico-materiais que produzem e reproduzem o mundo a todo momento, este e o cinema seria então composto por “três ecologias”. Estas seriam a material, a social e a perceptiva, que englobariam a totalidade

das entidades. O que em torno, possibilitaria a criação e a recriação constante do mundo do filme, sendo este assim composto por três “anéis” que interligam as ecologias entre si, sem hierarquia entre elas:

(1) o mundo filmico, que é o mundo apresentado para o espectador pelo cinema, (2) a experiência cinematográfica, que é o modo em que o mundo é encontrado por um visualizador na experiência de ver e reagir a um filme, e (3) o contexto de relações socio-ecológicas em torno do qual um filme é feito, compartilhado, encontrado, e sentido é extraído, e que em torno é transformado pela experiência (IVAKHIV, 2013, p. ix).

E para complicar a situação ainda mais, cada um destes elementos seria também envolvido por três “tranças” que também se interligam, sendo estas “dimensões” ou “camadas” dos mesmos. Por exemplo, o “mundo filmico” seria composto pelas dimensões: *geomórfica* (*geomorphic*), *biomórfica* (*biomorphic*) ou *animórfica* (*animorphic*) e *antropomórfica* (*anthropomorphic*). A *geomórfica* se refere à “produção de 'territorialidade' do mundo filmico, do aqui e ali, as paisagens (objectscapes)” que então o espectador experimenta através das três etapas de Peirce. Já a *biomórfica* ou *animórfica*, é uma ilusão, porque é através da ilusão de movimento entre objetos e imagens, que o cinema sugere coisas que veem, sentem e interagem e que portanto aparecem animadas, que “produz a textura sensual daquilo que parece vida...” Enquanto a terceira dimensão *antropomórfica*, se dá porque o cinema nos mostra “sujeitos humanos ou não-humanos, seres que compreendemos que foram jogados em um mundo de circunstancia e possibilidade como nós” (IVAKHIV, 2013, p.7-9).

Na categoria do grupo de filmes do ecocinema que estudaremos, a apresentação da dimensão geomórfica do mundo filmico é essencial, e assim é dado uma enorme ênfase através de escolhas estéticas. De fato, este é muitas vezes identificado pelo espectador como uma própria extensão de seu meio ambiente real (mundo pró-filmico), que sofre ameaça por alguma força - humana na maior parte das vezes.

Os filmes de nosso objeto de estudo principalmente, se destacam dentre os demais filmes ecocríticos pelas maneiras inovadoras em que articulam sua estética que exprime a dimensão geomórfica. É justamente por isso que eles mais chamam a atenção da crítica, e são considerados filmes de importância no cinema de arte. Pois, da maneira em que o fazem, se

convergem com a categoria de filmes do cinema lento, onde o apelo ao espectador é feito através de meios similares, ou até iguais.

A Estética do Tempo da Natureza

Segundo Stephanie Lam, duas áreas de estudos do cinema que surgiram recentemente, o cinema lento e o ecocinema, parecem próximas uma da outra mas não se misturam. De fato, elas tem se desenvolvido na maior parte separadamente, mas se convergem em aspectos interessantes, em particular com relação à questões a cerca da experiência do tempo cinematográfico e a experiência da mudança ambiental. Estas relações giram em torno principalmente de uma opção estética, que a estudiosa chama de “eco-estética lenta”, que é compartilhada entre o ecocinema e vídeos de câmeras da natureza (*webcams*) que tem o meio ambiente como seu foco principal (LAM, 2013, p.207-8).

Esta estética seria capaz de abrir "um espaço cinematográfico e virtual para a apreciação da natureza", ao fazer uso de uma estratégia visual que encoraja “um modo de observação atento e o desenvolvimento de um olhar ecologicamente orientado" (LAM, 2013, p.207). Como ecologia “é sobre o desencadear de objetos e processos dentro de outros processos, todos os quais se desdobram de acordo com suas próprias durações,” o cinema pode através disto ser um excelente meio de explorar o tempo ecológico (IVAKHIV, 2013, p.305). Filmes experimentais do ecocinema, como *Fog Line* (Larry Gottheim, 1970), *Time and Tide* (Peter Hutton, 2000), *13 Lakes* (James Benning), e *Double Tide* (Sharon Lockhart, 2009), entre outros, possibilitam através desta eco-estética, “uma

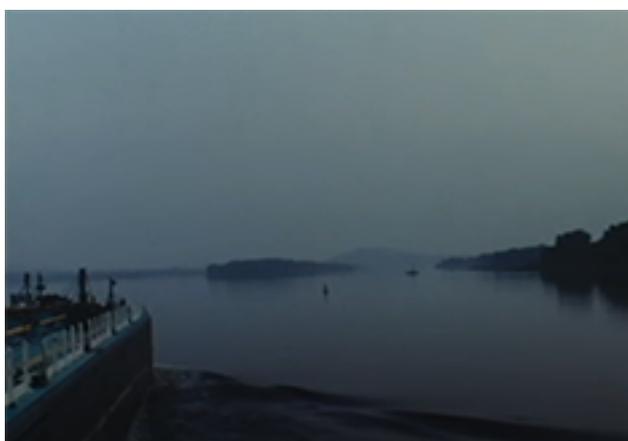


Figura 12 Quadro do filme *Time and Tide* (Peter Hutton, 2000)

espécie de habitação (*dwelling*) cinematográfica ao escavar um espaço e permitir um período de tempo através do qual espectadores podem observar os ritmos e padrões da natureza enquanto ocorrem na tela" (LAM, 2013, p. 209).

O coletivo de filmes que participam desta possibilidade de habitação é chamado então de *cinema lento ecológico* (CLE). *Riverglass: A Ballet in Four Seasons* (Andrej Zdravic, 1997) é um ótimo exemplo dos parâmetros da eco-estética lenta, através do qual se produz um eco-ativismo artístico, que é mais apropriado para exposições em museus ou lugares públicos do que em cinemas¹². O vídeo que representa o rio Socca nos Alpes Julian na Slovenia (a terra natal de Zdravic), “transforma nosso relacionamento condicionado com o tempo ao demandar que sejamos pacientes e apreciarmos algo que raramente damos nossa atenção”, pois ele nos convida à ver o rio em “seus próprios termos, e não nos nossos” (WILLOQUET, 2010, p.52). Assim, o espectador passa a acompanhar visual e audivelmente o rio em seus próprios aspectos particulares, o que leva a um novo entendimento dele. Esta obra confirma aquilo que Kracauer já havia observado, que é a habilidade da mídia capturar mudanças no tempo que produz as formas de conhecimento que nos são de difícil acesso (LAM, 2013, p.209). Este conhecimento, se diz respeito às questões de percepção, espaço, tempo e forma.

Levando em consideração a estética realista informada por Kracauer e Sobchack ressaltadas na primeira parte deste trabalho, o cinema lento ecológico pode ser compreendido como uma forma 'ultra-realista' do cinema, pelo uso típico da tomada de longa duração, quadro estático, som natural, ausência de efeitos especiais e montagens elaboradas. O que em termos fenomenológicos se traduz à capacidade de gerar uma aproximação entre o espectador e a representação da natureza, através do simular da habitação existencial deste no lugar da câmera.

Na parte seguinte de nosso estudo, olharemos para os produtores do cinema lento ecológico americano, em particular James Benning mas também Sharon Lockhart, para evidenciar os aspectos particulares desta articulação realista-fenomenológica do ecocinema experimental.

¹² Referência à exibição de *Riverglass: Um Sexto da Terra*, sobre o relacionamento da imagem com o mundo. Alemanha, 03 Novembro, 2012 - 07 Abril, 2013. Informações disponíveis em website do artista: andrezdravic.com/about-az/exhibitions.

5. Produtores do CLE Americano

James Benning

Dentre as produções mundiais do ecocinema, a norte-americana é a principal. Existem exemplares importantes no cinema chinês e latino americano¹³, mas nossos estudos serão voltados exclusivamente ao cinema estadunidense por conta da natureza restrita do projeto, e do impacto que este causou no cenário do cinema de vanguarda mundial. Em particular neste capítulo, iremos considerar o trabalho de dois expoentes do cinema lento ecológico, um dos quais é o de maior renome e influência de todos os praticantes deste tipo de cinema.

James Benning é um cineasta enraizado no movimento de cinema de vanguarda estruturalista da década de 1960 e 1970, que explora as diversas formas em que política e economia moldam a paisagem (geralmente norte-americana), enquanto formula novas relações entre imagem, texto e som. Ele é um dos cineastas essenciais de nossa época, pois explora as relações entre homem, ambiente e a mídia cinematográfica, de maneira que sua obra participa de forma importante em discursos sobre ecologia perceptiva (*perceptual ecology*) e ecológica ambiental (*environmental ecology*) (LUBECKER e RUGO: 2018, p. 1-5). Assim, de maneira notória, a obra de Benning pode ter valor não só para o cinema e as artes, mas também para os campos dos estudos americanos, ambientais e culturais.

Como Benning, Sharon Lockhart também produziu filmes que meditam sobre lugar e duração através de uma estrutura formal rígida. Ela incorpora da mesma forma a tradição conceitual-formalista dos anos 1960s e 1970s, de expoentes como Michael Snow, Yoko Ono, Hollis Frampton, Morgan Fisher, dentre outros, em seus filmes. Agora, é notável o quanto

¹³ Conferir respectivamente CHU, Kiu-Wai. Screening Environmental Challenges in China: three modes of ecocinema, *Journal of Chinese Governance*, 2:4, p.437-459, 2017. Website: <http://dx.doi.org/10.1080/238123812346.2017.1382039>; e FORNS-Broggi, ROBERTO. Ecocinema and 'Good Life' in Latin America. Em KÄÄPA, P.; GUSTAFSSON, T. (Ed.) *Transnational Ecocinema: film culture in an era of ecological transfiguration*. Bristol: Intellect Books, 2013.

Lockhart deve ao próprio Benning por adotar em algumas obras sua estética particularmente rigorosa. *Teatro Amazonas* (1999) por exemplo, apresenta um plano da casa de opera em Manaus com trinta minutos de duração com o quadro fixo, *Goshogaoka* (1997) também contém o uso do quadro estático, enquanto *NO* (2003) cria a ilusão de um único plano de trinta e cinco minutos de dois fazendeiros espalhando capim por um campo.

Estes dois cineastas contemporâneos são de grande relevância para nossas investigações sobre o papel do cinema realista lento dentre os contextos ambientais em que vivemos. Mas Benning apresenta um escopo de filmes pertinentes a estas considerações muito superior ao de Lockhart. Em verdade, Lockhart apresenta apenas um filme que nos é relevante, porém de qualidade impressionante. Quanto a Benning, poderíamos considerar a fundo diversos de seus filmes, mas após uma breve exposição bibliográfica, discutiremos seus principais trabalhos ou os que chamaram mais a atenção da crítica, ressaltando suas relações com o realismo e duração.



Figura 13 - Quadro do filme *Nostalgia* (Hollis Frampton, 1971)

Nascido em 1942, seu trabalho no cinema independente começou com *One Way Boogie Woogie* em 1977, um filme que já o trouxe notoriedade pelas composições e dinâmicas entre imagem e som inusitadas, do centro-oeste dos Estados Unidos (**Figura 14**). Mas foi apenas a partir dos anos 1988, quando se mudou para Califórnia para lecionar, onde passou a retratar o oeste dos Estados Unidos, que seu trabalho realmente chamou a atenção da crítica. Lá, ele compôs filmes como *North on Evers* (1991), que é uma espécie de tentativa de aceitação do envelhecimento de sua nação, onde se retrata duas viagens de motocicleta de sua casa em Val Verde à cidade de Nova Iorque. Ou *Deseret* (1995) que é uma exploração da história e da

geografia de Utah, e *Four Corners* (1997), um projeto feito exatamente onde Utah, Colorado, Novo México e Arizona se encontram, e assim medita sobre local e fronteiras.

Em 1999, Benning completou *El Valley Centro*, que se tornou a primeira parte de sua aclamada trilogia de filmes sobre a Califórnia, junto com *Los* (2000) e *Sogobi* (2001), filmes que são até hoje considerados alguns de seus melhores. Cada um destes foi construído com uma estética bastante rígida que deve muito ao trabalho de Hollis Frampton e Michael Snow em particular, sendo composto por 35 planos com duração exata de dois minutos e meio. *El Valley Centro* representa o Vale Central da Califórnia, entre a Sierra Nevada e a costa, onde grande parte da produção de comida americana é produzida. *Los* foi feito na grande Los Angeles e *Sogobi* que significa 'terra' em Shoshone, no que resta de virgem da Califórnia depois de séculos de desenvolvimento agrícola e industrial. O cineasta insiste que sua trilogia seja apresentada em sua extensão, com apenas uma pausa de quinze minutos entre os filmes, o que pode parecer demasiadamente exigente, mas como veremos, paciência é simplesmente um requisito para engajar este tipo de cinema.

O filme estrutural surgiu em meados dos anos sessenta, cujos expoentes incluem mas não se limitam a cineastas como Michael Snow, Hollis Frampton e George Landow. Ele é descrito por Adams Sitney como "um cinema de estrutura no qual a forma de todo o filme é predeterminada e simplificada" onde "essa forma que é a impressão primordial do filme ... e o conteúdo que ele tem é mínimo e subsidiário" (2002, p. 348). Portanto se trata de um tipo de filme que enfatiza sua estrutura a custo de outros elementos, que nos remete a exemplares notórios como *Empire* (Andy Warhol, 1964) onde somos apresentados 8 horas de filmagem do mesmo ângulo do prédio Empire State em Nova Iorque, do amanhecer ao anoitecer. Onde também encontramos de maneira veemente uma outra das principais características do filme estrutural, a posição fixa da câmera ou o quadro fixo.

Para o cineasta estruturalista quintessencial Michel Snow, famoso por *Wavelength* (1967), fazer um filme é "declarar as questões sobre o cinema". Assim, o cineasta estrutural faz filmes que convidam a especulação sobre a natureza do meio que representa o conteúdo ao espectador. Ao ver por exemplo, o zoom de 45 minutos que é a forma representativa de *Wavelength*, o espectador é elevado a refletir sobre a relação entre o cinema e a realidade, assim como a sua capacidade de evidenciar aspectos do mundo material. Desta forma, também podemos compreender o cinema estrutural como "... uma busca pela pureza das imagens e pela captura do tempo" (SITNEY: 2002, p.348). Onde o 'registro' das coisas através

do meio é enfatizado, ou seja, somos levados a especular sobre a ilusão que o cinema nos providencia através de sua iconicidade.

A justificativa dada por Benning para a enorme duração e quantidade de planos de sua trilogia é: com 35 planos de dois minutos e meio e mais dois minutos e meio para os créditos, se tem um filme de exatamente 90 minutos de duração, “uma duração manejável, em termos monetários e de audiência, para os tipos de filmes que faço” (MACDONALD: 2006, p.249). De fato, uma duração maior dificultaria ainda mais a possibilidade de apreciação de seus filmes, que já tem uma audiência marcadamente enxuta. Agora, embora Benning tenha encontrado naquela época um limite para tratar das coisas que quer sem correr grandes riscos de alienar a audiência, alguns de seus filmes mais recentes extrapolam esta marca completamente. *BNSF* (2013) por exemplo, contém 3 horas e quarenta minutos de duração contendo apenas um plano.

Depois da feitura de sua única trilogia, a estética que formulou inspirou novos filmes um tanto quanto parecidos como: *13 Lakes* (2004), onde uma série de treze tomadas com duração de sete minutos representam treze lagos americanos e *10 Skies* (2004), onde há dez planos de dez céus com aproximadamente dez minutos de duração cada um. As idéias exploradas na trilogia são confirmadas em *13 Lakes* e *10 Skies*, se desconsiderarmos as questões marcadamente políticas. De fato, o *oeuvre* de Benning expressa um senso de continuidade, onde um filme parece um eco do outro não só pela repetição de elementos estéticos mas também temáticos (MACDONALD: 2013, p.34). Como diz o próprio cineasta, a maior influencia para o filme que trabalha no momento e justamente o último que fez: “os filmes simplesmente surgem um do outro” (MACDONALD: 2006, p.242).



Figura 14 Quadro do filme *One Way Boogie Woogie* (James Benning, 1977)

Matéria e Duração em California Trilogy, 10 Skies e 13 Lakes

Existem dois elementos centrais que percorrem os filmes de Benning: um materialismo estético e a longa duração de planos, que são fundamentados em uma certa atitude que o artista tem perante a terra e a paisagem. Esta atitude pode ser extraída da seguinte passagem de uma entrevista:

A paisagem está sempre mudando de forma sutil e as vezes de forma bastante dramática, mas ela tem de ser experimentada. É incrível levantar as cinco da manhã, quando está vinte e seis graus, andar doze ou 16 quilômetros pelo Canyon para onde o Colorado e os rios Green se encontram, ouvir o vento soprar estes rios abaixo, olhar para baixo e ver um rio vermelho e um verde se misturarem - tem algo de especial sobre aquele momento. Mas basicamente a experiência é indescritível - você tem de fazer aquilo (MACDONALD, 2006, p. 235).

Portanto, ao apresentar uma paisagem, Benning quer então que o espectador a experimente da maneira mais próxima do que seria o fato sem o intermédio da mídia, e assim informa suas escolhas estéticas devidamente. De fato, esta atitude perante o mundo natural é tão importante para ele, que Benning famosamente leciona a peculiar disciplina na CalArts intitulada *Listening and Seeing* (ouvindo e vendo), onde procura ensinar seus alunos a perceberem seus arredores através dos sentidos, e a contemplar as minuciosas mudanças das coisas que geralmente escapam nossa atenção.

Sabidamente, esta é uma característica bastante marcante em artistas, que com suas práticas de desenho de observação ou composições musicais, expressam esta sensibilidade incomum. Então, Benning procura trazer esta atitude para o cinema de maneira acentuada, através da tentativa de uma transcrição direta de imagens e sons dos lugares em que são retirados. Por conta disso, ele já foi comparado pelos críticos com artistas românticos, como Caspar David Friedrich e Thomas Cole, que são famosos pelo detalhismo da natureza e paisagem na pintura. De fato, Benning reconhece a semelhança que tem com eles, e acrescento que tem também com filósofos e escritores como Jean-Jacques Rousseau (*Les Rêveries du Promeneur Solitaire*) e Henry David Thoreau (*Walden, or Life in the Woods*), pois como estes, Benning também caminha só por longos períodos, observando a natureza e suas

mudanças, a refletir sobre si e o mundo. Assim como, enquanto um aspecto marcante de sua prática artística está no se alocar, no explorar de territórios, sua atitude o remete também a artistas aventureiros como Ansel Adams, que tirava fotografias pictorialistas das reservas naturais americanas, dentre outros.

Agora, sua paixão pela observação direta não quer dizer que seus filmes sejam isentos de postura subjetiva. Como bem nota estudiosos, o trabalho de Benning é bastante fundamentado em questões políticas. No caso da trilogia por exemplo, para MacDonald, ela "é basicamente sobre a política de água", pois denuncia como "no Vale Central, fazendas corporativas se apropriam de dois sistemas de irrigação que foram construídas com dinheiro público, um com dinheiro federal, outro com estatal" (2006, p.250). Encontramos exemplos parecidos em diversos outros de seus filmes, quando ele denuncia questões sobre a apropriação da terra, a industrialização, o desmatamento, etc. Assim, a paisagem representada por Benning é quase sempre "muito longe de um exercício em formalismo pictórico e temporal", como pode muito bem a princípio parecer (GARDNER, 2018, p.76). De fato, como descreve um crítico, os três filmes da trilogia acabam sendo um "'recipiente' contingente pós-estrutural de duração que permite com que o político se expresse no plano", o que entrelaça inseparavelmente as questões políticas de seus filmes ao objeto que é representado (GARDNER, 2018, p.84). Pois, Benning nunca faz uso por exemplo de *voice-over* ou de técnicas explícitas para articular sua perspectiva política. Assim, as suas denúncias dependem da participação ativa do espectador segundo suas habilidades de observação para apreendê-las.

Dentre a trilogia, *SOGOBI* (o título do filme também pode ser escrito em letras maiúsculas), é o que mais parece ser tão somente uma livre expressão do retorno à natureza virginal, isento de implicações políticas. Pois, o filme é composto por imagens icônicas da paisagem californiana, como: Point Sua, the Tahoe National Forest, Mono Lake e Yosemite. Mas ao longo do filme, a presença humana se torna gradativamente mais aparente, por exemplo, quando aparece um helicóptero de combate a incêndio em um lago (**Figura 18, quadro 10**), um *billboard* gigante no meio do deserto Mojave (**Figura 19, quadro 13**), o som de tráfego de carros (diversos), etc.

Agora, devido às limitações de nosso projeto, iremos nos concentrar principalmente em reflexões estéticas e não propriamente políticas a cerca do trabalho de Benning. Pois como um conjunto, os filmes de Benning não só denunciam questões políticas como também são

articulações da visualidade de objetos como duração, através do qual se fomenta uma estética materialista bastante rica, aspecto de maior relevância para este trabalho.

Tornemos nossa atenção aos filmes *Casting a Glance* (James Benning, 2007) e *measuring change* (James Benning, 2016), que retrata a grande obra do *land-artist* Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970), pois são ótimos exemplos para se fundamentar a natureza da estética de Benning. Porque nestes filmes em particular, há uma representação da natureza em seus elementos mais 'simples', e assim se torna fácil ressaltar a relação destes com o aparato fotográfico. Em *Casting*,

“os elementos materiais de cristais, pedras, água, ar, sol; animais, insetos, plantas e corpos; e seus sons, formatos, e cores são processadas em formas materiais, suas energias actualizadas em elementos infraestruturais e configurações, e são feitos a fazer todo o trabalho técnico através da lente, filtros, e a edição do processo fotográfico” (COLMAN, 2018, p.115).

Portanto, podemos dizer que para engajar os objetos representados no filme, é necessário deixar que eles *ajam perante à câmera* e os outros elementos do aparato, ou que *concretizem sua forma no tempo* para serem devidamente percebidos e então também devidamente representados. Por exemplo, devemos deixar que a luz em suas mudanças modifique a aparência de uma pedra para a sua devida representação, ou que as águas ondulem em torno do *Jetty* para que possamos o experimentar por completo, ou que o cantar



Figura 15 Quadro do filme *Casting a Glance* (James Benning, 2007)

dos pássaros seja ouvido em suas nuances, pois todos estes sujeitos são coisas *em mudança* que só podem ser apreendidas no tempo e registrados no cinema. Na verdade, estes sujeitos

que preenchem os quadros dos filmes de Benning, não só são atreladas ao tempo como também só os conseguimos perceber *quando* estão mudando. Os objetos minuciosos, a quem geralmente não damos atenção por si sós, tem de se unir como um conjunto de actualizações para que se tornarem "estruturas", "configurações" e "padrões" audiovisuais para então se tornarem devidamente percebidos pelo espectador, como nos diz Colman. São coisas que mudam junto, em suas formas, cores, texturas, sons e etc. através do qual o espectador observa o efeito do tempo sobre eles, ou que então é capaz de perceber as nuances das mudanças de um mundo em processo. É por isso que seus filmes são quase sempre "articulações de imagem da actualização da experiência da matéria" (COLMAN, 2018, p. 119).

A questão da paciência que foi sugerida anteriormente, é justamente com respeito à esta actualização da matéria. Existe um senso ao ver estes filmes, que até o próprio Benning aguardou um período enorme pelos acontecimentos, e se surpreendeu como nós, quando estes finalmente se desenvolvem de maneira inesperada. De fato, Benning nos conta em entrevista que ele participa ansiosamente desta espera, onde se posiciona um pouco distante de sua câmara para não correr o risco de a encostar, e então abre sua lente para o contingente se manifestar, demorasse o quanto fosse necessário. Então, se nos resta a dúvida sobre a influência que exerceu nos acontecimentos, ele nos garante que entrevistou pouco. Por exemplo em *EL Valley*, ele nos diz que contratou o avião para que o espirrasse com água ao invés de inseticida (**Figura 16, quadro 23**), mas que raramente fez uso de movimento coreografado em seus filmes (MACDONALD, 2006, p.247).

Portanto, seguindo as propriedades audiovisuais dos filmes de Benning, podemos concluir que tanto a actualização da matéria e do som em duração são pertencentes ao plano "do imanente, pré-subjetivo, inumano em sua singularidade" (CONELY, 2018, p.91). Mesmo que este passe a se tornar objeto do ideal político do artista, com a impressão de sua subjetividade sobre o representado, "não há transcendente nos filmes de Benning: folhas farfalham, o vento assopra, pássaros cantam, porque eles fazem parte de uma presença material imanente à um mundo 'ecosófico' cheio do imperceptível e do perceptível..." (CONELY, 2018, p.91-2). Portanto, os conteúdos dos filmes de Benning geralmente não apontam para um além. Se existe referência de algo para fora do plano, é tão somente para um outro plano do mesmo filme (ou no caso dos filmes da trilogia, para algum outro que a compõem). Sendo assim, segundo a "ecosofia" de Ivakhiv, os filmes de Benning

são grandemente voltados à exposição explícita da dimensão geomórfica daquilo que o mundo fílmico representa.

O primeiro quadro do filme *El Valley Centro* (Figura 16) é referenciado no último quadro de *Sogobi* (Figura 18). No primeiro, o desaguadouro aparece submerso drenando água, enquanto no último se encontra sobre o nível do lago. Este é um dos raros exemplos de referência inter-fílmica de planos no trabalho de Benning, que embora expressem um senso de continuidade entre as paisagens, geralmente temos a sensação de que aquilo que vemos não é essencial para uma total compreensão da obra. Ao assistir a trilogia, percebemos que *El Valley* se concentra mais em imagens rurais de produção agrária. Enquanto *Los* em cenas mais urbanas na grande Los Angeles, onde existe maior dinamismo, e *Sogobi* em demonstrar a beleza natural das regiões selvagens da Califórnia, onde há mais ênfase em estações e na qualidade da luz. Assim, se existe uma relação entre planos, isso se dá principalmente por uma paleta de cor similar, pela linha do horizonte que se encontra ou algo do tipo, mas a harmonia se dá principalmente pela formalidade rígida do quadro fixo e duradouro.

Desta forma, as imagens de Benning são uma espécie de testamento dos lugares por onde o artista passou. São ícones de lugares não obviamente relacionados, que evocam a ideia de uma espécie de diário de explorador, que vagueia aleatoriamente mundo afora. Vemos um a um o semblante destes lugares, não particularmente especiais, não memoráveis por alguma característica especial. Não existe um senso de imediatismo: parece que o tempo e o espaço foi posto a mostra por si e para si. Assim, somos convidados a observar o cotidiano ou o corriqueiro do que em primeira instância parece ser 'lugar nenhum'. Por exemplo, se Benning quer nos mostrar agricultores no campo, ele supostamente poderia ter escolhido qualquer outro campo com agricultores além daquele que vemos.

Esse cotidiano de lugar nenhum providencia o que pode ser chamado de exposição mediana das paisagens californianas, onde adquirimos um senso de que sabemos bem a aparência geral dos lugares. Isso se dá tanto pelo grande número e variedade de paisagens como também por termos tido tempo suficiente para registrarmos a ação que envolve o local. Assim, com o tempo que temos em mãos para perceber os processos e os conteúdos menores que compõem a paisagem, como as pedras, as folhas, o vento, etc. passamos a apreender o mundo fílmico por um todo como processo. Onde através do foco e direção da estética, o espectador pode experimentar fenomenologicamente a paisagem e assim estabelecer uma espécie de continuum krakaueriano entre si e a paisagem.

Figura 16 *Découpage* do filme *El Valley Centro* (James Benning, 1999)



1 spillway
Department of Water Resources, Lake Berryessa



2 almond orchard
A&P Growers, Winters



3 irrigation sprinklers
Met West Agribusiness, Avenal



4 waste separator
San Joaquin Composing, Inc., Devils Den



5 hay raker
Tejon Ranch Co., Arvin



6 freight train
Southern Pacific, Bakersfield



7 oil well fire
Bellevue Resources, Inc., Lost Hills



8 field workers
Union Pacific, Sutter



9 California State Prison
Department of Corrections, Wasco



10 snow geese
Sacramento Wildlife Refuge, Willows



11 plow (fog)
Martin Rodriguez Farm, West Butte



12 wind farm
Kenetch Windpower, Patterson Pass



13 F/A 18 Hornets
Blue Angels, Lemoore Naval Air Station



14 rodeo
Nora Hunt, Coalinga



15 gateway sign
Chamber of Commerce, Modesto



16 cattle yard
Harris Feeding Co., Calflax



17 cotton picker
Prudential Insurance,
Buena Vista
Lake (dry)



18 dredge
Delta Dredging Co., The
Delta



19 dust storm
Shell Oil, Blackwells
Corner



20 stock car
Kings Speedway,
Hanford



21 nuclear power plant (closed)
Sacramento Municipal
Utility District,
Rancho Seco



22 oil recovery pond
Chevron USA, Inc.,
McKittrick



23 crop duster
William D. Joslin, Inc.,
Dixon



24 men fishing
Tulare Drainage Canal,
Alpaugh



25 wheat combine
J.G. Boswell Co.,
Allensworth



26 housing construction
Crosswhite Custom
Homes, Kern City



27 freighter ship
Naviera de Chile,
Stockton Deep
Water Channel



28 field burning
Getty Oil, Shafter



29 Sacramento River
Tenneco Corporation,
Kirkville



30 billboard
Outdoor Systems, Inc.,
Stockton



31 rice field
Chevron, USA, Robbins



32 tule fog
Interstate 5,
Buttonwillow



33 Midway-Sunset Oil Field
Texaco California, Inc.,
Fellows



34 grape pickers
Carrion Farms #12,
Grape Vine



35 Teerink Pumping Station
California Aqueduct,
Wheeler Ridge



Figura 17 *Découpage* do filme *Los* (James Benning, 2000)



1 cascade
Los Angeles Aqueduct,
Sylmar



2 billboard
Outdoor Systems, Inc.,
West Hollywood



3 housing lots
Newhall Land &
Farming Co.,
Stevenson Ranch



4 summer rain
Golden State Freeway,
Newhall Pass



5 joggers
San Vicente Blvd.,
Santa Monica



6 container ship
Matson Navigation Co.,
San Pedro



7 Men's Central Jail
Los Angeles County,
Los Angeles



8 bi-level street
Grand Avenue, Los
Angeles



9 Crystal Cathedral
Robert H. Schuller
Ministries, Garden
Grove



10 airplanes landing
Los Angeles
International Airport,
Los Angeles



11 steam plant
City of Burbank



12 Los Angeles River
Flood Control District,
Maywood



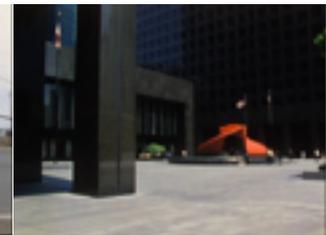
13 auto demolition
PYP Auto Wrecking,
Anaheim



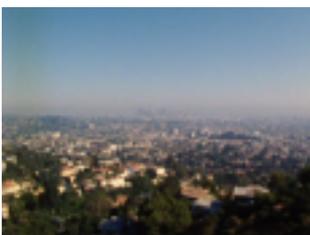
14 soccer
Hansen Dam Park,
Pacoima



15 intersection
Henry Ford Avenue,
Terminal Island



16 business people
Arco Plaza, Los Angeles



17 Los Angeles skyline
Griffith Observatory, Los
Feliz



18 oil refinery
Ultramar Corporation,
Wilmington



19 school bus stop
San Martinez Road, Val
Verde



20 gardener
Parriott residence,
Encino



21 mini-mall
Koreatown



22 police
Democratic National
Convention,
Los Angeles



23 oil well
Stocker Resources,
Inc., Baldwin Hills



24 ground crew
Dodger Stadium,
Chavez Ravine



25 waste disposal plant
Crown Disposal, Inc.,
Sunland

26 wetlands
Department of Fish &
Game, Bolsa Chica

27 steel workers
M. A. Mortenson Co.,
Inc., Los Angeles

28 cattle
Shamrock Meats, Inc.,
Vernon

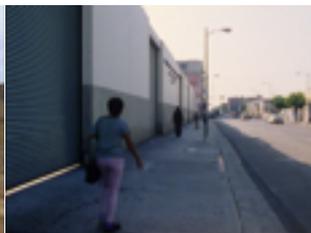


29 memorial graveyard
National Cemetery,
Westwood

30 commuter train
Metrolink, San
Fernando

31 community gardens
41st Street, Los Angeles

32 brush fire
Pechanga Indian
Reservation,
Temecula



33 earth movers
C. A. Rasmussen, Inc.,
Castaic Junction

34 homeless people
6th Street, Los Angeles

35 Pacific Ocean
Puerco Beach, Malibu

Figura 18 *Découpage* do filme *Sogobi* (James Benning, 2001)



1 *Pacific Ocean*
California Sea Otter
Refuge, Point Sur

2 *Live oaks (ancient)*
Coastal State Reserve,
Los Osos Creek

3 *salt pans (flooded)*
depression, Badwater
Basin

4 *burnt land*
Pechanga Indian
Reservation, Temecula



5 *rapids*
Kings River, Monarch
Wilderness

6 *mountain dogwood*
(snow)
Donner Pass, Tahoe
National Forest

7 *tufa towers*
south shore, Mono Lake

8 *hillside*
Tejon Pass, Gorman



9 *giant sequoias*
Crescent Meadow,
Sequoia National Forest

10 *fire helicopter*
Department of Forestry,
Truckee River

11 *desert wildflowers*
Old Dale Wash, Wonder
Valley

12 *Bridalveil Fall*
Wawona Vista,
Yosemite Valley



13 *billboard*
Outdoor Systems, Inc.,
Mojave Desert

14 *chaparral*
Red Mountain, Angeles
National Forest

15 *container ship*
Hanjin Shipping Co.,
Golden Gate

16 *blue oak (fog)*
Temblor Range, Los
Padres National Forest



17 sandstorm
Mesquite Flat, Death Valley



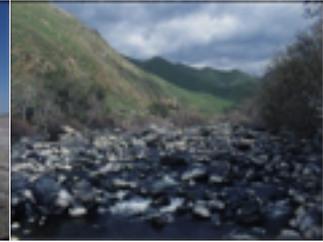
18 morning frost
Merced River, Sierra National Forest



19 military convoy
USMC, Twentynine Palms



20 California poppies
Portal Ridge, Antelope Valley



21 petroglyphs
Shoshone, Shadow Valley



22 snowstorm
Deadman Summit, Inyo National Forest



23 barren road
private, Bristol Lake (dry)



24 rocky stream
Kern River Canyon, Greenhorn Mountains



25 log derrick
Sierra Pacific Industries, Chinese Camp



26 cholla cacti
Pinto Basin, Joshua Tree Wilderness



27 cement quarry
Mitsubishi Corp., Big Bear Mountain



28 cattle
Prince Ranch, South Fork Valley



29 freight train
Santa Fe, Tehachapi Mountains



30 red boulders
Alabama Hills, Lone Pine



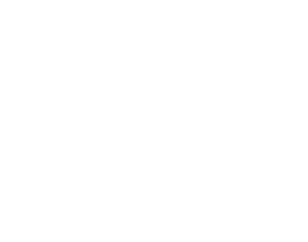
31 forest fire
Murphy Meadow, Martis Valley



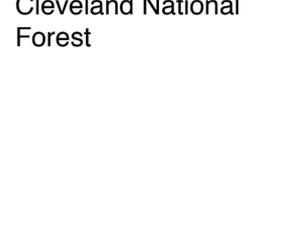
32 salt evaporator
National Chloride Co., Amboy



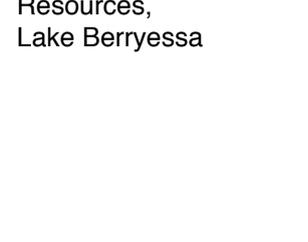
33 San Andreas Fault
Highway 14, Palmdale



34 black oaks
Temescal Wash, Cleveland National Forest



35 spillway
Department of Water Resources, Lake Berryessa



Já em *13 Lakes* e *10 Skies*, as imagens são mais similares entre si, vemos respectivamente 13 Lagos americanos e 10 céus. Então, ao invés da multiplicidade de lugres e elementos naturais, encontramos agora sujeitos mais simples, onde há menos informação no quadro. Porém, a mesma estética materialista que visa a representação da duração se persiste, e assim também em grande parte os efeitos produzidos pelo filme. Claro, é difícil descrever um céu como objeto material, mas o que observamos é o mesmo tipo de ênfase à visualidade da aparência física das coisas, e por isso pode ser considerado como tal.

Em *13 Lakes*, os lagos representados foram escolhidos com o intuito de *vagamente* mapear os Estados Unidos. Em ordem, nos vemos: Jackson Lake, Wyoming; Moosehead Lake, Maine; Salton Sea no sul da Califórnia; Lake Superior no norte de Minnesota; Lake Winnebago em Wisconsin; Lake Okeechobee, Florida; Lower Red Lake, Minnesota; Lake Pontchartrain, Louisiana; Great Salt Lake, Utah; Lake Iliamna no Alasca; Lake Powell, Arizona/Utah; Crater Lake, Oregon; e Oneida Lake, New York. A beleza dos lagos é marcante. Há também um senso de tranquilidade que acompanha o som das águas sendo levadas pela correnteza que remete aos filmes exibidos em aviões antes de decolarem, para acalmar passageiros ansiosos. Aqui, cada plano tem duração de aproximadamente 10 minutos, o que estende ainda mais a experiência da paisagem comparado com os filmes da trilogia. Vemos aqui também uma tarja preta separando os planos (com duração de 10 segundos), que serve para separar mais marcadamente um plano do outro, como se a mente pudesse entrar em um breve recesso antes de experimentar uma outra visão. Os lagos são conectados harmonicamente pela linha do horizonte que sempre divide o quadro pela metade, o que ajuda a formular uma coesão com as imagens e o som.

Quanto a escolha e ordem dos lagos, parece que Benning optou por "estabelecer uma justaposição segundo diferentes características entre eles". Por exemplo, a transição do Jackson Lake para o Moosehead Lake faz estabelecer "uma diferença de território, região geográfica," mas também existe uma discrepância com base em tipos de lagos. Por exemplo, "do Moosehead Lake para o Salton Sea temos a transição de um lago feito por forças geológicas para um criado acidentalmente por um sistema de irrigação defeituoso" (MACDONALD, 2013, p.34). Neste último lago, vemos a presença de pessoas, que andam em *jet skis* interrompendo a continuidade mencionada tanto em termos de imagem quando som, pelo barulho estridente do motor e as ondas que provocam ao cruzar o plano à distância. Em Lake Superior, temos uma diferenciação de textura da água, pois aqui está encoberta por blocos de gelo flutuantes. Ainda percebemos e somos conduzidos a um estado



Figura 19 Jackson Lake, Wyoming, quadro do filme *13 Lakes* (James Benning, 2004)

de tranquilidade pelos ritmos das ondulações, que são mais lentas. Também vemos barcos no horizonte, onde já vimos montanhas, e onde veremos ainda o por do sol, colorindo o céu que sempre compõem o quadro com cores diferentes, no caso mais vibrantes que nos demais. Este é o tipo de variação que se torna aparente ao longo do filme.

Seguindo esta natureza de exibição dos lagos, como comenta Conely, a “totalidade da experiência de ver 13 oblongos planos-sequência gera um sentimento de coesão espiritual” (2018, p.138). O mesmo pode ser dito com respeito ao último filme de Benning a ser considerado, *10 Skies*. Muito parecido com *13 Lakes*, *10 Skies* é composto por 10 planos-sequência com duração de 10 minutos para cada céu, também separados por uma tarja preta (8 segundos). Aqui, as variações do mundo filmico estão nas nuvens, nos tons azulados nos céus, e nos sons ambientes, onde hora ouvimos um helicóptero passar, ora um pássaro cantar, etc. O filme também é uma espécie de mosaico de espaços como *13 Lakes*, e não propriamente de lugares. Não existe identificação de proprietários ao final do filme como na trilogia (em uma espécie de crédito), e claramente não existe meio de identificar onde cada céu foi registrado. Portanto, mais que os demais filmes apresentados aqui, este pode ser considerado uma exposição de espaços anônimos, não especiais: uma coletânea de cotidianos inconsequentes,

ao qual o espectador pode engajar em sua livre e espontânea vontade. Mas que nos são úteis como instrumentos de contemplação da dimensão geomórfica de nosso mundo pró-filmico.

Ouvimos aqui pessoas conversarem, moscas voarem, sapos vocalizarem, vemos o sol ser encoberto pelas nuvens, uma tempestade se formar, uma fumaça poluir o ar, o sol raiar, etc. Tudo como parte de um mosaico de ambientes de duração. Na trilogia, *10 Skies* e *13 Lakes*, através das nuances das mudanças, um lago, céu ou paisagem, pode ser *coextenso* ao próximo espaço apresentado. Pode se dizer que o mundo fílmico em si de Benning é composto como uma coletânea de espaços, que o espectador então experimenta.

Essa coletânea de imagens inclui som, e podemos traçar a trilha sonora diegética dos filmes de Benning ao trabalho de R. Murray Schafer sobre sons ambientais, que chama de ecologia acústica (*acoustic ecology*). Schafer percebeu o quanto o som ambiente mudou para nós da revolução industrial para a era moderna em "qualidade e intensidade," onde desde o início do século 20 os sons mecânicos se tornaram cada vez mais aceitos ao ouvido humano (SCHAEFER, 2017, P.31-2), onde de fato, os futuristas até celebraram os barulhos inusitados¹⁴. Mas hoje é de comum acordo que somos bombardeados por poluição sonora, onde passamos de uma habitação de paisagem sonora (*soundscape*) "hi-fi," onde "sons delicados podem ser ouvidos claramente por conta do baixo som ambiente," para uma "lo-fi," onde sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons demasiadamente densa" (SCHAEFER, 2017, p. 34-6). Podemos ver como o trabalho de Benning então opera não só no campo visual, como também audível, ao tentar nos acostumar novamente com uma experiência sensorial pré-industrial.



Figura 20 Quadro do filme *10 Skies* (James Benning, 2004)

¹⁴ Conferir: RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noises: Futurist Manifesto*. Em: COX, Christoph; WARNER, Daniel (eds.). *Audio Culture*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Sharon Lockhart

Sharon Lockhart não só é colega de Benning, como também reflete alguns de seus interesses particulares, como a observação da natureza e a vontade de a transmitir diretamente, ao menos em alguns de seus filmes. Durante seu trabalho em *NO*, ela passou dois meses em uma comunidade fazendeira, e assim “desenvolveu uma atenção aumentada das mudanças e ritmos que acontecem na natureza” (MACDONALD, 2006, p.328), que é refletida em suas obras. Eles tendem a carregar o mesmo apego à observação que as obras de Benning, até porque ela abertamente reconhece que apropriou elementos marcantes de sua estética rígida, centrada no plano-sequência de duração e no quadro fixo.



Figura 21 - Quadro do filme *Goshogaoka* (Sharon Lockhart, 1997)

É verdade que o mundo natural é apenas um dos muitos sujeitos de Lockhart, que faz filmes estruturais de grande variedade, mas talvez o aspecto de seu trabalho que mais a distancia das obras de Benning é o fato que seus filmes "prontamente revelam uma colaboração entre os figurantes representados e a artista" (MACDONALD, 2006, p.318). Por exemplo, isso é evidente em *Goshogaoka*, onde as alunas apresentam um coreografia precisamente dentro dos confins do quadro, e em *NO*, onde os fazendeiros cuidadosamente empilham o capim dentro dos limites do quadro. Como vimos, o trabalho de Benning era praticamente isento deste tipo de planejamento, já no caso de Lockhart, esse tipo de composição arranjada é elemento central.

Embora em primeira instancia, podemos achar que isso resulta em uma experiência invariavelmente empobrecida ou inautêntica daquilo que é representado, geralmente não

somos afetados por um senso de artificialidade em seus filmes. Em particular, naqueles em que apesar da coreografia de figurantes, permitem com que mesmo assim o contingente se manifeste diante da câmera, revelando surpresas audiovisuais muito próximas das que colore os filmes de Benning.

Double Tide é a obra sobre o qual iremos nos debruçar em seguida, pois se estabelece como um exemplo por excelência do cinema lento ecológico.

Matéria e Duração em Double Tide

O filme aparenta ser composto por duas tomadas contínuas, cada uma com exatamente 45 minutos de duração, mas na verdade, se trata de uma compilação imperceptível de diversas tomadas. Nele, vemos uma mulher (Jen Casad) cassando ostras em Seal Cove em Maine. As supostas duas partes do filme demonstram a caça no período da manhã e tarde, quando a maré está baixa. As filmagens foram feitas de um tripé fixo, em posições próximas, que evocam um senso de harmonia e continuidade entre as partes. A trabalhadora é vista arrastando uma jangada ao longo de um pântano com uma paisagem montanhosa ao fundo, que só se revela lentamente com a dissipação de uma névoa que a encobre.

Ao começar o filme, o espectador se encontra com um escopo limitado de sujeitos, que de início inclui apenas a mulher, sua jangada e os incipientes rastros que deixa pela lama. Porém, conforme o desenvolvimento lento da ação, o quadro do espectador vai gradativamente se preenchendo de informações. Os rastros se tornam complexos, os gestos da mulher se tornam padrões hipnóticos, e mais importante, a paisagem majestosa se revela colocando nossa protagonista em segundo plano de enfoque. Liberto para guiar seus olhos pelo quadro e com tempo de sobra para registrar o que se passa, o espectador é capacitado para perceber os mesmos tipos de estruturas, configurações e padrões audiovisuais que encontramos nos filmes de Benning.

Agora, *Double Tide* não se trata de uma coletânea de diversas paisagens em mudança, mas de apenas uma. Mas como nos filmes de Benning, o campo onde ocorrem eventos duradouros também é representado como um *espaço*, cuja identificação geológica não é de importância. O que vemos então é a paisagem de um pântano que talvez represente todos os pântanos, ou nenhum em especial, mesmo que a ênfase estética do filme seja na dimensão



Figura 22 - Quadros do filme *Double Tide* (Sharon Lockhart, 2009)

geomórfica do mundo filmico. O mesmo foi filmado em 16mm e depois transferido para o digital, o que concebe uma qualidade de resolução excelente, onde se pode observar detalhes minuciosos que entretêm o observador atento.

Três grandes diferenças entre *Double Tide* e os filmes considerados de Benning são primeiramente, que o primeiro se trata da representação de apenas um espaço, enquanto os outros se juntam como uma coletânea, o primeiro representa gestos coreografados (pois os percursos da caçadora também se limitam aos confins do quadro), enquanto nos demais isso não ocorre, e finalmente, por se tratar de apenas dois planos, o primeiro acaba sendo muito mais elaborado e grandioso que qualquer outro plano dos filmes de Benning. De fato, as mudanças que ocorrem em *Double Tide*, são significativamente mais impressionantes que as das paisagens individuais de Benning. Pode ser que algum filme dele como um todo se demonstre como igualmente surpreendente ou até superior ao de Lockhart, mas não há comparação entre a majestosidade da paisagem dela com alguma de Benning por si só.

Um outro diferencial que encontramos em seu filme é com relação ao áudio. Embora este seja também informado pela paisagem sonora *hi-fi* ambiente como nos demais filmes, este é afetado pelo som artificial que advém da casadoura. Microfones foram implantados no cenário para captar sons que um microfone delimitado ao espaço da câmera não conseguiria. Se uma pessoa estivesse a beira do pântano no lugar da câmera, esta não seria capaz de ouvir tantos ruídos produzidos pela lama, o arrastar da jangada, o movimentar dos pés, etc. Que acabam por soar clara e estridentemente nos ouvidos do espectador. Assim, em múltiplos níveis, o trabalho de Lockhart é mais artificial que de Benning, mais acredito, ainda se consagra como uma obra de grande relevância para nosso estudo naturalista do cinema.

Desta forma, é pelos espaços de duração da dimensão geomórfica audiovisual que o espectador vai passar pela experiência cinematográfica de ordem fenomenológica um tanto quanto rígida no CLE. Porque o corpo que seria exprimido pela câmera na concepção de Sobchack, é fixo, o quadro não se mexe. Então, ao invés de navegar o campo do geomórfico, o espectador é conduzido à engajá-lo 'de frente,' como se sua cabeça fosse fixada para observar o que está adiante. Sendo assim, o espectador orienta seus sentidos à uma única direção por tempo mais prolongado que faria caso estivesse diante do espaço filmado em si. Onde se sedimenta a reeducação sensória do mesmo pelo filme, ou seja, em *contemplação*.

Seguindo uma leitura embasada nos pensamentos de Ivakhiv, após experimentar os espaços coletivos de Benning ou o singular majestoso de Lockhart, através da expressão da

dimensão geomórfica duradoura de algum lugar de nosso mundo pró-filmico, segundo os modos de apreensão da experiência existencial fenomenológica, o espectador passaria então pelas três etapas da fenomenologia de Peirce. A última destas sendo o relacionar da experiência segundo o *contexto de relações socio-ecológicas*, o campo que gira em torno do cotidiano do espectador. Que então compararia suas experiências com o filme com as suas demais experiências sócio-ecológicas informadas pela sua cultura. Devido ao choque daquilo que é de vanguarda nos filmes aqui discutidos, encontraríamos uma nova relação socio-ecológica, ou um novo relacionar com o mundo pró-filmico. O resultado dos quais será discutido no último capítulo. Por hora, devemos considerar as raízes que estes filmes tem na cultura americana, ou seja, o que torna esses filmes propriamente americanos e como se diferem dos demais filmes de natureza ecológica, fora a representação da terra americana. Como veremos, estas raízes se referem à *atitude* ou *ética* e *visão de mundo*.

Como observado por MacDonald, *Double Tide* é particularmente evocativo da pintura de paisagem do século 19 americana, que inclui o escopo do Hudson River School, assim como dos Luministas e Tonalistas, e em particular com as obras de Martin Johnson Heade, John Frederick Kensett, e Winslow Homer (2013 p.39). O mesmo pode ser dito sobre a cinematografia de Benning, que parece ter sido grandemente influenciada pela busca da representação do sublime e de qualidades segundo o Luminismo, que floresceu no fim do século 19 nos Estados Unidos (MACDONALD, 2017).

Se tratando de filmes firmemente enraizados na paisagem americana, os filmes do CLE acabam sendo também testemunhos de patrimônio nacional e de um certo patriotismo, pois não só seguem assim as tradições estéticas da pintura como também de uma escola de filosofia americana do século 19, que por sua vez influenciou: o transcendentalismo.

Um Eco dos Transcendentalistas: Estética e Ética em Emerson e Thoreau

A principal tentativa de definir o movimento transcendentalista é de Ralph Waldo Emerson, em sua obra *The Transcendentalist*. Nele, Emerson caracteriza o movimento como sendo principalmente filosófico, mas também religioso ou espiritual, porque o transcendentalista seria alguém que segue alguns preceitos filosóficos, mas também possui crenças e valores que "transcendem a experiência sensória" (MYERSON; PETRULIONIS;

WALLS, 2010/2012, p.2). Muito embora na prática, as figuras associadas ao movimento não concordavam totalmente entre si quanto aos preceitos e valores que deveriam cultivar, e por isso muitos até não gostavam da ideia de pertencer a um movimento coletivo. Pois, isso obscureceria as nuances de pensamento e a independência intelectual que em geral endossavam. Assim, o transcendentalismo é um movimento bastante complexo e de difícil definição, mas podemos dizer que como um todo "ele produziu saberes sobre religião, filosofia, cultura, literatura, democracia e a cultivação do eu", para o americano do século 19 (MYERSON, 2000, xxvi).

Não há indícios de que Benning, Lockhart ou qualquer outro artista do CLE mundial seja de fato transcendentalista, até onde eu saiba, pois não se proclamam como tal. Mas vale ressaltar que existem características bastante marcantes compartilhadas entre eles e o movimento. Depois de nossa exposição materialista do CLE, não será especulado se os cineastas deste grupo acreditam em alguma experiência para além do sensorial. Argumento no entanto, que as semelhanças são voltadas à questões da ética e estética, e não propriamente da metafísica.

De maneira geral, os transcendentalistas se ocuparam muito em observar da natureza, e em seus escritos, são temas comuns a visão, a percepção e a interpretação. É interessante ressaltar que os transcendentalistas Emerson e Henry David Thoreau apresentaram muita curiosidade no surgimento da fotografia na Europa, que emergiu “ao longo do interesse dos transcendentalistas reproduzirem em pensamento e palavra os traços legíveis do invisível no mundo visível” (MEEHAN, 2010/2012, p. 495). Fato que sugere uma correlação entre a palavra e a fotografia, e a capacidade destas através da visão, de revelar aspectos do 'real'. Enquanto o CLE representa hoje as minúcias do mundo natural com o cinema, os transcendentalistas buscavam esta representação detalhada em prosa e poesia. De maneira notória, a obra de vários integrantes contou com textos inteiramente voltados para a descrição literal ou figurativa de fenômenos naturais, por mais insignificantes que aparentem ser, como a existência de peixes em um lago ou um duelo entre formigas (Thoreau em *Walden*), sujeitos não tão distintos das marolas de uma lago em *13 Lakes*.

As figuras provavelmente mais importantes do movimento são Emerson, Thoreau, Margaret Fuller e Ames Branson Alcott. Emerson foi o principal condutor filosófico do movimento e Thoreau, quem, ao meu ver, mais impressionantemente incorporou seus preceitos. Em seguida, iremos nos conter à uma comparação entre o CLE americano e o trabalho e vida destes dois autores, por nos serem de maior relevância. Como nota Panse,

"curiosamente, o transcendentalismo americano só foi associado ao cinema Hollywoodiano clássico principalmente por Stanley Cavell, que o fez por meio de conexões entre personagens, via seus humores e morais (PANSE, 2018 p.104). Algumas das morais propostas pelo movimento eram a autoconfiança (*self-reliance*), o contato com a natureza, a aversão ao materialismo/consumismo, a liberdade individual, dentre outros. Desta forma, parece que o transcendentalismo americano nunca foi propriamente relacionado diretamente com elementos estéticos ou temático de cinema e nem às atitudes e estilo de vida de cineastas. Mas podemos aqui identificar similaridades entre a escola de pensamento e o trabalho dos cineastas abordados do CLE, em particular com respeito ao James Benning. Como veremos, Benning é o cineasta que mais se aproxima da filosofia transcendentalista, ao apresentar uma série de características que se comprazem com o movimento, algumas das mais relevantes ressaltaremos a seguir.

Emerson foi consagrado como o intelectual responsável por uma ruptura com a tradição filosófica europeia nos Estados Unidos, ao advogar por uma relação particular e atual com o universo, que reflita as necessidades e convicções de seu povo e de sua época. Sua obra *Nature* é um ensaio fundamental do pensador e movimento, onde ao mergulhar no esplendor da natureza, o transcendentalista encontra beleza infinita, a presença de Deus e ensinamentos para a vida interna. Nesta obra, encontramos também uma interessante reflexão a cerca das relações entre natureza, percepção e arte, que exercem um papel muito importante na vida do transcendentalista, pois de fato muitos foram poetas. Aqui, Emerson não só nos apresenta um esboço do que arte é ou como deve ser, mas também do papel que o artista deve adotar e como este deve se portar perante o mundo. Segundo o pensador, arte tem de *vir* da natureza, e o artista tem de ter uma capacidade de apreensão especial dela, deve ser fisicamente ativo e praticar a solidão em meio ao natural.

Para Emerson, arte é a criação do belo justamente porque carrega em si algo da própria natureza, como um “abstrato ou epítome do mundo... o resultado ou expressão da natureza, em miniatura” (EMERSON, 2003, p.47). Portanto, a obra de arte tem de apresentar ao observador algo diretamente retirado da natureza, para este então gozar de sua aparência e simultaneamente se aproximar do natural. Assim, a obra de arte não é de um todo um produto artificial, mesmo que passe pela subjetividade do artista. Percebemos aqui então a capacidade paradoxal da simultânea transformação e preservação da natureza pelo artista, que só é possível por conta de seus dons perceptivos. O autor nos diz: “em sua mente, o artista desprende a terra e o mar, e faz com que girem em torno do eixo de seu pensamento primário,

e então os coloca de novo” (2003, p.65). Então, além da inteligência necessária para “girar em pensamento” os fenômenos naturais, e assim encontrar algo invisível no mundo, o artista tem de antes conseguir penetrar profundamente a natureza cuja essência é a capacidade incomum de percepção, comparada ao o olhar desregrado, livre de preconceitos ou inocente da criança. Pois para Emerson, a natureza não é propriamente vista ou apreendida por todos por igual, mas sua verdadeira ou autêntica percepção é exclusiva à criança e ao artista: “para dizer a verdade, poucos adultos conseguem ver a natureza... o sol só ilumina o olho dos homens, mas brilha adentro do olho e do coração da criança”. A fonte desta capacidade de apreensão tem de ser o encanto, aquilo que toda criança sente perante o esplendor da natureza e que geralmente se perde ao longo da vida.

De fato, Emerson achava que a percepção correta e profunda da natureza levaria à uma comunhão com Deus. Segundo talvez a frase mais famosa de todo movimento, o autor nos diz: “De pés no chão,-minha cabeça banhada pelo ar alegre e erguida ao espaço infinito,-todo egoísmo ruim desaparece. Eu me torno um globo ocular transparente; Eu não sou nada; Eu vejo tudo; as correntes do Ser Universal circulam através de mim; Eu sou parte ou parcela de Deus” (Figura 24) (2003, p.39). Portanto, a visão seria um veículo ao “Ser universal” que habita a natureza, que pode preencher ou diluir o ego de quem o vê. O observador portanto pode *se tornar parte* da natureza e assim também de Deus, desta forma.



Figura 23 Ilustração do globo-ocular transparente de Emmerson por Christopher Pearse Cranch (1836-1838)

Podemos identificar aqui uma espécie de eco da fenomenologia do cinema de Sobchack. Pois, a superposição da experiência da câmera-pessoa se assemelha a da pessoa e Deus: *kino-pravda* se torna o globo ocular transparente, que encara a natureza. Em puro estado de percepção e absorção de conteúdo, o indivíduo é conectado com o fenômeno observado, sendo ele uma paisagem natural, as forças da natureza, etc. Assim existe uma transfusão de conteúdos ou partilha de espaço onde quem engaja a coisa é de certa forma coextensa à coisa em si, por conta de uma abertura espiritual ao natural muito similar à abertura fenomenológica da experiência do cinema. A grande diferença sendo que a abertura para o cinema é universal, enquanto para a natureza é necessário ser artista, criança ou visionário.

É por conta desta capacidade do indivíduo se misturar ao natural ou fenomenológico, que a atividade física ou o navegar pelo mundo é considerada uma atividade muito importante. Como a questão corporal foi importante para Merleu-Ponty, tanto ela é para os transcendentalistas, pois é o corpo que é o veículo da percepção. Por extensão, até o fazer artístico tem de estar associado a este mover-se, pois Emerson conclui que em última instância a vida tem de ser vivida na prática e não na teoria, crítica ou especulação intelectual. Em sua obra *Experience*, ele nos diz: “a degustação intelectual da vida não vai superar atividade muscular” (2003, p. 294). O artista deve então primeiramente navegar o mundo para então o apreender e criativamente o recompor de maneira bela. Um ideal de artista-aventureiro é formado aqui, que sem dúvida é satisfeito em figuras americanas como Ansel Adams e James Benning.

Quanto ao terceiro aspecto do artista transcendentalista, este deve frequentemente estar em solidão. Mas esta solidão se refere a um distanciamento da civilização e da sociedade propriamente, para então o indivíduo poder estar mais próximo da natureza. O autor nos diz, “para entrar na solidão, um homem precisa se retirar tanto de seu quarto quanto da sociedade. Eu não sou solitário porquanto eu leio e escrevo, embora ninguém esteja comigo. Mas se um homem estivesse sozinho, deixe o olhar para as estrelas” (2003, p.37). A solidão na natureza leva a um vínculo mais forte com as duas entidades mais importantes dos transcendentalistas, o “eu” e Deus. Assim, a auto-suficiência do artista tem de ditar a direção de suas obras perante o mundo.

Passamos agora para as considerações sobre as propostas de Thoreau, onde encontramos uma figura que exerceu os preceitos éticos do transcendentalismo com enorme afínco, pois ele famosamente se retirou da sociedade para ir em busca do viver ‘natural’, ou pré-industrial. Em 1845, Thoreau construiu para si uma cabana à margem da lagoa Walden, onde viveu

solitariamente por dois anos, se dedicando ao trabalho rural e estudo de textos clássicos. Thoreau foi descrito por Emerson como o mais verdadeiro americano que já existiu, por seu amor à terra natal e aversão aos maneirismos europeus (2003, p.398). Ele conhecia seu país como “uma raposa ou pássaro”, e passava por ele tão livremente “como seus próprios caminhos” (2003, p.405). Um “eremita e estoico”, Emerson nos conta que “ele foi criado para nenhuma profissão, nunca se casou, morava sozinho, nunca foi à igreja, nunca votou, se recusou a pagar imposto ao estado, não comeu carne, não bebeu vinho, nunca conheceu o uso do tabaco; e, apesar de naturalista, não usava nem armadilha nem arma... ele escolheu... ser bacharel em pensamento e natureza” (2003, p.395-397).

Para entendermos um pouco sobre esta figura excêntrica, devemos considerar sua obra prima, *Walden, or Life in the Woods*, onde ele nos conta porque foi morar na mata:

“Fui a mata porque desejava viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não conseguia aprender o que tinha para ensinar; e não, quando vir a morrer, descobrir que não havia vivido. Eu não queria viver o que não era vida, viver é tão querido; nem desejava praticar a renúncia, a menos que fosse absolutamente necessário. Eu queria viver profundamente e sugar toda a essência da vida, viver de forma tão robusta e espartana a ponto de acabar com tudo o que não era vida, cortar uma larga faixa e raspar perto, para levar a vida a um canto, e reduzi-la aos seus termos mais baixos” (THOREAU, 2004, p.97).

Ou seja, Thoreau foi em busca daquilo que é o mais simples e vital que a vida tem a oferecer, e como veremos na frase seguinte, assim o fez com o objetivo de se livrar do que entendia como trivial ou supérfluo em sua cultura do século 19. Essa por sua vez, sofria grandes mudanças pelos avanços técnico-científicos, sendo marcada pela proliferação da mediação tecnológica e a aceleração dos meios de vida. Uma revolta que condiz com a atitude de demais transcendentalistas, pois foi em grande parte o que os levou a valorizar muito daquilo que não é artificial. Pois como vimos em Emerson, ali acreditavam encontrar o puro ou a essência das coisas. Na seguinte frase, poderemos também observar como a prática da calma e lentidão foi em acréscimo de grande relevância para estes pensadores, pois estas atitudes ou características agem em contramão aos valores e às forças modernas. Thoreau nos diz: “Tenho prazer em me orientar,-não andar em procissão com pompa e desfile, em lugar visado, mas andar mesmo com o Construtor do universo, se é que posso,-não viver neste inquieto, nervoso, agitado, trivial século XIX, mas ficar de pé ou sentar pensativamente

enquanto passa" (2004, p. 358). Novamente, podemos observar a ideia de comunhão com Deus que pode ser obtida através da solidão na natureza, assim como o tamanho desprezo que tinha pela cultura de sua época.

No trabalho de Benning, podemos ver a relevância explícita de Thoreau. Em seu projeto de vídeo-instalação *Two Cabins* (2010), Benning explora a ética de independência individual em um ambiente inumano e material através da justaposição das figuras de Thoreau, proclamador de *Civil Disobedience*, com Theodore Kaczynski, o tecnofóbico eco-terrorista conhecido como o Unabomber (PANSE, 2018, p.94). Neste trabalho, Benning recriou replicas das cabanas das personalidades onde moraram nas matas: no caso de Thoreau, em Concord Woods, Massachussets. As cabanas foram filmadas por Benning em sua própria terra em Sierra Nevada, California, e depois as ofereceu como uma instalação em gesso.

Concord Woods (2014) é o vídeo da cabana de Thoreau, que consiste em duas tomadas com quadro estático com uma hora de duração cada uma, a primeira no solstício de verão e a segunda no solstício de inverno. Nele, o *voice-over* de Benning lê trechos escritos pelo habitante da cabana ao som ambiente natural, e assim coloca em questão "o significado de independência para o indivíduo americano perante o problema do terrorismo", pois Thoreau exercia liberdade em termos morais, enquanto já Kaczynski em imorais (PANSE, 2018, p. 108). Mas também podemos ver como esta obra é um grande tributo ao pensamento e estilo de vida transcendentalista, com certeza problematizado com a existência subsequente do terrorista nas matas. Mas no entanto, aqui Benning nos revela uma apreciação que tem para com o movimento, seja para com os seus próprios ideais ou pelo fato deste ser um grande patrimônio nacional.

Vale ressaltar também que há um jogo de videogame que é uma simulação da existência de Thoreau em Walden Pond, onde o jogador pode exercer as atividades que o escritor fizera e recontou em seu livro, como plantar feijões, pescar, ler, identificar pássaros, etc. *Walden, a game* (Tracy Fullerton, 2017), é então construído como uma espécie de ecovideogame lento que providencia uma experiência virtual de comunhão com a natureza, ou de uma experiência em solidão com ela, pois se trata de um jogo que não se joga com outros. Os meios através do qual ele assim o faz, são também em termos audiovisuais, mas com a adição do elemento da interatividade como em outros jogos virtuais. A vontade do jogador portanto intervém no desenvolvimento do conteúdo experienciado, talvez sendo assim um passo além do CLE quanto à capacidade de imersão fenomenológica, ao incluir possibilidades de livre navegação de espaço. Mas este também sem dúvida apresenta um regresso quanto ao mesmo,

provavelmente até mais marcante, pois já não temos o realismo perceptivo de Prince providenciado pelo cinema digital.



Figura 24 Quadro da cabana do jogador do videogame *Walden, a Game* (Tracy Fullerton, 2017)

Podemos ver como as atitudes artísticas e de figuras como Benning, Lockhart e Peter Hutton chegam muito próximo do modo de vida transcendentalista. Vale dizer que atualmente Benning mora em uma região remota e montanhosa de Val Verde na Califórnia, e que sem dúvida passa tempo contemplando a natureza. Pode ser que todos os filmes do CLE se aproximem dos preceitos artísticos desta filosofia, seja de uma forma ou de outra. Mas todos estes artistas evidentemente 'despreendem a terra e o mar,' através da percepção aguda e a vontade de se aproximar da natureza, para os oferecer novamente como 'natureza em miniatura'. Estes ideais transcendentalistas são relevantes para os dias de hoje, e continuarão porquanto vivermos em um ambiente marcadamente acelerado e permeado pela mentalidade científica e tecnicista. Características que crescem incessantemente desde a modernização.

Em seguida, consideraremos a relevância do CLE americano perante o pensamento de Kracauer com respeito à modernidade, assim como o de Mary Ann Doane para se pensar a relevância que este tipo de cinema tem hoje com sua matéria e duração.

6. A Contemplação do Mundo Natural Através do Audiovisual

Kracauer e a Redenção da Realidade Física

A concepção de Kracauer do cinema como objetivo, é resultado de um longo engajamento em considerações a respeito da condição do homem na modernidade. Segundo a estudiosa Miriam Hansen, o trabalho de Kracauer antes dos meados de 1920 participava no discurso pessimista comum da época, sobre uma certa queda do homem na modernidade segundo a metafísica do *Weltzerfall* (desintegração do mundo), mas evolui para uma atitude “mais sóbria, analítica, politicamente astuta, e no entanto apaixonadamente curiosa sobre fenômenos concretos da vida moderna, em particular da cultura de massa” em décadas seguintes (2012, p.6-7). Em sua crítica do filme *Die Straße* (Karl Grune, 1924), Kracauer proclama a obra como um manifesto do mal estar metafísico do homem moderno, ao representar o “sofrimento da alma definhando na agitação sem vida”, ou seja, os males psíquicos do homem perante a cidade e o meio urbano (HANSEN, 2012, p.9). Este pessimismo metafísico será carregado até a formulação de sua teoria de cinema de 1960, em seu livro, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, onde ele estipula que o cinema é capaz de uma remediação destas mazelas através da "redenção da realidade física".

Visto por filósofos como “excessivamente sobre filme para ser filosofia” e por estudiosos de filmes como “excessivamente filosófico para ser uma ferramenta analítica para análise de filmes”, o trabalho de Kracauer sofreu [e talvez ainda sofra] por indeterminismo acadêmico (WARR, 2013, p.1). Para Robnik, isso aconteceu em parte porque sua teoria de cinema não é primeiramente sobre filmes, cineastas, culturas ou mídias tecnológicas, mas porque é na verdade uma concepção da mídia como algo em si comparável à filosofia (2009, p.40). Enquanto Koch concebe Kracauer não como um teórico de filmes com aspirações filosóficas, mas como um filósofo que usa cinema para articular alguns aspectos de sua teoria cultural (KOCH, 2000, p.3). Portanto, por mais variadas que sejam as leituras sobre Kracauer, sua imagem atual é "tanto a de um teórico do cinema quanto a de um filósofo da cultura moderna" (WARR, 2013, p. 2).

Ao longo de sua vida, Kracauer produziu muitos trabalhos fora do cinema, como nas áreas de arquitetura e design por exemplo, onde exprime também seu pensamento sobre cinema ou outras temáticas que são relevantes ao cinema. Sua obra *Photography* (1927) por exemplo, apresenta perspectivas que foram desenvolvidas mais a fundo posteriormente em seu livro sobre teoria de cinema, que inclui: uma crítica da modernidade, a relevância da fenomenologia do cotidiano e de fenômenos efêmeros impelidos por um “materialismo gnóstico-moderno”, o “iconoclasmo avant-garde”, e a “crítica à ideologia” (HANSEN, 2012, p.27). Porém, por conta do caráter limitado do escopo que esta dissertação se propõe a investigar, iremos nos conter principalmente as ideias contidas na obra *Theory of Film*, sem dúvida a que é mais direcionada aos nossos propósitos.

O aspecto mais popular de seu pensamento sobre cinema é sua “estética materialista”, que apresenta traços marcadamente marxistas, como a ênfase na importância da matéria como veículo orientador da subjetividade e sua adesão ao tempo ou história. Agora, vale ressaltar aqui que esta concepção do cinema se deu antes dele conhecer a teoria de Marx, que ocorreu entre 1925-1926. Portanto, seu materialismo se formou anteriormente, ao longo de suas considerações sobre a história, com a influência das tradições judias do messianismo e gnosticismo (HANSEN, 2012, p.20). Sua estética embasada na tese de especificidade de mídia, compreende que o veículo cinematográfico é em si cotado de uma “expressão material”, onde além de ser meramente capaz de produzir uma representação da matéria, este parece ser ou conter matéria em si de alguma forma. Assim o cinema, e tão somente ele, seria capaz de fazer jus à “experiência histórica em particular”, do homem na modernidade como “um correlato objetivo de seu processo de desintegração” (HANSEN, 2012, p.10).

Kracauer é às vezes tachado como “realista ingênuo” ou “romântico” por defender ideias como esta. Ele é acusado por alguns de adotar uma atitude não-crítica, ao falar sobre a materialidade da imagem cinematográfica. Mas acredito, isto vem de uma leitura um pouco superficial do autor. Pois em sua obra, ele denuncia os fotógrafos realistas pioneiros por acreditarem que as fotografias eram “iguais a natureza”, portanto ele não acreditava nisto (KRACAUER, 1997, p.7). Da mesma forma que ele também prescreve a feitura de um cinema balanceado, que além do realismo inclui interferências criativas/plásticas do cineasta, ao dizer que como na fotografia, tudo depende no equilíbrio ‘certo’ entre a tendência realista e a tendência formalista (KRACAUER, 1997, p.39). Desta forma, seu entendimento do relacionamento entre cinema e realidade apresenta mais nuances do que às vezes lhe é dado crédito. E como já foi argumentado na primeira parte do trabalho, seu materialismo se diz

respeito á ordem indicial da fotografia, que pode muito bem ser substituída pela ordem icônica da mesma no cinema digital.

Segundo sua perspectiva histórica, Kracauer faz parte do grupo de diversos pensadores do século 19 em diante, que observam que tradições culturais e valores espirituais vem diminuindo de importância (KRACAUER, 1997, p.288). O fato de vivermos em “ruínas de crenças passadas” (descrença em religião e tradições) e de termos adotado uma mentalidade tecnicista, são o que poderia impedir o nosso ser de se ajustar devidamente ao mundo, levando ao nosso mal estar. Para Kracauer, o impacto da ciência fragmentou os “objetos de nossa experiência ordinária”, e nos levou então à uma nova cognição fundamentada no tipo de abstração que separa e fragmenta objetos apreendidos fenomenologicamente. Pois a maioria das ciências abstrai de seus objetos de estudo elementos que são então processados e medidos, sempre em busca de comportamentos padronizados ou alguma regularidade com precisão matemática. Temos hoje portanto, uma cognição científica, que "só se importa com meios e funções, e não mais com finalidades ou modos de ser," o que por sua vez, “atenua a sensibilidade aos problemas, valores e objetos que se encontram no processo de viver” (KRACAUER, 1997, p.292).

Perante este profundo efeito da ciência, Kracauer encontra a sociedade dividida entre dois grupos: os de *mentalidade liberal*, que acreditam na melhora do mundo pela ciência, que acham a diminuição da religiosidade um avanço e que a ciência é associada à razão. E os que querem uma reabilitação da fé em revelação divina, ou em uma grande causa ou líder. Este segundo grupo, não concorda que a desfeita de crenças antigas nos leva à um mundo melhor, construído pelo humano. Ao contrário, acham que nossas energias espirituais são corroídas com estas mudanças contemporâneas, e eles negam a razão como princípio de orientação no mundo porque ela não é capaz de providenciar nossas necessidades básicas (1997, p.288-291). Ao meu ver, o próprio pensador não se enquadra perfeitamente em nenhum dos grupos, pois embora ele ache que sofremos grandemente por conta dos efeitos da ciência, ele também acredita que os avanços científicos são responsáveis por grandes melhoras em nossas vidas. Assim como, ele não prega um retorno à fé ao divino, mas a sua própria busca pela redenção da realidade pode ser a grande causa desejada pelo segundo grupo.

Seja como for, a nossa "nudez espiritual" para Kracauer, tem fundamento na pobreza da experiência de nosso mundo físico, e a seguinte frase de Whitehead é citada por ele para exprimir o fato:

“quando você compreende tudo sobre o sol e tudo sobre a atmosfera e tudo sobre a rotação da terra, você ainda pode perder o esplendor do por do sol. Não há substituto pela percepção direta da conquista de alguma coisa em sua atualidade. Nós queremos o fato concreto com uma luz iluminando o que é relevante para sua preciosidade” (1997, p. 296).

Para Kracauer, esta luz pode e deve ser o cinema. Portanto, o que Kracauer chama de redenção da realidade em seu livro, é aquilo que o cinema é capaz de conquistar ao nos *reapresentar* o mundo em que vivemos. Assim, o cinema possibilita um aprofundamento da realidade através de uma apreensão estética da realidade física, a primeira camada que nos escapa, para então podermos engajar a totalidade da realidade. De forma que, a realidade física abre um canal através do qual a relação afetiva entre a mente e o mundo pode se aprofundar (KRACKAUER, 1997, p.298).

Desta forma, Kracauer acredita que há diferentes dimensões da realidade, e que estas não são disponíveis para nós em igual medida. Porém, ele não se preocupa extensivamente em especular sobre a natureza destas. Sejam elas abaixo ou adentro da dimensão geomórfica da realidade, ele apenas sugere como chegar à elas. Consagrando a fotografia e o cinema como as ferramentas especialmente capazes de isolar as informações da matéria esteticamente, e o cinema mais do que a fotografia por seu domínio do tempo e eventual ilusão de tridimensionalidade, elas adquirem um papel fundamental na modernidade.

Em seguida, consideraremos o trabalho de Doane sobre o tempo cinematográfico na modernidade, com relação à duração da estética do CLE.

Doane e a Libertação do Tempo

Em seu livro *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Doane expõe seu estudo acerca da representatividade do tempo no final do século XIX e XX, em particular com respeito à fotografia e o cinema (as mídias mais relevantes), onde surge a possibilidade de um novo acesso ao tempo em si. Mas segundo Doane, o cinema não simplesmente expressa o tempo 'como é', mas que na verdade reflete um imperativo cultural maior que corre o período, o da “estruturação do tempo e do contingente”, consequências do capitalismo moderno (DOANE, 2002, p.3).

Para Doane, o período entre os séculos passou por mudanças drásticas com respeito ao contingente, a indicialidade, a temporalidade e a chance, em resultado dos avanços técnico-científicos, como a aceleração do tempo da indústria, a abstração cognitiva da mente científica, o advento do digital, dentre outros. O que são eventos que resultaram em um ímpeto racional de tentar conter estas mudanças, tanto nas artes como nas demais disciplinas¹⁵. A “racionalização do tempo” como diz, se refere a transformação do tempo em algo que pode ser quantificado em fragmentos muito pequenos e precisos, possibilitando assim uma relação muito atenciosa e regrada com o tempo em diversos setores de nossas culturas. Um exemplo exímio que ela oferece sobre esta racionalização é o surgimento do taylorismo, que segundo Marx foi o primeiro sistema de produção que estipulou "o tempo como medida de valor ao ser intrinsecamente associado ao trabalho, e portanto equivalente ao lucro" (DOANE, 2002, p.7).

Como Kracauer, Doane identificará a cognição moderna como abstrata e de inclinação puramente científica, e dirá que em face desta nova atitude, a chance e o contingente são designados papéis ideológicos importantes, que se tornam ambos sítios de ansiedade e prazer. O tempo que o cinema então representa, pode por tanto buscar ainda mais a fragmentação e o controle de si ou o seu desenvolver natural, e livre. Pois, a duração no cinema leva à uma particular relação com o tempo enquanto a montagem de planos à outra. Já investigamos como os filmes do cinema lento providenciam a sensação temporal de duração, que exprime liberdade e espontaneidade, pois como vimos, o contingente no CLE americano é livre para se atualizar. Assim, o espaço temporal das obras estudadas são sítios que provavelmente se aproximam mais da satisfação da necessidade de contingente do espectador do que fomentam seu anseio. Embora filmes estruturais como os de Benning em suas formas rígidas de montagem, refletem claramente o imperativo de controle concomitantemente. Então podemos concluir que existe uma ambivalência com relação à libertação da temporalidade no CLE americano. Mas quanto à duração propriamente, em filmes mais recentes como *BNSF* (James Benning, 2017), se expressa de fato uma total libertação do tempo, através do uso de planos de até 3 horas.

A temporalidade no CLE é de certa forma indeterminada, hora é controlada, hora descontrolada. Mas é fato que nem todos os espectadores de tais filmes vão necessariamente se sentir ansiosos ou frustrados quando confrontados com uma temporalidade desta extensão.

¹⁵ Ela cita a estética, debate sobre fotografia, física, biologia, o crescimento das ciências sociais e epistemologias estatísticas em geral (2002, p.10).

Por exemplo como vimos, o espectador é surpreendido de forma agradável com as mudanças inesperadas da paisagem bela, como em *Double Tide*, o que claramente leva ao prazer. Porém, podemos também identificar instancias onde o acaso representado não produz este deleite, como em *Sogobi*, quando surge o helicóptero no lago do Department of Forestry, Truckee River com seu barulho estridente, o que provavelmente gerará anseio e frustração (**Figura 18, quadro 10**). É também verdade que o excesso de contingente pode levar não só ao medo como argumenta Doane, mas também ao *tédio*. Se o contingente tem espaço para agir mas coisas permanecem inteiramente iguais, teremos uma dose excessiva de mesmice, como acontece esporadicamente em quadros dos filmes de Benning. Estes, se estendem por mais tempo que o espectador pode tolerar, ou não é possível deduzir se se tratam de uma imagem fotográfica ou cinematográfica, parada ou em movimento (como em **Figura 18, quadro 2**).

Seja qual for a reação do espectador perante a chance e o contingente, a manifestação da matéria em duração se concretizará, e assim o espectador será devidamente exposto à actualização da experiência através do cinema como deseja Kracauer.

Agora consideraremos as problemáticas relativas à identidade da matéria exposta em duração, ou a apresentação da dimensão geomórfica que visa a aproximação do mundo natural através do artificial.

A Paisagem Natural no Cinema

Em seu ensaio *A Obra de Arte na Época da Possibilidade de sua Reprodução Técnica*, Waler Benjamin aborda principalmente a situação ontológica da obra de arte com o advento da possibilidade de sua reprodução fotográfica, que traz sérias consequências para a obra de arte em si, assim como à natureza. A principal sendo o empobrecimento da *aura* do objeto original, que se refere ao “aqui e agora da obra de arte - sua existência única no lugar onde se encontra”, sua "autenticidade", e seu "vínculo com a tradição". Com o surgimento da fotografia portanto, a obra perde a sua autenticidade porque a "réplica" é mais independente do que a original (assim como da antiga reprodução manual), e portanto pode ser colocada em situações que não estão ao alcance do próprio original (BENJAMIN, 2017, p.13-15).

Até o surgimento da fotografia, o percurso histórico da obra de arte foi sujeito à sua unicidade e à sua temporalidade desde quando foi feita. Hoje quando a engajamos, não mais

sentimos por completo seu vínculo existencial único, e nem sua historicidade, e assim o valor da exposição da obra começa a suplantar o valor de seu culto “aurático”. Agora, embora seja mesmo a obra de arte o sujeito mais sensível à esta perda, a natureza também acaba por ser enfraquecer, por ser também alvo típico de registro (BENJAMIN, 2017, p.15). Por exemplo, a paisagem californiana de Benning, que antes poderia não estar disponível para nós, em seus filmes, se torna acessível à todos pelo mundo. Mas desta forma, o território representado perde parte de sua “essência de tudo o que comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico” (BENJAMIN, 2017, p.15). Ou seja, ela deixa para trás sua unicidade e adesão temporal. Vale dizer que aqui encontramos um paralelo claro com o pensamento de Bazin, pois ambos autores perceberam como a partir do registro fotográfico, a 'réplica' do objeto adquiri seu próprio percurso temporal, como uma coisa 'pseudo-real' e independente¹⁶.

Portanto, com relação a reprodução de lugares e paisagens em fotografias ou quadros, lugares se tornaram disponíveis como “pedaços auráticos do mundo 'lá fora’”. O que também, como argumenta Benjamin, causa a descontextualização ou "esconde o contexto ecológico, social, histórico e geográfico, que compunham os lugares antes de suas imagens fotográficas” (IVAKHIV, 2013, p.83). Então a perda da aura significa também uma perda das dimensões ecológicas, comparáveis as dimensões ressaltadas por Ivakhiv: a geomórfica, a biomórfica e a anomórfica, que compõem o mundo físico em si. As quais são implicadas nas nossas próprias ecologias que são implícitas no existir humano, que comprazem as esferas material, social e a perceptiva. Porém como vimos brevemente, o cinema de Benning hora resalta estas dimensões, hora as omite em sua obra, mesmo que a fotografia das dimensões em si exclua ecologias. Por exemplo, sua trilogia californiana apresenta o tema da política da água e identifica os donos das terras que registrou. Mas em *13 Lakes*, a imagem fotográfica não encontra carga política ou sociológica implícita na imagem, pois os lagos são apresentados ao espectador completamente *descontextualizados*. Então estes abstém da ecologia social, ou ao menos esta não está implícita no filme em si. Portanto, o externo ainda pode atribuir ao filme, com exposições em uma galeria de arte, a comparação de um crítico com outros filmes, etc.

Como então devemos agir para respeitarmos a aura da natureza? Como preservar seus contextos, vínculo histórico e unicidade? Benjamin nos explica em tom e estilo bastante

¹⁶ Conferir BAZIN, André. *The Ontology of the Photographic Image*. Em *What is Cinema?* Los Angeles: University of California Press, 1967

discrepante daquele que percorre seu texto, e que nos será prontamente reconhecível. Ele diz, “seguir com o olhar uma cadeia de montanhas, o horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de verão... é respeitar a aura dessas montanhas, desse ramo” (2017, p.17). À esta altura de nosso trabalho, podemos prontamente perceber como esta frase soa como um dito transcendentalista, ou como um comentário de entrevista de Benning. O que significa que "podemos encontrar traços da arte romântica e da pintura de paisagem no trecho, por ser associado a um *pathos* e até certo ponto, ao sublime" (HANSEN, 2012, p.114). Assim, a aura no natural parece ser digna da atitude de reverência proposta pelos autores e artistas discutidos neste trabalho, mesmo que para Benjamin ela não contenha a presença de Deus como contém para Emerson e Thoreau.

Aqui, encontramos *o paradoxo da busca pelo natural através do artificial*. Ou seja, se o CLE acaba por aproximar o espectador à natureza, pode ser que através de sua representação acabe também por o distanciar ainda mais, ao enfraquecer o objeto original. Portanto, precisamos agora considerar melhor o que significaria este distanciamento ou 'alienação da natureza do qual nos deparamos.

Vivemos em um tempo de extinção em massa antropogênica, serias mudanças climáticas, destruição de ecossistemas, erosão do solo em larga-escala e acidificação do oceano. Muitos acreditam que essas questões, junto com sérias injustiças ambientais e o gradual esgotamento de recursos não-renováveis, constitui uma crise ambiental que mostra que há algo seriamente errado com o nosso relacionamento com a natureza. E muitos acreditam que o que é seriamente errado é que nos somos, ou nos tornamos, 'alienados da natureza' (HALIWOOD, 2015, p.1).

Este tipo de discurso é algo encontrado para todo lado nos dias de hoje. Mas considerando a questão perante a história da filosofia, vemos que ela surge no mínimo com Rousseau. Onde ao contrário do que lhe acusou Voltaire, Rousseau não pregava um 'retorno à natureza', a um modo de vida pre-civilizado, 'puro', etc. Pois para ele, isso seria impossível por conta da Razão humana. Porque ela nos faz engajar em “pensamento comparativo” e distinguir assim entre “sujeito humano e objeto natural”, o que nos leva a “refletir e negar nossos instintos e a *trabalhar* em direção à transformação auto-consciente de nosso ambiente (BÌRO apud HALLIWOOD, 2015, p.7). De maneira similar, Biro nos diz que alienação ou distanciamento da natureza é obtido sempre que de maneira auto-consciente adotamos uma postura de transformação para com a natureza. Ou seja, "quando a moldamos e a usamos para

propósitos não instintivos, engajamos em uma interação inerentemente alienante para com ela". (BÌRO, 2005, p.6). Então pode ser que não haja a possibilidade de evitar por completo este distanciamento humano da natureza, e que também nunca poderemos nos distanciar dela por completo.

Ressaltando os problemas que existam com esta qualificação de alienação, Haliwood acredita que vivemos hoje algum tipo de *estranhamento* do mundo natural. Segundo o autor, esse estranhamento pode ser "uma questão de *participação inadequada* para com este mundo", fundamentado em percepção, sem de fato envolver nossa atual ou ontológica separação dele (HALIWOOD, 2015, p.186).

Como compreendido pelo pensador, esta participação não deve ser compreendida em termos puramente cognitivos, ela não deve ser considerada somente em termos de falta de conhecimento, ou do manter de falsas crenças e princípios. Mas é também uma questão de práxis, sensibilidade e prática habitual. Desta forma para com o mundo natural, "nós podemos distinguir dois tipos de má percepção: uma constitutiva de erros cognitivos, epistemológicos, e o outro envolvendo questões de práxis e problemas fenomenológicos" (HALIWOOD, 2015, p.188). A nudez espiritual do homem moderno segundo Kracauer tem raízes nesta segunda vertente, e argumentamos anteriormente como a práxis do cinema realista poderia reajustar os problemas fenomenológicos deste estranhamento.

Porém, se concordarmos que a paisagem do CLE pode de fato melhorar esta situação de degradação do meio ambiente, surge um outro paradoxo, em dois níveis: como podemos reverter ou amenizar os efeitos negativos do antropoceno através da paisagem que é um fenômeno antropocêntrico através da mídia cinematográfica que também o é? Pois, "a ideia da paisagem... é aquela do mundo natural porquanto ela é humanizada: modificada e interpretada; 'apropriada' por assim dizer, para objetivos antropocêntricos" (HALIWOOD, 2015, p.86). Onde ela sempre "... envolve a isolação de uma certa extensão espacial e duração temporal", pois "todas as noções de paisagem são produzidas pela interpretação humana, que simplesmente por conta de sua fisiologia, ou preconceito político ou cultural, é seletiva". Desta forma, não há contornos quanto a humanização da natureza na paisagem, pois esta é essencialmente uma criação humana. Em acréscimo, através do tratamento estético, "seja ele em pintura, fotografia ou cinema", este "envolve ainda mais seleção, interpretação e omissão, seja por um indivíduo ou grupo" (HARPER; RAYNER, 2010, p. 16). Portanto o tratamento estético do cinema simplesmente agrega à humanização da paisagem, e assim em si significa um distanciamento do mundo natural ainda maior. Portanto, pode ser que o

próprio CLE seja de fato um sintoma do problema de má participação, ou algo que até contribui para seu agravar.

Porém, acredito que o próprio estilo de vida pseudo-transcendentalista do maior cineasta do CLE mundial já seja um excelente argumento contra esta possibilidade. Pois Benning claramente valoriza a aproximação não mediada do indivíduo com a natureza, e não demonstra de forma alguma que visa que seus filmes sejam como algum tipo de substituto do fato real. Além do mais, segundo nossa exposição do cinema realista, a mídia do cinema aponta a luz whiteheadiana não para o objeto representado em seus filmes em si, mas ao próprio mundo pró-filmico de onde *vem*, talvez assim como a obra de arte em Emerson. Agora, caso a indicialidade fotográfica fosse de fato a dimensão mais significativa para a relação entre a imagem fotográfica e a realidade, como Kracauer e Bazin acreditaram, o espectador se manteria confinado aos limites do filme. Pois o objeto de valor e interesse do espectador estaria 'lá', na fotografia, como remoção do 'real' em forma de traço. Mas o fato é, como descoberto pelo advento do cinema digital, a natureza da relação em questão é mais fortemente embasada em iconicidade, ou seja na semelhança do 'real', em *ilusão*.

Pode ser que alguns ainda se encontram seduzidos pelo traço do índice e concluam que é na verdade o índice que torna o espectador mais livre por ser assim um caminho coextenso entre a fotografia e a realidade. Mas mesmo que exista de fato este caminho entre os objetos, o espectador não pode o percorrer, pois se encontra limitado ao imediatismo da foto que o obstrui, e o faz pensar que o que deseja já está 'lá' diante dele. Desta forma, *é perante a familiaridade dos conteúdos percebidos no ícone que o espectador é mais livre para identificar e assim buscar o 'real' no mundo pró-filmico*, do que este seria através da indicialidade. Portanto, não há risco de substituição do natural pelo artificial segundo a própria natureza da mídia.

Também podemos assim concluir que as camadas mais profundas da realidade encobertas pelo que é físico e propriamente perceptivo no mundo descritas por Kracauer, possam ser encontradas aquém do filme que conduziu o espectador à elas. Através do continuum cinema-mundo, o espectador seria novamente apresentado ao seu espaço original, e por conseguinte no CLE encorajado a o re-engajar em duração (contemplação). Pois como uma espécie de globo-ocular transparente emersoniano, o espectador do cinema se tornaria aqui um espectador do mundo direto, imerso ainda em sua subjetividade porém não mais atrelada ao continuum cinema-mundo, mas ao pessoa-mundo.

Agora quanto à paisagem natural, esta será sempre objeto antropocêntrico. Mas podemos argumentar que ao menos, o cinema é potencialmente a forma menos mediada de a representar. Pois segundo Panse, "a arte distingue entre paisagem pura, sendo ela figurativa mas sem figuras humanas e pintura pura, que é abstrata". Desta forma, "desde que o que é puro sobre pintura é abstrato" como Greenberg argumentou¹⁷, e "o que é puro sobre a paisagem é figurativo", "não se pode ter um quadro puro de paisagem, mas o realismo automático da imagem indicial em movimento torna o filme de paisagem puro possível" (2013, p.52-3). Claro, "puro" aqui se limitaria as qualificações estabelecidas do realismo da mídia, mas mesmo assim, a paisagem natural no cinema seria a que mais se aproxima do 'real' natural dentre as artes, se a pintura for seu maior concorrente. O que substancia o argumento de que a possibilidade de aproximação do espectador com o mundo pela arte é mais provável através do cinema.

¹⁷ Conferir GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. Em *Partisan Review*. Julho-Agosto, 1940.

Conclusão

A busca do natural através do artificial

Levando em consideração as reflexões presentes neste trabalho, observamos que a teoria realista de cinema, em sua forma 'clássica' como articulada por Siegfried Kracauer e em sua forma moderna segundo Vivian Sobchack, nos oferece tanto uma concepção ontológica e uma consequência estética do cinema. Ambas as quais são bastante valiosas para a compreensão do cenário de cinema de arte e experimental contemporâneo. Levando em conta que desde o trabalho dos irmãos Lumière na história incipiente do cinema, já víamos uma vontade enorme de registrar 'aquilo que se passa' diante do aparato, agora mais de 100 anos depois, esta vontade retorna com força marcante. Isto ocorre no cinema lento, mas principalmente em sua vertente de representação da paisagem e do meio natural. Artistas americanos como James Benning e Sharon Lockhart sedimentaram as características do cinema lento ecológico ao buscarem uma espécie de registro cinematográfico da natureza como um eco de seus antepassados transcendentalistas que assim faziam em prosa e poesia.

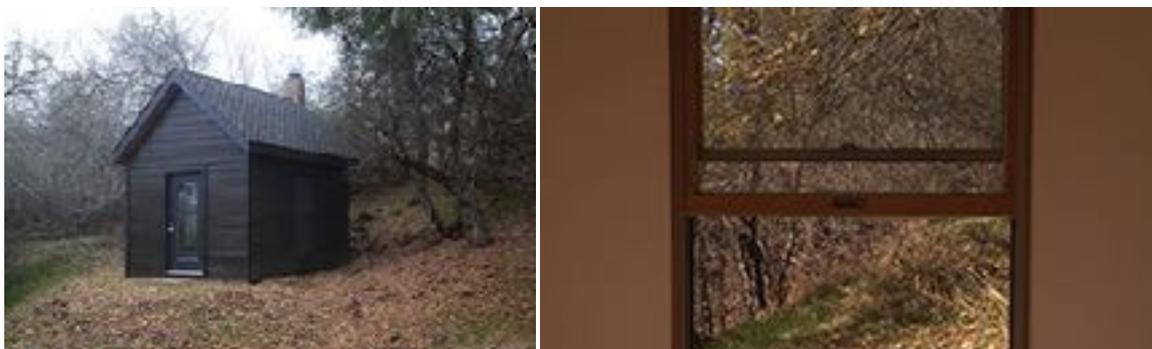


Figura 25 Fotografia de *Thoreau's Cabin* (James Benning, 2014) em Concord Woods, réplica da cabana de Thoreau; e quadro do filme da instalação *Two Cabins* (James Benning, 2011), filmagem da janela da réplica da cabana de Thoreau.

A antiga metáfora do cinema como janela pode facilmente ser aplicada ao CLE, que 'se abre' como um canal de observação do mundo natural. Mas somente se esta janela for de uma casa que há tempo não habitamos, como a cabana que Thoreau construiu para si em Walden Pond (**Figura 26**). Como um 'cinema nos bosques' (apropriando o subtítulo do livro *Walden, ou a Vida nos Bosques* em português), o CLE pode ser visto como um meio de ligação entre o espectador e o mundo natural em toda sua contingência e aparência, como jamais foi antes visto na história do cinema. Isso o torna particularmente relevante à estética materialista de

Kracauer e a ideia de redenção da realidade física, mesmo que o pensador tenha concebido sua teoria com base em um cinema de registro do mundano na cidade e não na natureza. Desta forma, podemos concluir que o CLE pode exercer uma *redenção da natureza* para o homem moderno perante sua má participação com ela.

Como um movimento contrário à análise feita por Sobchack, ao invés de compararmos e medirmos o cinema com base em nossa experiência fenomenológica corpórea, será que podemos hoje conceber nossa experiência fenomenológica como algo correlato às mecânicas desta este tipo de cinema? Em outras palavras, será que podemos hoje aprender com o cinema, ou transferir algo de sua natureza para nossos meios de experimentar a vida? Caso possamos, talvez o estranhamento ecológico de Haliwood possa ser remediado pela exposição contínua e material da camada geomórfica de Ivakhiv através do audiovisual. Como vimos, a natureza deste estranhamento segundo Kracauer é de cunho científico e comprime um distanciamento de crenças religiosas e tradições. Mas através da redenção, o CLE poderia alterar nossos modos não só de como percebermos o mundo, mas também de como o *engajamos*.

Segundo Asbjorn Gronstad, “o cinema lento se torna uma pratica ética quando possibilita a produção cinematográfica de duração como forma material, pois providencia a condição da possibilidade de atos intrinsecamente éticos, como reconhecimento, reflexão, imaginação e empatia” (2016, p. 274). Sendo assim, o espaço audiovisual para a observação prolongada de pessoas, de personagens no cinema lento, poderia levar o espectador a desenvolver uma sintonia com o sujeito, ao compartilhar com ele sua narrativa temporal. Como isso é uma forte tendência no cinema de arte contemporâneo, podemos especular que este tipo de obra reflete e talvez até busque remediar uma falta de vínculo afetivo com o outro. O mesmo poderia ser estendido ao cinema de vanguarda que usufrui das mesmas técnicas de lentidão, mas para com o sujeito-natureza. Neste tipo de cinema, onde é a narrativa temporal da natureza e do não-humano que é compartilhada com o espectador, encontramos uma coletânea de obras estéticas através do qual o espectador poderia passar a perceber o mundo natural de maneira mais íntima, com maior atenção à qualidades físicas e sonoras, o que *poderia levar à uma maior sensibilidade ecológica ética*.

* * *

Durante meus estudos do curso de Mestrado em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, produzi um filme como requisito para a disciplina do Prof. Dr. Filipe Mattos de Salles, intitulado *Paisagem Campineira* (2019), segundo alguns parâmetros do CLE americano¹⁸. O objetivo da feitura do filme, além da satisfação do requisito da disciplina, foi de explorar na prática as dinâmicas da representação cinematográfica da paisagem natural.

Durante sua produção, adquiri um aprendizado valioso que me surpreendeu. Este foi: a enorme influência que o artista e o aparato exercem no meio em que registram. Desta forma, no filme, procurei evidenciar estes elementos que são omitidos no CLE americano, que aspiram á invisibilidade do artista e do aparato, enquanto contemplei a minha cidade natal, Campinas, através do audiovisual.

¹⁸ O filme pode ser encontrado em <https://vimeo.com/brunodalmolin>.

Referências

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BAZIN, André. *What is Cinema?* Los Angeles: University of California Press, 1967.

BÌRO, Andrew. *Denaturalizing Ecological Politics: Alienation from Nature from Rousseau to the Frankfurt School and Beyond*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

BEATTIE, Keith. *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época da Possibilidade de sua Reprodução Técnica. Em: *Estética e Sociologia da Arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo: Autêntica Editora, 2017.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells it*. London, England: University of California Press, 2006.

_____. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press: Madison, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Good and Good for You. Em: *Observations on Film Art*. Website: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/10/good-and-good-for-you/>, 2011 (Acessado em 16 de Junho, 2020).

_____. *Film Art: An Introduction*. 5 ed. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press: Madison, 1979.

CAMPANY, David. *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.

CHU, Kiu-wai. Screening Environmental Challenges in China: three modes of ecocinema, *Journal of Chinese Governance*, 2:4, p.437-459. Website: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23812346.2017.1382039>, 2017 (Acessado em 16 de Junho, 2020).

COLMAN, Felicity. The Earth as Material Film: Benning's Light Glance Making a Material-Image. Em: LÜBECKER, Nikolaj; RUGO, Daniele (eds). *James Benning's Environments: Politics, Ecology, Duration*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

CONLEY, Tom. A Lake-Event. Em: LÜBECKER, Nikolaj; RUGO, Daniele (eds). *James Benning's Environments: Politics, Ecology, Duration*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

CRARY, Jonathan. Modernizing Vision. Em: WILLIAMS, Linda. (ed.). *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

CROCE, Fernando. Nonstandard Operating Procedure: An interview with Errol Morris. *Slant Magazine*, May 3, 2008. Website: <https://www.slantmagazine.com/film/nonstandard-operating-procedure-an-interview-with-errol-morris/> (acessado em 16 de Junho, 2020).

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*, trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

_____. *Cinema 2: The Time Image*, trad. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (eds). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

DE LUCA, Tiago. *Realism of the Senses of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. London and New York: I.B. Tauris, 2014.

DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity Contingency, The Archive*. London: Harvard University Press, 2002.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

EMERSON, Ralph Waldo. Nature. Em *Nature and Selected Essays*. New York: Penguin Books, 2003.

EPSTEIN, Jean. For a New Avant-Garde. Em: SITNEY, Adams (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archive, 1978.

FELD, Steven. Themes in the cinema of Jean Rouch, *Visual Anthropology 2*, DOI: [10.1080/08949468.1989.9966512](https://doi.org/10.1080/08949468.1989.9966512) (acessado em 16 Junho 2020), 1989.

FLANAGAN, Mathew. Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film, tese de PhD não publicada. University of Exeter, 2012.

FORNS-Broggi, ROBERTO. Ecocinema and ‘Good Life’ in Latin America. Em KÄÄPA, Pietari; GUSTAFSSON, Tommy. (Ed.) *Transnational Ecocinema: film culture in an era of ecological transfiguration*. Bristol: Intellect Books, 2013.

GARDNER, Colin. Constructing the Transversal Time-Image: Ecosophy, Immanence, and Corporate “Land” in James Benning’s Four Corners and California Trilogy. Em: LÜBECKER, Nikolaj; RUGO, Daniele (eds). *James Benning’s Environments: Politics, Ecology, Duration*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

GRONSTAD, Asbjorn. Slow Cinema and the Ethics of Duration. In: *Slow Cinema*. LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

GUNNING, Tom. Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]Credulous Spectator. Em: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 2009.

HALL, Jeanne. Realism and Style in Cineéma Vérité: A Critical Analysis of Primary. Em: *Cinema Journal*. 30:4, 1991.

HALIWOOD, Simon. *Alienation and Nature in Environmental Philosophy*. Cambridge: University Printing House, 2015.

HANSEN, Miriam B. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012.

HARPER, Graeme; Rayner, Jonathan (eds.). *Cinema and Landscape*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect Books, 2010.

INGRAM, David. The Aesthetics and Ethics of Eco-film Criticism. Em: RUST, Stephen; MONANI, Salma; CUBITT, Sean (eds.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2013.

IVAKHIV, Adrian. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

JACKSON, Renata. The Modernist Practices of Maya Deren Em: NICHOLS, Bill. *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

KOCH, Gertrud. *Siegfried Kracauer: An Introduction*. Trad. Jeremy Gaines. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

LAM, Stephanie. It's About Time: Slow Aesthetics in Experimental Ecocinema and Nature Cam Videos. Em: DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (eds.). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

LÜBECKER, Nikolaj; RUGO, Daniele (eds.). *James Benning's Environments: Politics, Ecology, Duration*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

MACDONALD, Scott. The Ecocinema Experience. Em: RUST, Stephen; MONANI, Salma; CUBITT, Sean (eds.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2013.

_____. *A Critical Cinema 5: Interviews with independent filmmakers*. Berkeley, Los Angeles and Londres: University of California Press, 2006.

_____. Towards an Eco-cinema. Em: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11.2 2004/ 107-32. <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107>.

_____. *Sharon Lockhart and James Benning: Decelerating cinema*. Website: dokrevue.cz/en/clanky/sharon-lockhart-and-james-benning-decelerating-cinema, 17 Julho, 2017 (acessado em 16 Junho, 2020).

MARCUS, Laura. Cinematic Realism: A Recreation of the World in its Own Image. Em: BEAUMONT, Matthew (ed.). *A Concise Companion to Realism*. Malden, MA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2010.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2001.

MAYERSON, Joel; PETRULIONIS, Sandra Harbert; WALLS, Laura Dassow. *Oxford Handbook Transcendentalism*. New York: Oxford University. Impresso: 2010, Online: 2012.

MAYERSON, Joel (ed.). *Transcendentalism: A Reader*. New York: Oxford University Press, 2000.

MEEHAN, Sean Ross. Photography. Em: MAYERSON, Joel; PETRULIONIS, Sandra Harbert; WALLS, Laura Dassow. *Oxford Handbook Transcendentalism*. New York: Oxford University. Impresso: 2010, Online: 2012.

PANSE, Silke. Men in Huts in Woods: Independence, Transcendentalism, and Technology in James Benning's Thoreau and Kaczynski Documentaries and Exhibition. Em: LÜBECKER, Nikolaj; RUGO, Daniele (eds). *James Benning's Environments: Politics, Ecology, Duration*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

_____. Land as Protagonist: An Interview with James Benning. Em: PICK, Annette; NARRAWAY, Guinevere (eds.). *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2013.

PRINCE, Stephen. Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. Em: BAUDRY, Leo; COHEN, Marsha (eds.). *Film Theory and Criticism*. 6 ed. New York: Oxford University Press, 2004.

ROBNIK, Dreli. Siegfried Kracauer. Em: COLMAN, Felicity (ed.). *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Durham: Acumen, 2009.

RUST, Stephen; MONANI, Salma; CUBITT, Sean (eds.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2013.

RUSSOLO, Luigi. The Art of Noises: Futurist Manifesto. Em: COX, Christoph; WARNER, Daniel (eds.). *Audio Culture*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

SITNEY, Adam. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. New York: Oxford University Press, 2002

SCHAEFER, Murray. The Music of the Environment. Em: COX, Christoph; WARNER, Daniel (eds.). *Audio Culture*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

SPIEGELBER, Herbert. Husserl's Phenomenology and Existentialism. Em: *The Journal of Philosophy* 57. Janeiro 1960.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

STAM, Robert. The Question of Realism: Introduction. Em: *Film and Theory*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2000.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

THOREAU, Henry David. *Walden*. New Haven, London: Yale University Press, 2004.

WARR, Nicholas Alexander. *Peculiar Theory: The Problem in Siegfried Kracauer's Theory of Film*. Tese de PhD. University of East Anglia School of Film, Television and Media Studies, 2013.

WAGNER, Christiane. Arte e Realidade. Em: *Revista de Cultura e Extensão USP*, São Paulo, nº14, p.41-51, março, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v14isupl.p41-51>

WILLIAMS, Linda. Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary. In: *Film Quarterly*. Vol. 46, nº3, Spring, 1993, pp. 9-21. Website: <http://www.jstor.org/stable/1212899?origin=JSTOR-pdf>

WILLOQUET-MARICONDI, Paula. Shifting Paradigms: From Environmentalist Films to Ecocinema. Em: *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2010.

WOLLEN, Peter. *Signs and Meanings in the Cinema*. London: Secker & Warburg, 1972