



RELICI
DIANTE DE UM CINEMA IMPURO¹

Alan Campos Araújo²

RESUMO

O presente artigo traz a hipótese de que o cinema contemporâneo é um cinema impuro e, a partir disso, traça um diálogo com diversos teóricos, em especial com o historiador Aby Warburg. No intuito de procurar entender melhor o que é essa impureza, o artigo se lança em diversas indagações acerca da noção de imagem cinematográfica e do cinema enquanto arte do tempo. Baseando-se nessa discussão, olhamos para a impureza do filme *Cães Errantes* e sua ponte com o primeiro cinema.

Palavras-chave: *Cães errantes*; Aby Warburg; Cinema contemporâneo; Cinema impuro; História do cinema.

ABSTRACT

The present article brings the hypothesis that contemporary cinema is impure cinema and, from this, it draws a dialogue with several theorists, especially with the historian Aby Warburg. In order to try to understand better what this impurity is, the article launches in several questions about the notion of cinematographic image and of the cinema as art of the time. Based on this discussion, we look at the impurity of the film *Cães Errantes* and its bridge with the first cinema.

Keywords: *Cães errantes*; Aby Warburg; Contemporary cinema; Impure cinema; Film history.

INTRODUÇÃO

O presente artigo começa no cinema contemporâneo (para evitar confusões, o recorte dado aqui a “contemporâneo” refere-se aos filmes lançados entre os últimos 30 e poucos anos). Ao se falar do mosaico de obras que compõe o cinema contemporâneo, notamos a dificuldade em falar especificamente sobre um tipo de cinema; o que se percebe são vários cinemas. Não por menos, o início da era do digital no cinema marcou não apenas a forma como o cinema é feito, mas como ele

¹ Recebido em 14/09/2017.

² Universidade Federal de Pernambuco. alancampos1965@gmail.com.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 2, p.4-19, mai-ago, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

5

é consumido, pois estamos diante de uma quantidade significativa de plataformas que reproduzem a imagem em movimento. Seja através de notebooks, aparelhos de blu ray/dvd ou de dispositivos portáteis, a maneira como consumimos obras cinematográficas mudou e, assim, se tornou mais fácil para filmes amadores circularem entre espectadores e o próprio ato de se produzir imagens foi alavancado devido às ferramentas terem se tornado mais acessíveis.

Diante dessa proliferação, tanto dos captadores da imagem em movimento como das plataformas de exibição, temos como hipótese que esse aumento exponencial de imagens em movimento ocasionou um “fim” da ilusão do cinema enquanto uma arte que não deve (em teoria) revelar sua carne, seus truques e seus artifícios formais. O que me parece atravessar a sensibilidade contemporânea (tanto em relação ao espectador quanto dos realizadores) é o gesto do apreço pelos artifícios que se tem em mãos. Refiro-me ao amplo abandono do “Corte invisível” na montagem – seja através de longuíssimos planos sequência onde o corte geralmente marca a passagem de um tempo para outro, seja através do frenesi de uma sequência cheia de planos de pouquíssimos segundos de algum filme de ação, mas também no flerte constante que a sétima arte tem com outras mídias; a exemplo, o excesso do CGI em diversos filmes hollywoodianos que remetem a jogos interativos eletrônicos. Há também o uso enfático da cor como artifício que orienta os afetos do filme – penso aqui em filmes como *Amor à Flor da Pele* (Wong Kar-Wai, 2000), *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (Barry Jenkins, 2016) ou *Taurus* (Aleksandr Sokurov, 2001), revelando uma predileção por uma paleta de cores não naturalistas; obras em que o lugar da cor adquire uma importância tremenda na condução de nosso entendimento acerca delas.

La La Land (Damien Chazelle, 2016) e *Drug War* (Johnnie To, 2012), dois filmes de gênero – o primeiro um musical, o segundo um filme policial – apresentam desejos pelo idealismo dos gêneros em que eles se inserem. Não se trata apenas de



RELICI

6

uma nostalgia, mas sim de uma forma bastante definida de cinema que eles almejam, ao mesmo tempo em que parecem entender que ela é inalcançável. É como se no interior desses filmes houvesse uma imagem síntese e absoluta do gênero na qual eles se inscrevem, fazendo com que seus realizadores coloquem em cheque a imagem cinematográfica enquanto algo propriamente original. Imagens que apontam para suas materialidades, evocando o artificialismo de sua condição.

Continuando um pensamento em relação aos gêneros narrativos cinematográficos, também existe o caso da constante reconfiguração de formatos estabelecidos. *Garota Exemplar* (David Fincher, 2014) ou *Corra!* (Jordan Peele, 2017) são exemplos que se inserem no formato de um filme de gênero para poder desmitificá-lo e recriá-lo a partir de estéticas enraizadas no exagero. Como se seus lugares enquanto filmes de gênero só se tornassem possíveis no tempo presente a partir de uma atualização. Em outros casos, não há o interesse na reconfiguração e sim no ato de fagocitose de alguns estilos de cinema. *Mulher Maravilha* (Patty Jenkins, 2017) é um filme que se adequa a vários formatos quando lhe convém, sendo evidente o seu apreço pelas comédias hollywoodianas dos anos 30 no seu segundo ato.

Para completar esses exemplos, há num fenômeno global nos últimos 30 anos conhecido como “Slow Cinema”, de filmes e cineastas que possuem estéticas firmes no lento e no entediante. Cineastas como Albert Serra (Espanha), Tsai Ming-liang (Taiwan), Lisandro Alonso (Argentina), dentre muitos outros, se estabeleceram no cinema contemporâneo por filmes que diretamente lidam com o tempo diegético como parte expressiva de suas estéticas: o espectador é induzido a entrar nesse tempo, experimentado as ações em tempo quase real ao dos personagens “como se estivessem lá”. No momento em que percebemos que “nada está acontecendo” nesses filmes, também percebemos que esse nada está demorando a acontecer, ou seja, olhamos para a materialidade do plano, sua dilatação. Muitos dos realizadores



RELICI

7

desse Slow Cinema congelam as ações dos personagens dentro do quadro, remetendo a momentos bastante próximos da experiência de olhar uma pintura.

De maneira alguma eu quis reduzir tais filmes apenas aos pontos observados, atesto que cada um é produtor de estéticas e experiências particulares. O que quis exemplificar através dessas sensibilidades contemporâneas é que elas parecem marcadas – mesmo que à primeira vista não se apresentem – pela exposição do artifício, ao enfatizar qualquer que seja o elemento cinematográfico – tempo, cor, gênero narrativo. Uma hipótese defendida por esse artigo é que o cinema produzido na era digital é cheio de resquícios de outros lugares ou é impuro. Seu corpo é impuro por ser tomado ou composto por imagens de lugares diversos, nem sempre relativos ao próprio cinema. Portanto, o que seria falar de uma imagem cinematográfica, sendo isso indício de algo puro, diante dos exemplos apresentados?

TEMPO E IMAGEM

Ao buscarmos uma imagem cinematográfica, estaríamos falando, em teoria, de um elemento específico do cinema, algo que lhe é próprio. Olhar para o arcabouço teórico dos estudos cinematográficos seria ver o quanto o cinema foi estudado e disseminado como a arte do tempo. Ao nos referirmos dessa maneira, estamos compreendendo que o cinema seria a única arte capaz de captar as nuances do tempo: seu caráter maçante, seu caráter acelerado, ou a inscrição temporal particular de cada cineasta. Gostaria de trazer ao artigo alguns comentários pertinentes para podermos dialogar e partir para indagações.

Lidando com as diferentes plataformas audiovisuais e relacionando-as com a nova maneira de consumo que surgiu no início do século, Jacques Aumont (2012) defende que a maneira de identificarmos o cinema em meio a uma enxurrada de imagens em movimento consistia em verificar se a obra flui temporalmente sem



RELICI

8

nenhuma intervenção na duração proposta. Portanto, para o autor, a sétima arte consiste na imagem em movimento com um tempo finito de sua projeção. Tal tempo permaneceria inalterado e intocado. Aumont (2012) ainda defende que a experiência em uma tela portátil e pequena não se configura em uma experiência de cinema:

Qualquer que seja a intenção real do espectador, a relação com um filme visto num celular ou em um tablet não pode ter essa qualidade de atenção, não apenas por causa do tamanho da imagem, mas, sobretudo porque nele se seguem, indiferentemente, os jogos, a gestão de minha conta bancária, as SMSs, o clima, os clips e tudo o que me enviam, contra minha vontade, meus 'amigos' das redes 'sociais' (AUMONT, 2012, p.6).

O cineasta e também teórico Andrei Tarkovski (2010) defendia a necessidade de retornarmos ao princípio básico do cinema antes de falarmos de suas características “emprestadas” das outras artes. Tanto em seus filmes como em seus escritos, a noção de tempo é essencial na obra do autor soviético:

Já observou muitas vezes, com acerto, que toda forma de arte envolve a montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças. A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida (TARKOVSKI, 2010, p. 135)

Tarkovski se insere em um contexto de cineastas autores referenciados como parte do cinema moderno (período que vai do neorrealismo italiano da metade dos anos 40, até o final da década de 70); cineastas produtores de estéticas cinematográficas que apresentavam, diretamente ou não, reconfigurações no tempo diegético do cinema convencional. Tal contexto é referido extensivamente por Deleuze em seu livro *Imagem-Tempo*, obra na qual o autor (2005) defende que o neorrealismo originou uma espécie de imagem que substituía a montagem de atrações (relativa aos sentidos narrativos perpetuados pela imagem) pelo impacto do



RELICI

9

plano-sequência como capaz de captar o tempo de maneira mais próxima do real. Um cinema que quantificava os afetos do espectador não para desvendar os sentidos narrativos de um filme, mas para permitir que a plateia seja tomada pelo impacto das imagens. Deleuze fala que uma “situação ótica-sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável” (p.29).

A partir desses autores, concluo que aquele algo cinematográfico da sétima arte é referente a duas noções do tempo. A primeira, defendida por Aumont, é relativa à duração da sessão do filme, não podendo de maneira alguma ser alterada – um filme de 90 minutos, por exemplo, deverá ser consumido em 90 minutos. A segunda, defendida por Tarkovski – e amplamente estudada por Deleuze – confere o tempo subjetivo de cada cineasta, o elemento particular do cinema.

No entanto, não estaria a visão de Tarkovski vinculada a um tipo de cinema de autor no qual o próprio estava inserido? E que, por consequência, excluía diversos filmes fora de seus princípios, tais como o cinema de gênero? Ao mesmo tempo em que o livro de Deleuze olhava para sua Imagem-Tempo como sendo o cinema após o neorrealismo, ele não estaria chegando a um final bastante totalizante e definitivo para uma forma de arte que só tem multiplicado sua forma de fazer e de ver? Enquanto a visão de Aumont tende a abarcar muitos cinemas em um contexto geral, me parece rígida a forma como o autor olha para as novas plataformas e dispositivos como produtoras de “não cinemas”. O pensamento desses autores representam fontes recorrentes nos estudos do tempo no cinema, porém, ao passo em que, indiretamente ou não, tais autores olharam para o diferencial do cinema diante das outras artes, eles ainda representam chaves que não abrem todas as portas. Definitivamente, elas se mostram teorias insuficientes para lidarmos com a impureza colocada por este artigo como o cerne do cinema contemporâneo. E se o mesmo cinema do artifício se apresenta tão divergente em



RELICI

10

suas impurezas, talvez seja o momento de colocar de lado a questão de uma imagem cinematográfica e perguntar acerca das impurezas na imagem de cinema.

COMOLLI, AS IMPUREZAS E OS POSSÍVEIS CAMINHOS

Apesar de não tratar precisamente das mesmas impurezas sobre que irei me debruçar ao fim, o texto curto e sucinto “Elogio do cine-monstro” do teórico Jean-Louis Comolli se revela pertinente para discutirmos a sétima arte. Comolli (2008) defendia que o cinema nasce impuro, sendo uma arte que é fruto de experimentações fotográficas imperfeitas que não visam uma unilateralidade discursiva. O autor se lança sobre o que chama de “cine-monstros”, sendo esses exemplificados pelo primeiro cinema, bem como alguns casos do cinema contemporâneo, como *Close-Up* (Abbas Kiarostami, 1990) – filmes que dissolvem as fronteiras de gêneros cinematográficos, promovendo a pluralidade própria do gesto originário do cinema.

O que se torna essencial no texto de Comolli para este artigo é a maneira como o autor defende o cinema enquanto produto “sonhado antes de ser fabricado” (2008, p. 91), entendendo que a origem do cinema é marcada por desejos dissonantes que não se eliminam e por impurezas estéticas de vários lugares. Portanto, o texto de Comolli nos permite olhar para a história do cinema por outro caminho.

No momento em que o foco abandona um olhar sobre uma imagem cinematográfica – mapeando-a como algo relativo à sua capacidade de exprimir o tempo – em direção às diversas impurezas que encontramos nela, as coisas se tornam mais etéreas. São associações que vão além do aspecto formal da obra ou de determinada influência externa proposital, como ao dizermos que a obra de diretor x é marcada por uma forte influência do diretor y. Enquanto isso, a inquietação diante de uma imagem cinematográfica tende a se apresentar de



RELICI

11

maneira tão expressiva quanto inexata. E, no percurso para encontrar um norte nos estudos dessas impurezas, surge o nome de Aby Warburg.

WARBURG E A COMPLEXIDADE DA IMAGEM

Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador alemão da arte renascentista que durante sua vida se dedicou a pensar as imagens por vieses não definitivos e que entendessem o complexo jogo de nuances e deslocamentos que se expressavam diante de uma imagem. O projeto warburguiano inquietava-se diante da complexidade temporal dos objetos artísticos – entendendo-os não como uma unidade perfeita e completa, mas como palco de forças expressivas ou recalçadas que surgem contra o *zeitgeist* do tempo em que o objeto está inscrito, bem como um duelo entre forças caóticas e harmoniosas. Portanto, Warburg olhava para gestos corporais representados na imagem e detalhes nem sempre perceptíveis. O autor enxergava pontos – chamados de Sintoma - em que a unidade ruía diante dos atravessamentos presentes na imagem. Aquilo que coloca em cheque é a plenitude do objeto, sua forma rígida e concreta.

O projeto de Warburg atacava a rigidez positivista da taxação bem definida dos objetos, mas também desafiava nossa noção de que a história da arte poderia ser analisada por origens e fins de movimentos artísticos. Tal trabalho propunha olhar para o tempo na arte como um jorro exponencial de caminhos que não mais seriam definidos por cronologias, e sim por aparições, sobrevivências.

A Sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza (HUBERMAN, 2013, p. 69).

Warburg, então, é um guia para investigarmos um cinema impuro. Entendendo seu trabalho menos como uma metodologia de direta aplicação ao



RELICI

12

cinema e mais como um terreno em que pousamos para irmos de encontro com nossa indagação. Dito isso, o conceito warburgiano em que me apoio é o da Pathosformel.

Agamben (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.174) apontava que a Pathosformel “torna impossível separar forma e conteúdo, pois designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica”. Tal conceito apontava para os gestos corporais que sobrevivem, mesmo sendo separadas por séculos. São formas carregadas de afetos que ressurgem em imagens cuja associação talvez não seja possível de se fazer de imediato. A Pathosformel permitiu a Warburg um modelo investigativo para a história da arte através de formas afetivas que poderiam traçar pontes entre diferentes tempos e contextos culturais, a fim de permitir novas histórias que ao mesmo tempo olhassem para a complexidade do objeto e para sua malha de relações socioculturais.

Tendo em mente esse conceito, irei partir para o estudo de um caso específico que pode iluminar questões acerca de Warburg e do cinema. Antes, é necessário um contexto para o objeto em questão, o filme *Cães Errantes* (Tsai Ming-liang, 2013).

SLOW CINEMA E TSAI MING-LIANG

Comentei brevemente na primeira parte do artigo sobre o Slow Cinema. Expandindo o que foi dito, tais filmes relacionam-se em contraponto ao cinema majoritário hollywoodiano e apresentam planos longos, ausência de um plot narrativo de início, meio e fim bem definidos, diálogos esporádicos, montagens sem grandes artifícios e uma tendência à rejeição da trilha sonora extra diegética. Tal fenômeno vem acontecendo mais ou menos nos últimos 30 anos, sendo possível identificar vários dos nomes do cinema contemporâneo – Béla Tarr, James Benning,



RELICI

13

Aleksandr Sokurov, Jia Zhang-ke, Abbas Kiarostami, Gus Van Sant, etc – como sendo associados a esse subgênero do lento no cinema.

Muitas vezes são chamados de filmes onde “nada acontece” devido a uma ênfase em atividades banais ou que carecem de dramaticidade. Matthew Flanagan³ aponta que durante os planos longos desse cinema, somos convidados a permitir que nossos olhos vagueiem dentro do plano, onde observamos detalhes que de outra maneira não seríamos capazes de perceber; são filmes sem um clímax narrativo e que priorizam uma atmosfera evocativa de sensações.

Porém, não devemos enquadrar as experiências estéticas desse Slow Cinema como semelhantes por eles partilharem ferramentas na forma de se produzir cinema. É preciso permitir, então, que cada caso se expresse em quem o assiste. O processo entediante da morte lenta de Jean-Pierre Léaud por mais de 100 minutos em *A Morte de Luis XIV* (Albert Serra, 2016) não é sentido da mesma maneira do que a errância em busca do nada dos protagonistas de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), nem como a rotina sistemática e apresentada nos mínimos detalhes do homem em *A Liberdade* (Lisandro Alonso, 2001). Como também, todos esses exemplos se diferem da obra de Tsai Ming-liang, um cinema obcecado pelas sensações que o corpo de seus protagonistas pode evocar. Pensar a cinematografia deste realizador é pensá-la como referente a este Slow Cinema, mas também é refletir o papel do corpo cinematográfico como principal motor narrativo⁴.

O GESTO DA IMAGEM EM CÃES ERRANTES

Cães Errantes (2013) retrata as andanças de uma família (pai, dois filhos, e ocasionalmente uma mulher evocando a figura de uma mãe) em condições de

³ FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 2008. Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm. Acesso em: 22 de julho de 2017

⁴ O crítico Heitor Augusto aponta que o que move toda a obra do diretor é a atrofia dos personagens, tanto social quanto sexual. Disponível em <http://bit.ly/2suGWiM>. Acesso em 22 de julho de 2017



RELICI

14

miséria pela Taipei moderna. O filme funciona sendo uma coleção de ações que se sustentam sozinhas: o pai come, os filhos andam pelo supermercado, a família escova os dentes, etc. Tais cenas não se unem para formar uma narrativa delimitada e cronológica, mas, ao invés disso, o que interessa a Tsai em tais momentos é a potência que cada um pode trazer em si.

A plateia é deixada à deriva nos momentos de quietude dos filmes de Tsai. Ao invés de conscientemente conferir sentido a esses momentos, um estado mental à deriva pode ser, de fato, mais adequado a experiência do enigma e da ambiguidade desses momentos. Ficar à deriva, aqui, se torna uma forma de conhecer (LIM, 2016, p. 94).

Porém se o cinema de Tsai é permeado por esses momentos “à deriva”, ele por hora ou outra lança o espectador em apreensões de situações perversas e violentas. Em *Cães Errantes*, nenhuma cena parece mais violenta do que a do repolho: o pai olha para um repolho que foi transformado em uma espécie de brinquedo pelos filhos, sente raiva, começa a socá-lo e mastigá-lo, para e cai em prantos por algum motivo – talvez porque a própria carga de energia depositada no ato tenha se transformado em outro gesto, talvez fosse algo consciente diante da dor apresentada. Como essa dor é filmada? Em um único plano de vários minutos em que o espectador é apresentado aos mínimos movimentos que conduzem o pai da euforia ao desespero. Nessa cena, cada fração de segundo dos movimentos do pai manifesta-se como imagens menos relativas a sentidos narrativos por detrás delas, e mais como uma evocação crescente de uma sensação. Uma que vai infectando a imagem – como se com o passar do tempo, pudéssemos apreender “algo”, um “algo” que comande a imagem, que induza as ações do pai, uma sensação, um afeto. O desespero.

Esse momento de intensidade emocional imagético ilumina e desnorteia nosso desejo de estudar a impureza que é extraída do movimento de tal cena. Aby



RELICI

15

Warburg foi o teórico que propôs pensar nas inquietações desses “algos” que só apresentam-se a partir do contato afetivo com a imagem.

O que a cena exemplificada apresenta é um gesto. E o gesto apresentado é simples, é como se em cada cena de *Cães Errantes* existisse um “algo” a ser extraído por seu tempo dilatado. Esse algo não é facilmente entendido, ele é mais absorvido através do tempo maçante, da *Mise en scène*, ou seja, por meio da forma fílmica. Mas ele também é relativo ao conteúdo dela, aquilo que é filmado, a maneira como os personagens se comportam, e o que fazem ou deixam de fazer. Essa coisa que se revela no atrito do conteúdo com a forma coloca em cheque a percepção do filme. A hipótese defendida aqui é a de que *Cães Errantes* é construído por meio disso – algo que surge durante a cena e desaparece em seu término, possuindo relação com o tempo do plano, pois, a partir de sua duração, somos induzidos à apreensão de seus afetos.

O pensamento de Warburg entra quando se olha para *Cães Errantes* e percebe-se que esse gesto não é necessariamente originado por ele, e sim adaptado – ou melhor, reconfigurado. O que nos atinge em contato com o mesmo é que ele acaba por ser algo relativo a certos casos do primeiro cinema. Mas antes é necessário o contexto do nascimento do cinema.

ENFIM, A IMAGEM IMPURA

Como apontado no elogio do cine-monstro de Comolli, o cinema nasceu não como um produto de interesses delimitados, e sim em meio a anseios pelo real. Mas nem as suas características, nem seus elementos entendiam por completo o que significa esse real. O contexto da Paris do final do século XIX era de uma cidade em êxtase e apaixonada pelos progressos científicos. Conseqüentemente, criavam-se novas sensibilidades estéticas. A pesquisadora Vanessa R. Schwartz (2004) aponta um particular interesse por visitas aos necrotérios da cidade:



RELICI

16

A grande maioria dos visitantes não ia lá pensando que poderia de fato reconhecer um cadáver. A pretexto de cumprir um dever cívico, iam só para olhar. Era voyeurismo público [...] Algumas pessoas acreditavam que a popularidade das visitas públicas ao necrotério, como o próprio interesse nos jornais, originava-se do interesse público pela chamada realidade (SCHWARTZ, 2004, p. 340-341).

O cinema nasce desse fascínio pelo real, por suas nuances e pela própria noção de espetáculo da imagem que tornavam acontecimentos “realistas”, como essa visita ao necrotério, tão populares. Ao rever alguns desses filmes (exemplos abaixo), percebe-se o fascínio que a câmera possui pela imagem em movimento, o ímpeto em filmar o cotidiano, e a partir dele, extrair algo. No caso emblemático do filme *A Chegada do Trem a Ciotat*, temos a famosa história da plateia fugindo da sala de projeção em pânico por acreditar que o trem iria atropelá-las. Verificar a veracidade da história não é do interesse deste artigo, e sim observar o efeito provocado por essas imagens. Uma potência que não é extraída por um truque de montagem – tendo em vista que são filmes de um único plano estático –, e mais por suas propriedades estéticas culturais. Diante disso, refiro-me ao caráter material dessas imagens, o movimento sendo reproduzido em seus mínimos detalhes pela primeira vez, mas também ao que elas representam: o fascínio por um movimento/ação/gesto que é capturado para uma sociedade ávida pelo real. Percebo que essas imagens possuem um gesto semelhante a *Cães Errantes* pela visão da *pathosformel* de Warburg, não separando sua forma fílmica de sua representação simbólica.



RELICI



Imagens 1 e 2 - Da esquerda para à direita: *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* e *A Chegada do Trem a Ciotat*, ambos filmes dos irmãos Lumière de 1895 . Imagens 3, 4, 5 e 6 – Frames de *Cães Errantes*. O gesto de extrair algo da imagem a partir de um único plano, a mini narrativa que começa e termina em si, o resquício do primeiro cinema.

O curioso da hipótese de que tais filmes possuem gestos semelhantes é que, em teoria, o gesto que reside em um filme como *A Chegada do Trem a Ciotat* não deveria sobreviver mais de um século depois, porque o que a indústria de cinema fez enquanto arte foi majoritariamente minar os “cines-monstro” através de divisões por gêneros com regras próprias e roteiros conclusivos – em suma, através



RELICI

18

de imagens facilmente classificadas. O primeiro cinema é impuro por não se preocupar com taxações – é ficção? É um documentário? –, ele existe na pluralidade própria de interesses da sensibilidade do final do século XIX. *Cães Errantes* é impuro por apresentar resquícios de imagens tidas como desaparecidas. Portanto, o gesto presente nele é uma sobrevivência do primeiro cinema.

Utilizar-se da metodologia oriunda de Warburg é diminuir a linha cronológica de mais de 100 anos que separam estes objetos de pesquisa; um conhecimento por imagens que atesta a sobrevivência de um tipo de cinema que a história tradicional cinematográfica coloca como sendo representativa exclusivamente de um período histórico e cultural. Não procurei entender o porquê de um pedaço do primeiro cinema ressurgir na imagem de *Cães Errantes*, e sim iluminar questões do cinema contemporâneo.

Interessou a este artigo propor um olhar que faça reverberar as inquietações sentidas diante de alguns tipos de cinema, desviando-se da ideia do cinema exclusivamente como arte do tempo. Repensá-lo por meio de suas impurezas e de seus “pontos críticos” – aqueles que colocam em cheque a unidade do objeto artístico. Por meio de *Cães Errantes*, o artigo pôde atravessar uma pluralidade de indagações e conceitos que estiveram em ressonância com a hipótese de se estar diante de um cinema impuro.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il ducinéma?**. Paris : J. VRIN, 2012. E-Book.

Cães Errantes. Direção por: Tsai Ming-Liang. França, Taiwan: 2013. Color.Son. 138 min.

CHARNEY, Leo, R. SCHWARTZ, Vanessa (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



RELICI

19

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário.** Belo Horizonte. Editora UFMG.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo.** 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005

DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barrados (Org). **Slow Cinema.** 1st ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LIM, Song Hwee. "Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness". 2014. In: DE LUCA, Tiago, JORGE, Nuno Barrados (org). **Slow Cinema.** Edinburgh University, 2016. Cap. 5, p. 87-97.

R. SCHWARTZ, Vanessa. "O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século". In: CHARNEY, Leo, R. SCHWARTZ, Vanessa (org). **O cinema e a invenção da vida moderna.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** 3. Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010