

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**Kênia Cardoso Vilaça de Freitas**

**VERSOS-LIVRES:  
A ESTÉTICA DO COTIDIANO  
NO DOCUMENTÁRIO FEITO COM CELULAR**

**CAMPINAS**

**2010**

**KÊNIA CARDOSO VILAÇA DE FREITAS**

**VERSOS-LIVRES:**

**A estética do cotidiano no documentário feito com celular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Pós-Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

**CAMPINAS**

**2010**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F884v Freitas, Kênia Cardoso Vilaça de.  
Versos-livres: a estética do cotidiano no documentário feito  
com celular. / Kênia Cardoso Vilaça de Freitas. – Campinas, SP:  
[s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Celular. 2. Documentário. 3. Subjetivação. I. Teixeira,  
Francisco Elinaldo. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Free-verses: the aesthetic of quotidian in documentary done  
with cellular-phone”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cellular-phone ; Documentary ;  
subjectivity.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

Prof. Dr. Cezar Ávila Migliorin.

Data da Defesa: 30-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela  
Mestranda Kênia Cardoso Vilaça de Freitas - RA 78569 como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira  
Presidente



Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho  
Titular



Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau  
Titular

*Dedico este trabalho a Adilson e Miriam,  
meus pais e inspirações.*

## **Agradecimentos**

*A meu orientador Francisco Elinaldo Teixeira, pelo constante incentivo ao pensamento criativo.*

*Aos professores que também ajudaram a construir o processo desta pesquisa: Alexandre Curtiss, Deborah Rosenfeld, Fernando Passos e Gilberto Sobrinho.*

*Aos de casa: Adilson, Miriam, Amilcar e Jovita.*

*Aos amigos do exílio da tela branca: Rafael, Maria Rita, Diogo, Gabriela, Laécio e Bernardo.*

*À cidade das andorinhas e aos amigos da Oca da tapioca, pela receptividade acolhedora.*

*Aos que nunca estão distantes: Betão, Elisa, Renata, Ronald, Lara, ViSo e Ceci.*

*À Unicamp, ao Instituto de Artes, aos professores e funcionários do programa de pós-graduação.*

*Ao suporte da Capes, necessário e importante para esta pesquisa.*

*Sim, existem sujeitos:  
são os grãos dançantes na poeira do visível,  
e lugares móveis num murmúrio anônimo.  
O sujeito é sempre uma derivada.  
Ele nasce e se esvai na espessura  
do que se diz, do que se vê.  
Gilles Deleuze*

## RESUMO

FREITAS, Kênia Cardoso Vilaça de Freitas. *Versos-livres: a estética do cotidiano no documentário feito com celular*. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

Essa dissertação propôs-se a fazer uma análise do cinema contemporâneo a partir do universo dos filmes feitos com telefone celular, especificamente dos documentários. Para começar, procuramos entender em que contexto da história do cinema esses filmes se situam. Em seguida, mergulhamos nas características mais específicas do dispositivo desses filmes (conectividade, portabilidade e mobilidade), tendo como objeto de análise os filmes participantes do festival *Pocket Films*. Por fim, traçamos a relação dos filmes feitos com celular com a construção de processos de subjetividade no cinema.

**Palavras-chave:** Celular, Documentário, Processo de subjetivação.

## ABSTRACT

FREITAS, Kênia Cardoso Vilaça de Freitas. *Free-verses: the aesthetic of quotidian in documentary done with cellular-phone*. 2010. 100 f. Dissertation (Master Degree in Multimedia). State University of Campinas. Campinas, 2010.

This paper intends to do an analysis of contemporary cinema throughout the universe of the movies made using cellular phone cameras, specifically of the documentary. At first, we seek to understand the context at the history of cinema in which these movies take place. In the next moment, we dive into the characteristics which are specific to the device of these movies (connectivity, portability and mobility, having as object of analysis the movies that participated in the Pocket Films Festival. At last, we trace the relation between the movies made using cellular camera and the construction of the processes of subjectivity in cinema.

**Keywords:** Cellular, Documentary, Processes of subjectivity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p. 13
<b>CAPÍTULO 1 – O cinema feito com celular</b> .....	p. 19
1.1 O espectador analista.....	p. 19
1.2 Do maneirismo à imagem-fluxo.....	p. 20
1.3 A tela global: excesso, multiplicidade e distância.....	p. 23
1.4 O planeta documentário.....	p. 28
1.4.1 Mas, afinal, o que é mesmo documentário?.....	p. 29
1.4.2 O documentário expandido.....	p. 32
1.4.3 O cine-monstro sob o risco do real.....	p. 33
1.5 Corpo cotidiano e corpo cerimonial: o nascimento da performance.....	p. 36
1.5.1 Corpos performáticos nos filmes de bolso: o cotidiano nos filmes de bolso.....	p. 40
1.6 Realidade aumentada x realidade controlada.....	p. 43
1.7 A linguagem da nova mídia.....	p. 45
<b>CAPÍTULO 2 – Cinema de bolso: a construção de uma estética?</b> .....	p. 49
2.1 Cinema-celular: a câmera-mão .....	p. 49
2.2 Imagem-celular x imagem-vídeo: uma inflexão? .....	p. 54
2.3 As características do cinema de bolso .....	p. 57
2.3.1 Conectividade.....	p. 57
2.3.2 Portabilidade.....	p. 65
2.3.3 Mobilidade.....	p. 70
2.4 Conclusões: uma nova estética.....	p. 74
<b>CAPÍTULO 3 – O corpo em deslocamento nos filmes de bolso</b> .....	p. 76
3.1 Processos de subjetivação .....	p. 77
3.1.1 Foucault: a escrita de si .....	p. 77

3.1.2 O espaço biográfico .....	p. 79
3.1.3 O documentário em primeira pessoa .....	p. 81
3.2 O autorretrato .....	p. 82
3.2.1 A carta.....	p. 85
3.3 Os movimentos do corpo nos filmes de bolso.....	p. 86
3.3.1 Primeiro movimento: o deslocamento.....	p. 86
3.3.2 Segundo movimento: o corpo-máquina.....	p. 92
3.3.3 Terceiro movimento: o corpo fictício.....	p. 96
3.3.4 Quarto movimento: o corpo sobrevivente.....	p. 98
3.4 Conclusões.....	p. 100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p. 104</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>p. 107</b>
<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>p. 115</b>

## INTRODUÇÃO

Após os meses de pesquisa que geraram essa dissertação, uma questão que nunca saiu do nosso horizonte: por que estudar filmes feitos com celular? Durante o percurso as respostas foram várias – algumas sobrepondo-se às demais, outras apenas somando-se. E, se fossemos escolher uma definitiva, poderíamos dizer que o que nos interessa, acima de tudo, é pensar *a produção das imagens contemporâneas*. Não apenas o cinema, não apenas as novas tecnologias de comunicação: mas estes campos amalgamados, indiscerníveis. Obviamente, percebemos a pretensão megalomaniaca de tal empreitada. Por isso, começamos com uma escolha de bolso: o microcosmo dos filmes feitos com telefone celular. Nestes podemos encontrar tanto as influências narrativas e estéticas cinematográficas quanto as potencialidades das novas mídias: a conexão em rede, a portabilidade, a mobilidade.

No entanto, as lentes de aumento da análise nos fizeram ver que não se tratava de um universo tão micro assim. Foi incontável o número de filmes com os quais nos deparamos: sites na internet, projetos pessoais, exposições multimídias, festivais nacionais e internacionais, programas de televisão, entre outros. Para levantar e arquivar tantas experiências, outro projeto seria necessário – e, ainda assim, bastante exaustivo, visto que nos encontramos no olho do furacão da efervescência desta produção. Isto, desconsiderando-se o fato de que os filmes feitos com celular, tantos e em tantos lugares, passaram ao longo destes anos de pesquisa por transformações significativas, já que a qualidade de resolução das imagens e a capacidade de armazenamento de dados dos aparelhos cresceram vertiginosamente. Mais uma vez, outra possibilidade de estudo, uma nova janela. Foi, então, preciso fazer novas escolhas e manter algum foco. Optamos pelos *versos-livres*: lidar com este objeto a partir das estrofes compostas por seus filmes, agrupar e desmontar versos em busca de pedras de toques e ritmos próprios. Ou seja, recortar um seleto grupo de filmes feitos com celular e por meio destes analisar suas características mais marcantes. Tomamos tal expressão emprestada de Raymond Bellour. No livro “Entre-imagens – foto, cinema, vídeo”, o autor faz uma comparação da passagem do suporte película para o eletrônico, no campo audiovisual, com a transição da poesia alexandrina

para o verso-livre. Acreditamos que em ambos os casos o que está em jogo é uma maior liberdade de criação que transforma significativamente os respectivos campos. E é essa liberdade que queremos emprestar da expressão para esta pesquisa.

Outra dificuldade que enfrentamos no caminho foi em relação à falta de bibliografia específica sobre um assunto ainda tão recente. Evidentemente, buscamos diálogo com o campo do cinema e o da comunicação, procurando as arestas em que cada um deles tangenciava nosso objeto. Mas havia sempre o risco dos subterfúgios, das trilhas que não levam a lugar nenhum, em suma, do deslumbramento com todo um repertório rico e fascinante que pouco, ou nada, dizia sobre a produção de filmes feitos com celular. Não podemos dizer que este percurso incerto não tenha sido instigante: foi! Procurar tecer uma trama de autores para traçar a partir disto novos versos-livres. No entanto, foi também algumas vezes escorregadio: até que ponto recuar nas influências teóricas e imagéticas dos filmes feitos com celular? Até que ponto avançar nas apostas dos autores para o destino das novas imagens? Limites muitas vezes *pixelados*, não-identificáveis.

Nesse sentido, foi importante descobrir o festival *Pocket Films*. O festival internacional é realizado anualmente pelo *Forum de Images*,<sup>1</sup> pela companhia de telefone francesa SFR e pela prefeitura da cidade de Paris desde 2005. Em seu site, <http://www.festivalpocketfilms.fr/>, encontra-se parte dos filmes concorrentes no festival a cada ano. Em 2010, em sua sexta edição, já são mais de 300 filmes que podem ser vistos *on-line*. Se no primeiro ano muitos dos filmes foram realizados com os celulares-câmeras disponibilizados pelo festival, que convidava cineastas e artistas plásticos a conhecerem o novo aparelho, atualmente a produção caminha por pernas próprias e grandes passos. Se nas primeiras reflexões publicadas era preciso afirmar literalmente que “os filmes feitos com telefone celular são filmes de cinema”,<sup>2</sup> esta necessidade de reconhecimento do dispositivo parece estar cada vez mais superada. Além dos filmes, o que nos chamou atenção na proposta do *Pocket Films* foram as reflexões, textos e entrevistas com os

---

<sup>1</sup> Literalmente, um Fórum de Imagens. Foi criado há vinte anos pela prefeitura de Paris com o objetivo de construir uma memória da história audiovisual da cidade. Além do *Pocket Films*, atualmente realiza outros eventos e cursos. Mais informações: [www.forumdesimages.fr](http://www.forumdesimages.fr).

<sup>2</sup> O Texto de Benoît Labourdette, publicado em 2005, no site do festival tinha este exato nome: *Les films tournés avec téléphone mobile sont des films de cinéma*. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/les-films-tournes-avec-telephone>.

realizadores que o festival publica em sua página. Em um universo em que a bibliografia é ainda tão escassa, esse material foi fundamental para o enriquecimento de nossa pesquisa. *Por isso tomamos a decisão de nos atermos apenas aos filmes feitos com celular disponibilizados pelo site desse festival, por acreditarmos que neste universo seria possível não só assistirmos aos filmes, mas também contextualizá-los teoricamente.* Trataremos, assim, não só dos filmes feitos com celular, mas, especificamente, dos *pocket-films* – nome muitas vezes utilizado pelo festival, que retomaremos nesta dissertação com a tradução: *filmes de bolso* ou *cinema de bolso*.

Dessa forma, acompanhando as discussões propostas pelo site do *Pocket Films* e as relacionando com autores da teoria do cinema e das novas mídias, desenvolvemos o nosso primeiro capítulo: “Filmes de bolso: o cinema feito com celular”. Neste, procuramos fazer, por meio de revisão bibliográfica, uma teia de autores e teorias que nos dessem suporte para a pesquisa. A ideia de teia ou de trama vem justamente para adiantar o caráter lacunar que pode ter essa revisão. Não pretendemos dar conta ou, de forma alguma, encerrar a teoria contemporânea das imagens, do cinema ou das novas mídias. Mas, sim, buscamos uma propulsão para o pensamento em teóricos que instigam nossa reflexão sobre as novas imagens.

Desta forma, começamos por um texto de Roger Odin disponibilizado pelo festival, que fala do surgimento de espectador de filme de bolso. O que nos parece fundamental nesse texto é o fato de Odin situar o diferencial do cinema feito com o celular não apenas em seus aspectos narrativos ou estéticos, mas principalmente em um olhar analítico dos espectadores sobre esses aspectos. Em seguida, a dupla Gilles Deleuze e Serge Daney, cada um a seu tempo, foi importante para pensarmos as características da imagens atuais: imagens maneiristas e deslizantes, com os seus pezinhos na imagem eletrônica e na televisiva, para os autores. Mas, se para ambos pairava no horizonte a possibilidade do controle e da falta de referencialidade no mundo, para a realizadora de filmes de bolso Caroline Delieutraz trata-se da construção criativa de imagens-amadoras – não no sentido apenas de antiprofissionais, mas sobretudo de imagens daqueles que amam: exposição do íntimo, do pessoal. Não mais a perda de mundo, mas a construção de mundos diversos em cada minitela de celular. Das minitelas à telona, é justamente este o universo

de investigação de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy sobre o cinema contemporâneo. Para os autores, trata-se de uma verdadeira cinemania: o cinema saindo das telas para integrar os aspectos mais cotidianos da vida. Os autores falam também da emergência do planeta-documentário, destacando a grande produtividade do domínio na atualidade. Partimos então para tentativas de definição do documental, de Fernão Ramos, e para o documentário expandido, de Francisco Elinaldo Teixeira. E chegamos aos cines-monstros de Jean-Louis Comolli, filmes que se situam orgulhosamente na indiscernibilidade dos domínios ficcionais e documentais: um pouco onde se encontra grande parte dos filmes de bolso. Passamos ainda pelos polos dos corpos cinematográficos deleuzeanos – o cotidiano e o cerimonial –, para começarmos a entender esta relação performática entre o corpo e o cinema, que é tão importante nos filmes feitos com celular. Por fim, restou-nos falar da realidade aumentada das novas mídias, que como nos mostra André Lemos, não seria tão maior assim, principalmente vista sob o risco do real. Por fim, arrematamos nossa rede debruçando-nos sobre a linguagem das novas mídias, que Lev Manovich vê intrinsecamente influenciada pelo domínio cinematográfico.

No segundo capítulo, “Cinema de bolso: a construção de uma estética?”, deparamos-nos com o desafio de analisar alguns filmes feitos com celular, tentando, a partir disso, vislumbrar características que perpassam essa produção. A princípio, foi bastante complicado construir uma análise que fugisse da pura descrição. Os filmes de bolso, em geral, são bastante curtos e diferentes entre si; por isso pareceu-nos complicado pensar em uma metodologia mais clássica de análise. Diante disso, uma solução que conseguimos foi de agrupar os filmes em blocos de ideias. Foi o caminho que tomamos tanto nesse capítulo, quanto no terceiro. Dito isso, no segundo capítulo nos propomos a pensar os aspectos que caracterizam o cinema feito com celular. Como essa produção é bastante recente, torna-se difícil fazer afirmações categóricas sobre esses filmes, principalmente porque os filmes de bolso mostraram-se bastante diversos. Ainda assim, podemos destacar algumas potencialidades narrativas deste cinema. A câmera-celular parece cumprir o sonho vertoviano de superação do olho humano. Aliás, sua mobilidade faz pensar mais na câmera como uma prótese para as mãos do que para os olhos: estamos na passagem do visível para o tátil – tátil que se representa tanto pelo toque e encontro

entre os corpos quanto pelo manuseio livre do aparelho celular. Em seguida retomamos algumas características das imagens videográficas, que nos parecem importantes para o cinema de bolso. Por fim, analisamos alguns filmes a partir de três conceitos que nos parecem chaves para refletir sobre esta produção: a *mobilidade*, a *portabilidade* e a *conectividade*. A conectividade dos filmes está no cerne do dispositivo: o telefone como um aparelho de comunicação – e, no caso do celular, muitas vezes conectado a rede de computadores. Isso possibilita a transmissão quase imediata e a longa distância de imagens. Imagens de corpos em deslocamento ou em tomadas inusitadas, imagens tomadas quase que em segredo, ou no seio da intimidade, flagrantes ou pequenas mensagens: tantas das possibilidades acopladas a mobilidade e a portabilidade da câmera-celular que investigamos.

No terceiro capítulo, “O corpo em deslocamento nos filmes de bolso”, nos dedicamos a analisar outro bloco de filmes: os que trazem a construção de processos de subjetivação. Ou seja, filmes que se dedicam de alguma forma ao que Michel Foucault chamou de escrita de si. Nesse sentido, agrupamos dois blocos de filmes: os autorretratos e os filmes-mensagens. Nesse processo foi fundamental passar pela diferenciação entre autorretrato e autobiografia proposta por Raymond Bellour. Para o autor, enquanto a autobiografia seria composta por uma narrativa mais clássica e linear, o autorretrato seria o local das fragmentações e multiplicidades, dos recortes temporários, da instabilidade. A partir disso, pensamos os filmes de bolso em quatro movimentos dos corpos possíveis: o corpo-móvel, o corpo-máquina, o corpo-fictício e o corpo-sobrevivente. Propomos estes nomes e classificações mais como uma proposta de imagens que nos ajuda a pensar a produção do que como camisas de força teóricas. De certa forma, a mobilidade é uma característica que perpassa a grande maioria dos filmes de bolso – até por ser um dos seus elementos constitutivos, junto com a portabilidade e a conectividade. A representação maquínica do corpo, por sua vez, passa pelo aspecto híbrido deste cinema de bolso, que mistura muitas vezes fotografia, imagem digital de origens diversas e dispositivos de comunicação como computadores e o próprio celular. A ficcionalização estaria próxima a um processo de autofabulação, um recriar-se para se chegar mais próximo de uma verdade

sobre si. E o corpo sobrevivente seria um corpo político, que colocaria em curto-circuito os limites do individual e do coletivo, do íntimo e do privado.

Seguindo este percurso, esperamos construir, mais do que categorizações rígidas, pequenos versos-livres teóricos que permitam vislumbrar o que seria essa estética do cotidiano dos filmes feitos com celular. Deixamos nesta introdução as instruções, as justificativas e os poréns, que esperamos sejam úteis para a leitura dos próximos versos.

# CAPÍTULO 1

## FILMES DE BOLSO: O CINEMA FEITO COM CELULAR

### 1.1 O espectador analista

Em maio de 2009 Roger Odin publica no site do festival *Pocket Films* o texto “Le ‘Pocket Film Spectateur’”<sup>3</sup> em que discute a recepção dos filmes exibidos pelo festival francês. Odin começa por sublinhar que, para os responsáveis pela curadoria, os filmes feitos com celular são inquestionavelmente “cinema” – entendendo cinema como “produções cinematográficas feitas para serem vistas em uma sala escura e em uma tela grande”. Essa definição descarta toda uma categoria de filmes amadores feitos com celular para serem vistos nos próprios aparelhos: registros de viagem, filmes familiares ou ativistas, entre outros. O que interessa à organização do festival é que os filmes sejam vistos como “cinema” – mas “cinema de outro modo”, Odin logo acrescenta. Em outras palavras, como “cinema-feito-com-um-telefone-celular”, e não com uma câmera, resumindo como “cinema de bolso” (*pocket cinéma*).

Este cinema de bolso, para se diferenciar dos demais, demanda um espectador claramente advertido de que assistirá a filmes feitos com celular – o que não é um problema para o festival, sendo esta evidentemente sua proposta. Mesmo sendo esta uma indexação exterior ao filme, o espectador não cessa de procurar nos filmes de bolso as marcas estéticas de sua origem. Para Odin, a pergunta “o que o diretor conseguiu fazer de diferente com seu celular em relação à uma câmera?” nunca sai do horizonte. Mais ainda, parte do prazer do espectador vem justamente de uma análise mais minuciosa sobre a forma como os filmes de bolso lidam com sua baixa qualidade de imagem, ou como o objeto celular influencia, em sua forma ou funções, o resultado final. Procurando responder a tais questões, o espectador desloca-se de seu lugar “natural”, de espectador passivo, para o de

---

<sup>3</sup> Itálico do autor. O texto está disponível no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/le-pocket-film-spectateur-par>. A versão original encontra-se em francês e será citada com tradução livre no decorrer do capítulo.

espectador analítico, um “espectador de filme de bolso”. Este espectador é “reflexivo, um espectador jogador que se torna, um pouco, ele mesmo, o criador dos filmes que vê; pelo menos, o co-criador, visto que sem seus esforços de troca de posicionamento, o filme não produziria os efeitos desejados”.

Para Odin, este deslocamento analítico é um dos grandes méritos do festival. A partir dele o espectador de cinema de bolso pode ter esse olhar questionador e curioso sobre questões técnicas do cinema – não só o feito com celular, mas o cinema de forma geral. O autor acredita que:

Esse novo modo de leitura é de grande interesse nesses tempos em que, cada vez mais, os filmes não são realizados com uma câmera mas com um computador, quer dizer, não mais sobre o modelo indicial (dar a ver o mundo), mas sobre o modelo digital (reconstruir o/um mundo), com a consequência de que não se pode mais confiar no que se vê...

Assim, questionar o aparelho produtor é uma forma de colocar em pauta o problema da verdade na representação fílmica contemporânea.

E é justamente esse aspecto que iremos analisar neste primeiro capítulo, para tentar entender em que contexto da história cinematográfica podemos situar os filmes de bolso participantes do *Pocket Films*. Por mais que pensemos os filmes feitos com telefone celular como uma categoria à parte, eles pertencem a toda uma nova fase do campo audiovisual e com ela dialogam diretamente. Nesse trajeto pretendemos, mais do que precisar pontos definitivos de inflexão, traçar um caminho que possibilite vislumbrar influências e filiações diversas. Da imagem televisiva ao *boom* videográfico, do eletrônico ao digital, da película ao computador; menos do que uma via de mão única, acreditamos estar diante de diversos caminhos e outros tantos atalhos que nos ajudam a pensar o cinema contemporâneo. Para isso, faremos uma breve revisão bibliográfica de alguns autores que investigaram essa questão e também de artigos disponíveis no site do festival, que aproximam estas reflexões do nosso objeto.

## **1.2 Do maneirismo à imagem-fluxo**

“Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras” (DANEY, 2007, p. 233), é nessas palavras que Serge Daney define a relação contemporânea entre o cinema e o seu espectador, no que ele chamou de “o terceiro tipo de cenografia cinematográfica” – uma fase que sucede o cinema clássico e o moderno. Assim, depois das imagens profundas do cinema clássico (no qual o pacto com o espectador baseava-se na pergunta: “o que há para ver atrás da imagem?”) e das imagens autoevidentes do cinema moderno (quando a pergunta desloca-se para: “o que há para ver nas imagens, afinal?”), o autor acredita que no início dos anos de 1980 estamos diante de uma nova fase (em que a pergunta se tornou: “que imagem está atrás da imagem?”). Um cinema de imagens barrocas, maneiristas.

Esse curto, porém denso, texto de Daney – “A rampa (Bis)”<sup>4</sup> – é um dos pontos retomados por Gilles Deleuze em sua “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”, publicada originalmente em 1986.<sup>5</sup> Na epístola Deleuze revisita as três cenografias cinematográficas daneysianas para discutir as potências da imagem contemporânea. Para Deleuze, a encenação maneirista seria marcada pela “formação profissional do olho, um mundo de controladores e controlados que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica” (DELEUZE, 1992, p. 93). Ou seja, por espectadores de certa forma analíticos, como sugere Odin para os filmes de bolso: que procuram na imagem do cinema as outras imagens que deslizam dentro dessa. Mas, ao mesmo tempo, a *mise en abîme* de imagens deixaria perdido esse espectador em seus mecanismos, na “admiração pela técnica”, no controlar e ser controlado pela multiplicidade de telas.

Controle que nos parece ainda mais latente no caso dos filmes de bolso, nos quais as imagens produzidas no celular, por mais que se clamem como cinema (como no caso do festival *Pocket Films*), não deixam de conviver com outras imagens de mesma origem – imagens amadoras, de testemunhas oculares, de câmeras de vigilância etc. Nesse

---

<sup>4</sup> DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

sentido, a veracidade do “estar lá” da imagem feita com celular torna-se cada vez mais presente no telejornalismo e no jornalismo feito por internet. Nesse campo de produção, qualquer um e todos são possíveis cinegrafistas amadores, controlando e sendo controlados. Para Daney e Deleuze essa seria a influência da imagem televisiva: que arrematou e traiu o cinema moderno com sua espetacularização e vigilância (Daney) e também o terreno do cinema qualquer, “da perda do mundo” (Deleuze).

E é justamente nesse ponto que Deleuze vê um terreno de batalha para o cinema:

Ir ao cerne do confronto seria quase se perguntar se o controle não poderia ser revertido, ser colocado a serviço da função suplementar que se opõe ao poder: inventar uma arte do controle que seria como que a nova resistência. Levar a luta ao coração do cinema, fazer com que o cinema a assuma como *seu* problema, ao invés de se deparar com ele vindo de fora (DELEUZE, 1992, p. 97).

Essa arte do controle, que se propõe a combater a banalização das imagens dentro do próprio campo de produção imagética, é a potencialidade que Caroline Delieutraz, no artigo “L’image amateur”,<sup>6</sup> enxerga no cinema de bolso, quando este subverte o conceito de imagem amadora. Para Delieutraz, além das imagens amadoras sensacionalistas televisivas, os filmes de bolso reinventam o sentido de amador. Amador não apenas como o oposto de profissional, mas como aquele que ama. A autora acredita que uma democratização na produção de filmes, graças à miniaturização e à redução dos preços, levou a um novo tipo de relação com a imagem. Assim, o amador tornou-se aquele que quer explorar essas novas possibilidades com um objetivo criativo. Delieutraz defende que os filmes de bolso seriam umas das ilustrações dessa nova potencialidade, desenvolvendo práticas amadoras em torno de noções como troca e fluxo. Nesse sentido, fazendo uma dobra no campo da *imagem qualquer*, propondo uma resistência subjetiva pela arte do controle.

Nesse sentido, a metáfora deleuzeana da tela como mesa de informação e das imagens como “dados” que deslizam se atualiza nessas imagens experimentais. Para Deleuze, a criação dessa arte do controle passaria pela hibridização das imagens: “Seria

---

<sup>6</sup> Texto publicado no site do *Pocket Films*, no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/l-image-amateur>.

preciso que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e de controle” (DELEUZE, 1992, p. 98). O autor descreve estas novas imagens – da televisão, do vídeo, do computador – como uma espécie de fluxo contínuo:

As novas imagens já não têm exterioridade (extra campo), tampouco interiorizam-se num todo: têm, melhor dizendo, um direto e um avesso, reversíveis e não passíveis de superposição, como um poder de se voltar sobre si mesmas. Elas são objeto de uma perpétua reorganização, na qual uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente (DELEUZE, 1990, p. 315).

Ainda que comece por destacar elementos técnicos, Deleuze acredita que estas novas imagens ganham força e autonomia por estarem a serviço de “uma poderosa vontade de arte” – possivelmente tão potente quanto a inflexão da imagem-movimento (cinema clássico) para a imagem-tempo (cinema moderno). Atualizando a taxionomia deleuziana, Raymond Bellour (2008, p. 17) batiza essas novas imagens como imagens-fluxo, no sentido de que fluem e refluem livremente. Seria uma imagem “globalizada pela revolução informática”, que foge constantemente dos limites materiais do seu dispositivo. Este termo nos parece bastante pertinente para pensar os filmes de bolso que analisaremos nesta dissertação.

O fluxo livre de imagens/dados não teria sido possível sem um elemento comum que uniu o cinema, a televisão, o vídeo e a informática: a tela. Esta superfície, ou mesa de dados, foi o grande local de convergência das novas imagens. E é dessa premissa que partem Gilles Lipovetsky e Jean Serroy em seu livro *A tela global*, no qual investigam como a emergência e a proliferação de novas telas influenciaram a grande tela do cinema.

### **1.3 A tela global: excesso, multiplicidade e distância**

Para Lipovetsky e Serroy não há dúvida de que o cinema foi a principal arte do século XX. Mas os autores apontam que desde a metade desse século a tela grande do cinema passou a conviver com um número cada vez mais diverso de outras telas: “Em

menos de meio século passamos da tela-espetáculo à tela-comunicação, de uma tela ao tudo-tela” (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 11). Estaríamos vivendo, dessa forma, em um período em que os autores denominam *tela global*: “Tela de vídeo, tela em miniatura, tela gráfica, tela nômade, tela tátil: o século que começa é o da tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática” (Ibdem, p. 12). Esse período caracteriza-se por uma grande mutação cultural, que, segundo os autores, afeta não só o campo da arte, mas a própria existência.

Longe de identificar essa convergência midiática como (mais) uma morte do cinema, o que se anuncia é um *hipercinema*: “fragmentado, pluri-identitário, multiculturalista”. Os autores acreditam que essa ruptura se dá entre os anos de 1970 e 1980, quando “o cinema conhece uma mutação de fundo na medida em que esta atinge todos os domínios, tanto a produção como a difusão, tanto o consumo como a estética dos filmes” (Ibdem, p. 17-18).

O que diferencia esta análise das que trouxemos até este ponto é que Lipovetsky e Serroy associam claramente essa inflexão do cinema contemporâneo com outras esferas, o que eles chamam de hipermodernidade. Esta mudança envolveria, “num movimento sincrônico e global, as tecnologias e os meios de comunicação, a economia e a cultura, o consumo e a estética” (Ibdem, p. 23). O interessante neste ponto de vista é destacar não só como o cinema se transformou por influência dos campos da comunicação, das novas tecnologias e da nova organização econômica e social do final do século XX, mas também como essas áreas foram afetadas pelo cinema. Justamente por isso os autores falam em um hipercinema – um cinema para além dele mesmo:

Para além dos programas audiovisuais, o espírito cinema se apoderou dos gostos e dos comportamentos cotidianos, no momento em que as telas do celular e das câmeras digitais conseguem difundir o gesto cinema à escala do indivíduo qualquer. Filmar, enquadrar, visionar, registrar os movimentos da vida e de minha vida: todos estamos em via de sermos realizadores e atores de cinema, descontando o profissionalismo. O banal, o anedótico, os grandes momentos, os concertos, mesmo as violências, são filmados pelos atores de sua própria vida (Ibdem, p. 26).

E voltamos à subversão do conceito de imagens amadoras de Delieutraz: uma nova e criativa relação com as imagens, graças a um significativo aumento da produção por

aqueles que eram antes apenas espectadores. Esse movimento de “expansão do espírito cinema” é o que Lipovetsky e Serroy denominam de cinemania:

Uma nova relação com o cinema, a cinemania, que se impõe como matriz do imaginário midiático e cotidiano, culto do hipervisual, do cinema atitude, tropismo dos gostos do público hipermoderno. Cinemania feita de hiperconsumo móvel, mas também gosto cinevisual generalizado e das imagens difundidas e baixadas na Internet (Ibdem, p. 26-27).

De certa forma, a cinemania ou a “cinematografização do mundo” estariam próximas das imagens maneiristas de Daney e da “perda de mundo” de Deleuze – nos quais “o mundo se põe a fazer qualquer cinema” ou quando “nada mais acontece aos humanos, é sim com a imagem que tudo acontece” (DELEUZE, 1992, p. 97-98). Mas, dessa vez, analisada não sob o prisma interno do cinema. Se Deleuze e Daney se preocupam em como a televisão, a imagem eletrônica ou o computador criaram uma ruptura na cenografia cinematográfica, na cinemania a questão se inverte para: como o cinema alterou, inventou, transformou não só as outras mídias à sua volta, mas a própria existência. Para Lipovetsky e Serroy, é quando o cinema perde sua preponderância absoluta nos campos artísticos e culturais que sua influência global aumenta. Em outras palavras, o mundo não faz cinema, *ele é cinema*. Exageros conceituais à parte, essa análise nos parece interessante para pensarmos os desdobramentos culturais da ploriferação das imagens contemporâneas.

Partindo destas premissas, os autores propõem três conceitos para pensar o hipercinema: a imagem-excesso, a imagem-multiplex, a imagem-distância. A imagem-excesso estaria ligada à dinâmica hiperbolização do ritmo, dos planos, da montagem, da faixa sonora etc. A busca cada vez maior por velocidade e imagens extremas de sexo, de violência, do choque. Lipovetsky e Serroy afirmam que:

Nem a “imagem-movimento” nem a “imagem-tempo” permitem explicar uma das grandes tendências do cinema contemporâneo. À taxionomia de Deleuze deve-se agora acrescentar uma categoria tanto crucial quanto necessária: a imagem-excesso (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 67).

Acreditamos que esta imagem-excesso relaciona-se diretamente com o que Raymond Bellour chamou de imagem-fluxo. Ambos os conceitos tentam dar conta das imagens contemporâneas, caracterizadas por uma circulação intensa e que de certa forma

buscariam transbordar os seus próprios limites. Mas, enquanto o termo imagem-fluxo é cunhado por Bellour para descrever uma cine-instalação, ou seja, uma forma especializada de arte contemporânea, a imagem-excesso estaria em um universo muito menos seletivo. Para os autores, estas imagens são efeito das novas tecnologias, principalmente da digitalização, e têm como passarela os efeitos especiais dos *blockbusters* hollywoodianos. Os sons graves e a intensidade extrema de imagens desses filmes atingiriam o espectador diretamente em seu corpo e sistema sensorial – “o audiovisual prevalece aqui sobre as palavras, o amplificador sobre a história, a sensação pura sobre a compreensão” (Ibdem, p. 74). São filmes de “som e luz” – expressão usada por Serge Daney e retomada pelos autores.

Além da imagem-excesso, há também a imagem-multiplex, que consiste:

[...] numa lógica de desregulação e da complexificação formal do espaço-tempo filmico. Estrutura, narração, gênero, personagens: a hora é de dessimplificação, de desrotinização, de diversificação tendencial do cinema, as referências uniformes e claras coabitando cada vez mais com o atípico (Ibdem, p. 67).

Apesar do que o nome possa sugerir, essa imagem não engendra necessariamente uma ruptura ou uma subversão, e muitas vezes é apenas mais uma marca de estilo esvaziada – uma certa releitura do cinema moderno pasteurizada. Ainda assim é inegável, que junto com as diversas mudanças estéticas e tecnológicas do cinema desde meados dos anos 1970, tenham ocorrido tantas outras transformações políticas e sociais que o influenciaram diretamente. Um exemplo disso seria a exponencial diversificação etnocultural dos cineastas, a partir desse momento. Lipovetsky e Serroy descrevem esse processo da seguinte forma:

Na hora da globalização hipermoderna, as identidades se misturam, tornam-se voláteis, descompartmentadas e caleidoscópicas. Mesmo se a época testemunha a revitalização dos fundamentalismos religiosos e das identidades étnico-nacionais, o fato é que os modelos de estabilidade e de homogeneidade cedem o passo a fluxos discordantes, a processos de cruzamento das identidades tradicionais. Mais que qualquer outro, o mundo do cinema participa diretamente dessa dinâmica: um número crescente de realizadores se alimenta de uma multiplicidade de referências, identificando-se a grupos diversos, reivindicando filiações plurais que se recobrem apenas parcialmente, construindo assim um sincretismo cultural na verdade muito individualizado (Ibdem, p. 95-96).

Dessa nova diversidade nasce um cinema desterritorializado e transcultural, marcado por narrativas de encontros fluidos, de fluxos contínuos, de circulação errante etc. Dessa forma, muitos filmes abandonam os processos tradicionais da narrativa, já que, quando “são as ressonâncias íntimas imediatas que prevalecem, a ausência de explicação ou de compreensão não é mais vista como uma deficiência” (Ibdem, p. 100). Se na imagem-excesso são as imagens-sensações que prevalecem, nesse caso seria uma espécie de imagem-emoção.

Por fim, Lipovetsky e Serroy descrevem a imagem-distância: o terreno da autorreferencialidade:

Com a era hipermoderna, o fenômeno muda de natureza: ele se banaliza, se diversifica, torna-se a linguagem mesma de um cinema em que a referência, a releitura, o segundo grau, a paródia, a homenagem, a citação, a reinterpretação, a reciclagem, o humor são práticas correntes. Cinema dentro do cinema, cinema sobre o cinema, autocinema, pericinema, metacinema (Ibdem, p. 67).

Nada mais próximo do maneirismo de Serge Daney: quando atrás de uma imagem não há nada além de outra imagem e o cinema desliza sobre o cinema. Também como Daney, os autores enxergam nas novas mídias um fator determinante para esse processo: “A diferença de suporte permite, com a granulação particular da imagem de vídeo e da imagem digital em relação à película, toda uma gama de variações que colocam um tipo de imagem em concorrência com outro” (Ibdem, p. 128). A convergência entre as imagens levaria a metáfora de um filme dentro do outro à sua literalidade técnica.

No entanto, para que a alusão, a citação, o pastiche, a metalinguagem – todas as piscadas de olhos e olhares direto para a câmera – funcionem é preciso a participação ativa de um espectador consciente. E, por que não, do espectador analítico, do qual fala Roger Odin? Ou de um espectador “cultivado pela mídia”, com quem se estabelece uma cumplicidade, como sugerem os autores. Sem este comprometimento espectral, os jogos, as *mise en abîmes* e os outros efeitos similares passariam despercebidos. De certa forma, como afirma Odin, é preciso que o espectador encontre prazer nesse processo de desvendar imagens, que se assuma como descobridor das imagens escondidas. Que esse

espectador passe, ao mesmo tempo, por uma adesão à narrativa – aceite o jogo em questão – e um distanciamento seguro – acredite que continuam sendo apenas imagens.

Lipovetsky e Serroy defendem que estes três conceitos – a imagem-excesso, a imagem-multiplex, a imagem-distância – seriam os processos constitutivos do cinema contemporâneo, tendo em comum o fato de construírem “[...] um cinema livre das normas passadas, dos freios e obstáculos, das convenções estéticas e morais de outrora, às vezes muito estritas” (Ibdem, p. 69).

#### **1.4 O planeta documentário**

Outra característica do cinema contemporâneo, para Lipovetsky e Serroy, é a emergência de um “planeta-documentário” – que expande as fronteiras e os horizontes do campo, junto com um grande aumento no número das produções. Segundo os autores:

A diversificação abrange também a forma: na multiplicidade de suas abordagens e em pesquisas que têm a ver tanto com a narração quanto com a mise-en-scène, o documentário passa do que era a aprendizagem quase doutoral de um mundo conhecido, que ele se encarregava de fazer descobrir por um relato simples, à investigação problemática de um mundo fragmentado e sem fronteiras, que ele interroga em todas as direções através de meios mais complexos (Ibdem, p. 142).

Acreditamos que nessa análise os autores desconsideram parte da tradição documentária: o documentário poético, das vanguardas artísticas e, até mesmo, o cinema de Dziga Vertov. Enfim, parece-nos que o documentário esteve sempre em disputa: entre correntes mais didáticas e entre experimentações diversas que nunca cessaram de reinventar suas propostas estéticas. De qualquer forma, é notável que recentemente, a balança do campo documental pende cada vez mais para esta expansão formal que Lipovetsky e Serroy destacam.

Esse crescimento é resultado de três fatores, segundo os autores. Em primeiro lugar, o fortalecimento da micro-história em detrimento das grandes narrativas – toda e qualquer história passa, assim, a ser documentável. O segundo fator está ligado ao caráter autorreferente do cinema contemporâneo: o documentário, de alguma forma, subverte a ilusão cinematográfica clássica. Em terceiro lugar está o caráter preponderantemente aberto

desse campo – assim, o espectador é convidado a agir ativamente para construir sentidos e narrativas, fugindo da tutela da história que se conta por si mesma.

Mais uma vez, na era das imagens que deslizam umas sobre as outras, o espectador tiraria seu prazer “[...] nessa liberdade de imaginação subjetiva que recompõe, para uso íntimo, um relato mais pessoal, mais secreto, através do real representado” (Ibdem, p. 147). E parte desse gozo vem justamente da indiscernibilidade de fronteiras entre real e ficcional, verdadeiro e falso, objetivo e subjetivo, coletivo e pessoal. Nesse sentido, os autores acreditam que:

O problema aqui não é mais a expressão e a adequação à realidade, mas uma dinâmica de produção e renovação da criação artística. Pois, ao multiplicar o campo de investigação do real, o documentário de hoje inventa cada vez mais combinações inéditas de “real-ficção”: ele relança e revitaliza a problemática da ficção pela própria realidade (ibdem, p. 156-157).

Pensando nos filmes de bolso, vemos nitidamente várias dessas características – como as micronarrativas intimistas, a metalinguagem recorrente, a experimentação formal e temática. E será nessas marcas de estilo que iremos nos ater nos próximos capítulos. Mas, antes, faremos um breve parêntese nos rumos da imagem contemporânea para pensar mais especificamente a imagem documental e suas características atuais.

#### **1.4.1 Mas, afinal, o que é mesmo documentário?**

“Documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo...” (RAMOS, 2008, p. 22), esta é uma das primeiras definições de documentário que encontramos no livro de Fernão Ramos intitulado *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*<sup>7</sup>. O autor prossegue afirmando que a diferença dos documentários

---

<sup>7</sup> Decidimos discutir o conceito de documentário a partir do livro de Fernão Ramos por acreditar que neste o autor dialoga diretamente com a teoria contemporânea do campo. Autores como Bill Nichols, Carl Plantinga, Roger Odin, Noël Carroll, entre outros, são fundamentais na construção da teoria de Ramos, suplantando-a ou a contrapondo. Ainda que cada um desses autores sejam pertinentes e componham um leque teórico muito diverso sobre o tema, não teríamos como dar conta de todos nesta dissertação – principalmente porque este não é o principal foco de nossa pesquisa. Para uma leitura mais específica desses autores sugerimos a

em relação a outros enunciados assertivos está na *intensidade da tomada* e na utilização de *imagens-câmera*. Ou seja, pela mediação que a câmera estabelece entre o mundo e as imagens. Nesse sentido, nos enunciados do filme documentário sentir-se-ia o “peso do mundo” pela mediação da câmera. Para Ramos, “essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longeva: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc.” (Ibdem, p. 81). Pode-se dizer que os filmes documentais têm uma intensidade de tomada maior que os de ficção. Nos filmes documentais as fronteiras entre a vida (e a morte) e a imagem seriam mais tênues, justamente por sua forma de captação.

Para Ramos, uma das características do estilo documentário é a de ter sempre uma voz que enuncia, que asse. Desde a *voz-over* do documentário clássico, passando pela dialógica do cinema direto e pelas entrevistas e depoimentos do cinema verdade, até a enunciação em primeira pessoa ou poética da contemporaneidade: de alguma forma, a voz do documentário sempre se faz ouvir. O autor defende que, além da intensidade da tomada e das vozes que fazem asserções, o documentário tem outras marcas distintivas, mas não exclusivas, como: a câmera na mão, a improvisação, o roteiro em aberto e outros elementos que enfatizam a indeterminação da tomada.

Outro fator determinante para saber se estamos diante de um documentário, além do estilo, é a própria indexação. Segundo Ramos:

Podemos dizer que a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, *estilo e intenção*, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares: aquelas que são características, em todas as suas dimensões, do peso e da consequência que damos aos enunciados que chamamos asserções (Ibdem, p. 27).

Assim, por mais que o cinema contemporâneo solicite um espectador cada vez mais analítico e ativo diante das imagens, é raro que esse espectador vá assistir a um filme sem saber de antemão a que domínio este pertence. Obviamente, as exceções existem. Mas

---

coletânea organizada por Ramos: *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. RAMOS, Fernão Pessoa. São Paulo: Editora Senac, 2005.

estas aproveitam-se exatamente da regra para criar seus efeitos narrativos. O interessante da conceituação do autor é que ela foge das armadilhas do campo como os conceitos de realidade, verdade ou objetividade para definir o documentário. Desta forma, “o documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção social*, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador)” (Ibdem, p. 25).

Mas a questão da indexação nos parece um pouco problemática para pensar nos filmes do *Pocket Film* que analisaremos. Principalmente porque ela se baseia em fatores extradiegéticos. Pois não seria o espectador de um festival sujeito a se deparar com filmes diversos em sequências de gêneros heterogêneos? Se, por um lado, sempre existem catálogos e programas, por outro é pouco provável que alguém memorize os campos e as sinopses dos filmes antes de vê-los. E, mais ainda, mesmo se pensarmos nos espectadores que, como nós, assistiram aos filmes pelo site do festival, nem sempre a indexação sugerida nos parece a única possível. Vários dos filmes se situam em um limbo de fronteiras entre o experimental e o documentário – e não nos parece lógico excluí-los de nossa pesquisa por isso. Ao contrário, passar direto por esses filmes seria ignorar as fronteiras do documentário expandido.

O próprio Fernão Ramos se mostra sensível à questão, ao afirmar que:

Muitos trabalhos “limítrofes” trazem a *mestiçagem* entre o universo das artes plásticas e o do cinema documentário, rendendo frutos em campos diversos. Também o diálogo entre mídias abre um campo experimental diferenciado, no qual emerge uma série de criações que se convencionou chamar “convergência de mídias” (Ibdem, p. 64).

As fronteiras entre o documentário experimental e a arte contemporânea nos parecem por demais flutuantes para que a indexação tenha um papel preponderante ao quando se pensa nos filmes de bolso. Mesmo o conceito de asserção torna-se um pouco escorregadio nesse campo. Se, como afirma Ramos, a “voz lírica” e a “fragmentação formal” retornam como elementos do documentário de vanguarda contemporâneo, seria difícil que estas asserções sobre o mundo não se diluíssem nessa estilística.

Por isso, por mais que as conceituações de Fernão Ramos sobre documentário sejam fundamentais para traçar linhas gerais sobre o campo, elas muitas vezes não nos parecem as mais adequadas para se pensar o objeto desta pesquisa – os filmes feitos com celular – que estaria nessas zonas de convergências limítrofes.

#### **1.4.2 O documentário expandido**

Zonas de convergências limítrofes que multiplicam o campo de investigação do real: estamos muito próximos do que Francisco Elinaldo Teixeira denominou de documentário expandido. Para Teixeira, não se trata de um formato específico de documentário, mas de tendências de estruturação que operam com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a subjetividade, a expressividade, as elipses, os deslocamentos e as condensações. Os documentários contemporâneos também trazem, como marca distintiva, inúmeros traços de autorreflexividade e do ensaístico. Para o autor, documentário expandido pode ser definido por:

[...] uma série de operações postas em curso no domínio do documentário que visam à ampliação de suas fronteiras e que desmontam o senso comum, as ideias herdadas que dele se tinham até recentemente. Essa expansão de limites se dá, basicamente, em relação aos três grandes domínios da ficção, do experimental e do próprio documentário em suas feições clássicas e modernas (TEIXEIRA, 2007a, p. 40).

Para Teixeira, não se trata de confusão entre os domínios da ficção, do experimental e do documentário, mas, sim, de indiscernibilidade. Nesse sentido, o autor fala em uma “nova sensibilidade documental ampliada”:

Sensibilidade esta que tenta se delinear em meio a um movimento vertiginoso entre um real que insiste, persiste, resiste como sopra, resto (nosso real habitual, cotidiano, banal), e uma turbulenta realidade virtual em fuga, atualizando-se de modo incessante para logo tornar ao problemático, e que vem lançar essa sensação de confusão ao ultrapassar em muito a dicotomia tradicional que repartia ficção e realidade (TEIXEIRA, 2004, p. 18).

Estaríamos, assim, próximos de certa estética do cotidiano, desse real habitual, mas que não procura sustentar por si só. Não se trata, no documentário contemporâneo, de

querer filmar “a vida como ela é”. Mas talvez de, a partir dessas imagens, construir narrativas diversas. Esse procedimento de transfiguração do real é uma característica de vários dos filmes de bolso que analisaremos nos próximos capítulos. O aparelho celular, por sua portabilidade, mobilidade e seu uso diário, acaba sendo uma câmera que capta sobretudo aquilo que está ao redor, próximo de quem filma. Mas, para além de apenas pequenos flagrantes da vida nua e crua, esse material é editado e remontado de forma múltipla, engendrando uma multiplicidade de filmes de diferentes campos narrativos.

### **1.4.3 O cine-monstro sob o risco do real**

E é justamente esse cinema de fronteiras indiscerníveis que Jean-Louis Comolli descreve em seu texto “Elogio ao cine monstro”.<sup>8</sup> Desde seus primórdios o cinema traria essa autoimagem monstruosa: cabeça de Méliès com o corpo dos irmãos Lumière. Assim, para o autor, por mais que a teoria cinematográfica tenha se esforçado, e continue a se esforçar, para distinguir os campos do documentário e da ficção os filmes e os cineastas continuaram a contradizê-la.

Mais do que isso, para Comolli, essa zona fronteira seria justamente um grande terreno de potência criativa para o cinema: “O mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois polos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro. Correntes contrariadas dando belos cines-monstros” (COMOLLI, 2008, p. 90-91). O que estaria em questão, de fato, não seriam as fronteiras do cinema, e sim a das convenções culturais. Nesse sentido, os cines-monstros:

[...] esforçam-se em misturar os gêneros e os registros, em embaralhar as pistas e as convenções – em complicar, afinal, o jogo do espectador. Por que, para que inatingível satisfação, e qual obscuro fim? A questão é saber se a monstruosidade cinematográfica não diz algo a respeito de uma verdade escondida do cinema (Ibdem, p. 91).

---

<sup>8</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

E nosso percurso, mais uma vez, se depara com o espectador. Pois, para Comolli, o cine-monstro estaria perseguindo os desejos dos espectadores de cinema: “Esses filmes têm um prazer igualmente malicioso em brincar com o desejo – ele mesmo lúdico – do espectador, em brincar de perdê-lo em um labirinto de engodos e efeitos contraditórios – perdê-lo para melhor conquistá-lo” (Ibdem, p. 94). De certa forma, esses filmes atuariam a imagem-distância de Serroy e Lipovetsky. Pois, ao jogarem com as fronteiras dos gêneros, estariam instigando e, ao mesmo tempo, afastando os espectadores das imagens. Ou seja, “gozar da potência do cinema” mergulhando profundamente na indiscernibilidade de suas fronteiras, vendo-o ultrapassar e re-escrever a si mesmo; e, também, saber-se, justamente por isso, protegido diante de apenas imagens e de seus processos. Comolli acredita que é essa liberdade do espectador na construção de sentido que faz do cinema a “mais política de todas as artes”: “O cinema impõe ao seu espectador a prova de passar por uma escritura. De sacrificar a transparência, a ilusão, a imediaticidade. De tudo aquilo que o virtual torna possível. De não renegar aquilo que chamamos de experiência” (Ibdem, p. 107).

Para Comolli, os cines-monstros não seriam, ou não deveriam ser, exceções. Seriam, à sua maneira, manifestação de uma vocação cinematográfica cada vez mais esquecida:

Trata-se, sempre, de atizar os fogos do desejo. O cinema não gosta da paz nem da indiferença. Esse engajamento do cinema no desejo maior é, talvez, o que não se faz mais. Passar de um gênero a outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e o da ficção, escapar das referências, perder os saberes – são tantos meios de prolongar o jogo (Ibdem, p. 95).

Apesar do pessimismo com que encerra esse texto e de denunciar continuamente a espetacularização publicitária do cinema contemporâneo, Comolli não é totalmente cético em relação às novas imagens. Por exemplo, ao falar dos turistas que conhecem uma nova cidade através das lentes de suas câmeras de vídeo portáteis, o autor cita uma máxima godardiana de que “para ver, é preciso filmar”. O autor defende que, mais do que uma experiência reduzida por imagens, para estes turistas trata-se de outro aspecto:

Poderia se tratar, por exemplo, de tecer sua própria linha na tapeçaria labiríntica das representações, o que de modo algum seria desprezível. Mas eu diria que se trata de trazer o corpo, o próprio corpo, de volta para o espetáculo. Aquele que

carrega a câmera adere a ela. Assim, ele traz um pouco de carga humana para a fantasmagoria generalizada do espetáculo mercantil (Ibdem, p. 110).

Diante da “fantasmagoria generalizada do espetáculo mercantil”, uma linha de fuga se traça: a vivência e experiência nas imagens por meio do corpo que está presente nelas. As imagens amadoras em seu conceito subvertido, a imagem daqueles que amam – e, por isso mesmo, fazem-se presentes. Aquilo que Fernão Ramos chamou de intensidade da tomada, Comolli chamará de risco do real. Também, para o autor francês, estaria nesse traço uma das marcas distintivas do cinema documentário. E, no risco do real, a possibilidade ainda de crença no mundo:

Digo-lhes isso, caros amigos, com a ideia de que a mise-en-scène documentária – por seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco do real que ela corre ao se abrir para as sócio-mise-en-scènes – seria, talvez, aquilo pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo (Ibdem, p. 85).

Para Comolli, enquanto a ficção tem como objetivo garantir um domínio sobre o mundo, o documentário admite que isto está fora do seu alcance. O não-controle seria justamente sua condição de invenção, seu campo de prazer e perigo. Até porque, para o autor, “os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (Ibdem, p. 170).

O que estaria em jogo, para Comolli, no documentário seria justamente a crença: nas imagens e no mundo – uma questão que nos parece eminentemente deleuzena e à qual voltaremos adiante. A alternância entre dúvida e crença definiria o lugar do espectador como incerto, móvel e crítico. Assim:

Espectador do cinema documentário, encontro-me na ambivalência. [...] Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida (Ibdem, p. 170-171).

Comolli não se cansa de repetir que: “No cinema, não se vê (nem se filma) impunemente” (Ibdem, p. 215). Estar diante do corpo do outro, lidar com a sua presença,

sustentar as consequências do poder da imagem, que torna cúmplice quem filma e quem vê, eis as grandes potências do documentário. Para o autor, a questão dos corpos é a mais forte que o cinema inventou: "Arte figurativa por excelência, é, antes de tudo, sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos, realistas ou não" (Ibidem, p, 176).

### **1.5 Corpo cotidiano e corpo cerimonial: o nascimento da performance**

Gilles Deleuze também dedica especial atenção à presença do corpo em seus livros sobre o cinema. Para o autor, desde a *nouvelle vague*, todos os grandes filmes trouxeram, de uma forma ou de outra, uma nova exploração do corpo. Ou seja, podemos dizer que a consolidação do cinema moderno passou por esse caminho.

Ao falar da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, do cinema clássico para o moderno, Deleuze destaca a questão da crença no mundo e na possibilidade de ação sobre ele. Dessa forma, uma das principais inflexões de um período ao outro seria o desmoronamento do sistema sensório-motor das imagens. Ao contrário do cinema clássico, no qual uma ação era seguida por outra, o cinema moderno, do pós-Segunda Guerra Mundial, paralisa-se: suas personagens não conseguem mais reagir ou mesmo agir no mundo. Tornam-se, assim, perplexas, videntes, erráticas. Essas seriam características principalmente do neorealismo italiano, ou seja, do início do cinema moderno, das imagens-tempo. Com o passar dos anos, o cinema moderno modifica-se e desdobra-se em uma série de outras imagens-tempo. E a questão da crença no mundo continua sendo um dos maiores investimentos cinematográficos – primeiro com a *nouvelle vague* e com os cinemas diretos/real/vivido; depois com os novos cinemas ao redor do mundo.

E essa crença passa pelo corpo, por um corpo concreto em um mundo concreto. Para Deleuze, não se trata de uma crença na utopia ou na transformação do mundo. Mas “[...] simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas [...]” (DELEUZE, 1990, p. 208). Assim, está derrubada a velha oposição entre corpo e pensamento: o corpo do cinema moderno deixa de ser um obstáculo para o pensamento: “É

pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. ‘Dê-me portanto um corpo’ é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano” (Ibdem, p. 227).

Nesse sentido, o autor identifica duas atitudes do corpo no cinema moderno: o corpo cotidiano e o corpo cerimonial. A atitude cotidiana seria a que temporiza o corpo: põe o antes e o depois, a duração. Um exemplo seria o dos longos planos-sequência e os movimentos repetitivos e banais que acompanham as personagens nas cenas mais íntimas e corriqueiras. Já o corpo cerimonial estaria no outro polo da relação cinema, corpo e pensamento:

“Dar” um corpo, montar uma câmera no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível (Ibdem, p. 228).

Esses dois polos teriam o cinema experimental como ponto de encontro privilegiado. Talvez porque esse campo cinematográfico mantenha um contato mais direto com as outras esferas artísticas para além das imagens em movimento. Dessa forma, não é de estranhar que nesse período – de consolidação do cinema moderno – expressões como *happening*, *body art* e *performance* estivessem em plena ascensão. Em comum, o objetivo de desfetichizar o corpo humano, indo contra a exaltação à beleza da arte tradicional.

Em especial a performance nos parece um conceito chave para pensar o documentário contemporâneo – e, particularmente, próximo do que Deleuze chamou de corpo cotidiano. Sua proposta diferencial, segundo Jorge Glusberg, é “[...] transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objetos de sua arte” (GLUSBERG, 1987, p. 43). A palavra performance é marcada por suas duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo. É interessante constatar também que a prática ganha força com o advento de duas novas mídias: a gravação de som em fita e o vídeo, possibilitando um registro mais fácil e barato das performances. Mas Renato Cohen<sup>9</sup> chama

---

<sup>9</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

a atenção para o fato de que, a princípio, a performance é necessariamente uma expressão cênica: função do espaço e do tempo. Para ele, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local – e, nesse sentido, um filme/vídeo nunca seria de fato uma performance em si.

Glusberg defende que a arte da performance não está dissociada da questão social. Para o autor, “o que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final” (Ibdem, p. 53). As performances também, na tentativa de desnaturalizar as ações cotidianas, carregam em si algo de reflexividade, de denúncia dos próprios procedimentos. Nesse sentido, “o *performer* não ‘atua’ segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade” (Ibdem, p. 73). Assim, temos na performance o encontro dos dois polos deleuzeanos: o cotidiano do corpo na sua exacerbação e repetição torna-se corpo cerimonial, transfigura-se.

Mas Deleuze é assertivo ao dizer que o cinema, ao contrário das artes cênicas e performáticas, não nos dá a presença de um corpo – até porque, esse não é o seu objetivo. Ao invés de percepção natural, o cinema propõe “grãos dançantes” e “poeira luminosa” ou “[...] uma gênese primordial dos corpos em função de um branco, preto ou cinza (ou até mesmo em função das cores), em função de um ‘começo de visível que ainda não é figura, ainda não é ação’” (DELEUZE, 1990, p. 241). Não é uma questão da presença dos corpos, “[...] mas o de uma crença capaz de nos restituir mundo e corpo a partir do que significa a ausência destes” (Ibdem, p. 241-242).

Talvez seja justamente por defender que a crença é mais importante do que a presença dos corpos no cinema que Deleuze não pense por aí a distinção entre o cinema documentário e o de ficção – aliás, nem por esses termos. Para o autor, a ruptura não está entre ficção e realidade, mas sim no modo narrativo. Por isso, outra inflexão do cinema moderno teria vindo da instauração de uma narrativa fabuladora em oposição a uma narrativa verídica – este movimento teria se dado principalmente no que se costuma chamar

de documentário moderno: o cinema direto americano, o cinema verdade francês e o cinema do vivido canadense. Para Deleuze:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] O que o cinema deve aprender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. [...] Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. [...] Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas verdade do cinema (Ibdem, p. 183).

Assim, as potências do falso de Nietzsche estariam diretamente ligadas à verdade do cinema de Jean Rouch. Não é mais uma questão de realidade ou ficção, mas de criação e passagem de fronteiras: a personagem real que se reinventa, que se ficcionaliza, que se fabula. E não se trata apenas das personagens; a câmera também se transforma nesses filmes: não mais uma objetiva direta do cineasta ou uma subjetiva da personagem, mas uma indiscernível subjetiva-indireta-livre.<sup>10</sup> Dessa forma, o próprio cineasta torna-se outro: “Na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles, mas, inversamente, dá a essas fabulações a figura de lendas, efetua a sua ‘acessão à legenda’” (Ibdem, p. 185).

É esse o movimento que descreve o realizador Jean-Claude Taki<sup>11</sup>: a recriação do real pela ficção, pela fabulação do cotidiano. Taki acredita que na contemporaneidade o mundo tornou-se roteirizado – a cinemania de que falam Lipovetsky e Serroy. O celular permitiria ao cineasta fazer o caminho contrário: algo como documentarizar a ficção. Para Taki:

---

<sup>10</sup> O conceito é do texto *O “cinema de poesia”*, de Pier Paolo Pasolini, In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.

<sup>11</sup> O site do festival possui uma sessão chamada “Paroles de réalisateurs” (Palavras dos realizadores), na qual diversos diretores descrevem suas impressões e reflexões sobre fazer filmes com celular. Os depoimentos podem ser lidos no endereço eletrônico: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/>.

O telefone celular, por sua proximidade e onipresença, permite-me fazer o movimento inverso. Eu recolho as imagens da minha intimidade – ou seja, eu filmo o que eu vejo, o que me rodeia – e partindo disso, eu imagino histórias de vidas reais. Essa ida contra a corrente desperta em mim – assim como no espectador – a intimidade mais profunda, talvez uma porta da saída para o real.<sup>12</sup>

Nesse sentido, a miniaturização da câmera de filmar que o celular representa seria não só uma continuação técnica do documentário moderno, mas também estética. As passagens entre o real e o ficcional pela fabulação e pela recriação continuariam na pauta do documentário contemporâneo de bolso. As novas câmeras, quase invisíveis, aumentariam a espontaneidade na captura de imagens, é o que acredita Mercedes Pacho, outra realizadora participante do festival. Não só por serem portáteis e leves, mas também por estarem sempre presentes, mesmo quando seu uso não era planejado. Pacho complementa: “Filmar a partir de um telefone celular me permitiu tornar visível os instantes fugidios, presos sobre o vivo, que não poderiam ser captados de outra forma”.<sup>13</sup>

### **1.5.1 Corpos performáticos: o cotidiano nos filmes de bolso**

As reflexões teóricas sobre o documentário contemporâneo reatualizaram o conceito de performance, passou-se a falar em “documentário performático”. No livro *Introdução do documentário*, Bill Nichols descreve seis possíveis modos de representação documentária: o poético, o expositivo, o participativo, o observativo, o reflexivo e o performático. Os modos de representação seriam como subgêneros – mas Nichols enfatiza que não se trata de categorias estanques ou camisas de força. Em relação aos modos precedentes, o documentário performático marca uma virada que enfatiza a referencialidade como característica dominante. Para o autor, apesar de claramente fabricado, o documentário performático não é necessariamente metalinguístico ou reflexivo. Até porque esses documentários “[...] se baseiam muito menos pesadamente na argumentação do que na sugestão; eles não explicam ou resumem tanto quanto sugerem ou intimam” (1994, p.

---

<sup>12</sup> Tradução livre. O depoimento encontra-se no link: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateur/article/note-d-intention-du-cahier-froid>.

<sup>13</sup> Depoimento em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateur/article/la-spontaneite>. Tradução livre.

100). Para Bill Nichols, o documentário performático aproxima-se do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda. A diferença é que suas preocupações com a representação expressiva remeteriam ao mundo histórico – e não apenas ao questionamento do dispositivo.

Nichols acredita que esses documentários suscitem questões sobre o que é o conhecimento; tentando demonstrar como o conhecimento concreto e material, baseado nas especificidades das experiências pessoais, propicia o acesso a uma compreensão de processos sociais. Assim, “o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (2005, p. 169). Em geral, têm um tom autobiográfico. Dessa forma, esse subgênero interpela o espectador de maneira expressiva e emocional, sem muita preocupação com a objetividade clássica. Para isso, tenta representar uma subjetividade social unindo o individual ao coletivo: “O documentário performático restaura um sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político” (p. 176).

“Pequenas notas cotidianas”: é nesses termos que a realizadora Ysé Tran, participante do festival *Pocket Films*, descreve sua experiência de filmar com um telefone celular.<sup>14</sup> Segundo a diretora, a experiência tornou-a mais sensível ao cotidiano: a pobreza de definição de imagem e som levou a resultados que considera modestos e que ainda assim despertaram o desejo de contar uma história com prazer. Ainda nessa linha, Caroline Delieutraz fala em “aparelho de bricolagem” que torna possível “sondar detalhes do cotidiano”. Ela continua:

Ele (o celular) coloca em pauta os microacontecimentos escondidos atrás dos grandes, as pequenas histórias individuais que não são menos importantes. Ele permite também uma mudança de escala e ponto de vista propondo um olhar que é aquele da proximidade, e mesmo do interior.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Tradução livre. O depoimento está disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateur/article/la-sensibilite-au-quotidien>.

<sup>15</sup> Depoimento disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateur/article/les-details-du-quotidien>. Tradução livre.

Temos aí a questão do micro, do pessoal, do local, que Nichols sublinha como uma das características do documentário performático. Próximo também do que descreve a realizadora Takako Yabuki, ao destacar como a relação corpo e imagem é quebrada pela imediaticidade do aparelho celular. Se no princípio ela se viu diante de “imagens frias e documentárias”, em seguida, ela percebe a potencialidade do aparelho para o espaço do íntimo e pessoal:

Pouco a pouco, eu fui em direção de mais intimidade e realidade; a distância é menor do que com uma câmera clássica. Eu quis satisfazer a sensação e o sentimento de um momento e eu penso que o telefone me permitiu me aproximar disso. Eu pude fazer as imagens sem muito incômodo e minhas pequenas filmagens tomaram o ar de um jogo.<sup>16</sup>

Jogo: esta seria uma das palavras chaves para entender o projeto *E1000*,<sup>17</sup> um curta-metragem interativo e imersivo exibido pelo festival *Pocket Films* em 2008. No filme, que tem duração variável de 4 a 10 minutos, o público decide os rumos da história através da participação por telefone e mensagens escritas pelo celular para números que aparecem na tela. A experiência torna-se imersiva, pois essas interferências telefônicas são diegéticas, fazem parte da narrativa com naturalidade, sem ruptura no fluxo da história. Para os realizadores, o diferencial do dispositivo com celular é o fato de ele ser simples e leve – ao contrário de outros aparelhos de interatividade, que necessitavam de um suporte de equipamentos muito mais complexos. O fato de o filme ser feito a partir de um objeto que já é cotidiano para grande parte do público torna a interação mais espontânea e natural: cada celular torna-se um controle remoto – pequena ironia, já que em sessões regulares de cinema os celulares devem permanecer desligados.

Ao todo, *E1000* foi exibido dez vezes durante a edição de 2008. No total, foram 723 espectadores, com 511 chamadas telefônicas e 191 mensagens enviadas durante as sessões – o que dá uma média de quase uma interferência por espectador, parecendo-nos

---

<sup>16</sup> Depoimento disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/l-immediatete>. Tradução livre.

<sup>17</sup> Dirigido por Djéff Regottaz, Loïc Horellou e Pauline Goasmat. Mais informações na página: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/edition-2008>.

As informações utilizadas sobre o projeto e as sessões foram retiradas do site do projeto: [www.E1000.fr](http://www.E1000.fr), onde também é possível assistir a diferentes versões do filme.

uma participação bastante significativa de público. As histórias escolhidas pelos espectadores de cada sessão formaram estruturas de gênero narrativo bem variadas, da comédia romântica ao filme de aventura, passando pelo filme de arte – diversidade que era um dos objetivos principais dos realizadores do projeto.

## 1.6 Realidade aumentada x realidade controlada

Recentemente muitos teóricos do ciberespaço passaram a empregar o conceito de realidade aumentada. A princípio essa ideia está ligada a uma expansão das mídias locativas: telefones celulares, aparelhos de GPS, computadores portáteis e outros aparelhos que dão mobilidade e portabilidade à internet e a seu universo. As sessões do projeto *E1000* seriam um exemplo de realidade aumentada: por meio da intervenção de mensagens e telefonemas pelo celular durante a projeção do filme a realidade concreta de cada experiência dos espectadores na sala de cinema seria alterada naquele momento. Outros projetos de filmes participativos com o celular vão além do *E1000*, tirando o espectador da sala escura e deslocando-o pela cidade, em uma espécie de gincana urbana.

Se no início dos anos 1990 temia-se uma perda do mundo no virtual, a imersão dos corpos paralisados nas realidades simuladas, as mídias locativas dos anos 00 conseguiram inverter essa lógica. Ao invés de *upload* do corpo para o ciberespaço, deu-se o *download* deste para a realidade: não o corpo inerte, preso a aparelhos de simulação, mas o corpo móvel, que circula pelo espaço urbano portando pequenos aparelhos integrados à rede mundial de computadores. André Lemos define esse processo da seguinte forma:

A informação eletrônica passa a ser acessada, consumida, produzida e distribuída de todo e qualquer lugar, a partir dos mais diferentes objetos e dispositivos. O ciberespaço começa assim a “baixar” para coisas e lugares, a “pingar” no “mundo real”. A metáfora do *download* mostra bem a atual ênfase da localização e da mobilidade física e informacional de pessoas, objetos e informações, ressaltando relações espaciais concretas nos lugares (públicos e privados). O *download* do ciberespaço cria uma nova territorialização do espaço, a territorialidade informacional. O lugar não é mais um problema para acesso e trocas de informação no ciberespaço “lá em cima”, mas uma oportunidade para acessar informação a partir das coisas “aqui em baixo”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> LEMOS, André. Arte e Mídia Locativa no Brasil. Texto disponível em: *Carnet de Notes*, <<http://andrelemos.info/publicacoes/artigos/>>. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e

O uso desta realidade aumentada tem se mostrado múltiplo: da publicidade à arte interativa, passando por guias turísticos e de simples navegação.

Mas será que se trata, de fato, de um aumento da realidade? É essa questão que se coloca André Lemos. Para o autor, melhor seria falarmos de uma realidade construída – mais uma! – ou, mesmo, de uma realidade diminuída. Pois esses dispositivos integrados ao espaço urbano não o ampliariam realmente. Ao contrário, limitando-se a suas funções de uso, estabelecidas *a priori* na programação da máquina, eles fariam um recorte e um modo de usar da realidade. Por exemplo, um turista que esteja usando um programa de localização via celular em uma megalópole só encontrará as informações que foram anteriormente cadastradas: os hotéis, os restaurantes, os museus. E, por mais amplo que seja, essa programação nunca será completa – ou entraríamos no pesadelo borgesiano de um mapa que é exatamente do tamanho do território e, por isso mesmo, absolutamente inútil. André Lemos fala, assim, de construção do real pela redução das complexidades através de um agenciamento híbrido (sujeito, dispositivo e lugar). E a esse processo Lemos chama de narrativa. Esta seria dependente diretamente da presença de um sujeito que porte o dispositivo e se desloque pelo espaço urbano; um sujeito que passe pelas experiências – mais do que isso, que as invente enquanto as vive. Esse sujeito mediará um dispositivo que colaria a rede ao mundo, ou a outros sujeitos.

A presença de um sujeito que, através de um aparelho, mediará sua relação e sua experiência com o mundo tendo como resultado a construção de uma narrativa. E não estaríamos, neste ponto, muito próximos das diversas definições de documentários que tratamos anteriormente? Sim e não.

Sim, no sentido de que acreditamos que estas experiências podem estar no cerne da construção de uma nova relação com as imagens e o mundo. De certa forma, como dizem Lipovetsky e Serroy, estamos no terreno da cinemania: o mundo se transformando em cinema, roteirizando-se. E exatamente nessa roteirização temos o não. A realidade aumentada, por ser uma realidade programada, fecha-se para aquilo que o fazer documentário tem de mais potente: o risco do real.

---

Cibercultura”, do XVIII Encontro a Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

Por fim, gostaríamos de encerrar este capítulo nos atendo mais na relação entre as novas mídias e o cinema. Para isso, passaremos pelo que Lev Manovich denominou de linguagem da nova mídia e pelo modo como a constituição desta linguagem foi influenciada pelo campo cinematográfico.

## 1.7 A linguagem da nova mídia

Em seu livro *The language of new media*, Lev Manovich investiga as maneiras como as novas mídias ainda são influenciadas por outras formas culturais e os pontos em que há uma ruptura entre as duas. Para o autor, a nova mídia é herdeira tanto da invenção do daguerreótipo quanto dos primeiros computadores, até porque as duas invenções deram-se sincronicamente e ambas “foram absolutamente necessárias para o funcionamento da sociedade moderna de massas”<sup>19</sup> (MANOVICH, 2001, p. 22). Nesse sentido, a mídia de massa (cinema, televisão e rádio) e o processamento de dados seriam tecnologias complementares. E as novas mídias seriam justamente o terreno em que essas tecnologias convergiram após anos de desenvolvimento paralelo. Segundo Manovich, nesta convergência:

Toda a mídia existente é traduzida em dados numéricos acessíveis pelo computador. O resultado: gráficos, imagens em movimento, formas, espaços, e textos tornam-se computáveis, isto é, simples coleção de dados de computador. Resumindo, mídia torna-se nova mídia (Ibdem, p. 25).

Manovich define a nova mídia a partir de cinco princípios: representação numérica (todos os objetos da nova mídia são compostos por códigos digitais); modularidade (os objetos têm a mesma estrutura modular composta por elementos diversos); automação (por serem objetos de códigos digitais e estrutura modular semelhantes podem ser modificados sem necessidade da presença humana, automaticamente); variabilidade (os objetos da nova mídia não existem fixados de uma vez por todas, mas podem variar infinitamente em potencialidade); e, por fim, transcodificação (convergência das diversas mídias em dados de computador).

---

<sup>19</sup> As citações do livro de Manovich neste capítulo são uma tradução livre feitas para esta dissertação.

Mas, para o autor, esses princípios não seriam exclusividade das novas mídias, podendo ser encontrados em outros campos, como no cinema, por exemplo. O cinema foi, na opinião de Manovich, a “multimídia” moderna original. Nesse sentido, ele já combinava (e continua combinando) elementos de mídias diversas – fotografia, som, animação e texto – em uma mesma tela, em um mesmo objeto: o filme. A questão da identificação também passaria pela sétima arte. Mas, enquanto no cinema o espectador identifica-se com a imagem corporal de outra pessoa, nas novas mídias interativas – para navegar em uma página da internet, por exemplo – o usuário identifica-se com a estrutura mental de outra pessoa. Dessa forma:

Cem anos depois do nascimento do cinema, formas cinematográficas de ver o mundo, de estruturar o tempo, de narrar uma história, de ligar uma experiência com a próxima, tornaram-se os meios básicos pelos quais usuários de computador acessam e interagem com dados culturais. A esse respeito, o computador cumpre a promessa do cinema como um Esperanto visual (Ibdem, p. 78-79).

Além do cinema, o autor destaca como as novas formas de arte do corpo dos anos 1960, como os *happenings*, as performances e as instalações “[...] tornaram a arte em explicitamente participacional – uma transformação que, de acordo com alguns dos teóricos das novas mídias, preparou terreno para as instalações interativas computacionais dos anos 1980” (Ibdem, p. 56-57).

A tela é outro elemento que Manovich destaca como uma tecnologia emprestada de outras mídias pela nova. As telas estão por todo lado e têm múltiplas tarefas: ler o jornal, assistir a filmes, conversar com os amigos, trabalhar; muito mais do que falar em uma sociedade do espetáculo, o autor vê sentido em falar em uma “sociedade da tela” – uma definição muito próxima da de tela-global de Lipovetsky e Serroy, que abordamos anteriormente. Pensando historicamente o desenvolvimento da tela, Manovich sugere três períodos sucessivos: a tela clássica (da pintura), a tela dinâmica (do cinema, da televisão e do vídeo) e a tela do *tempo real*<sup>20</sup> (do computador). Nesse sentido, a tela dinâmica engajaria

---

<sup>20</sup> Manovich usa a expressão *screen of real time*, que preferimos traduzir como *tela do tempo real*. A expressão inglês estaria ligada ao que chamamos de *ao vivo*, para a imagem televisiva. Porém, diversos autores brasileiros adotaram a tradução literal *tempo real* para falar do tipo de imagem ligada à cibercultura; por essa razão, decidimos usar a segunda expressão.

uma relação muito mais ativa entre o espectador e a imagem do que a clássica, visto que demandaria do espectador crença e identificação com as imagens indiciais. Até porque, para Manovich, a tela é agressiva, ela não apresenta simplesmente informação, mas: “sua função é filtrar, destacar, sobressaltar, tornar inexistente o que quer que esteja fora do frame” (Ibdem, p. 96).

A questão do tempo real já estava, de certa forma, presente na imagem da televisão e do vídeo, mas ela se intensifica no computador. Principalmente porque na tela do computador não há mais lugar para a identificação com uma única imagem, ela é, em geral, coabitada por várias janelas e imagens ao mesmo tempo. Para Manovich:

A interface de janelas tem mais relação com o design gráfico moderno, que trata a página como uma coleção de diferentes mas igualmente importantes blocos de dados como texto, imagens, e elementos gráficos, do que com a tela cinematográfica (Ibdem, p. 97).

A tela do computador seria o primeiro tipo de tela a ter como premissa o deslocamento do corpo, e não a sua fixidez. Desde o uso de aplicativos e *softwares* diversos até experiências mais elaboradas de realidade virtual, na nova mídia não se trata mais de espectadores imóveis e sim de usuários participantes. Algo próximo do que Lemos chamou de *download* do ciberespaço no mundo. Para Manovich, estamos passando pelo fim do aprisionamento do corpo:

Por toda parte, ao nosso redor, estão os sinais do aumento da mobilidade e miniaturização dos aparelhos de comunicação – telefones celulares e agendas eletrônicas, *paggers* e *laptops*, telefones e relógios conectados à internet, Gameboys, e videogames portáteis similares. [...] Desse momento para frente, nós carregaremos nossas prisões conosco – não para extasiadamente confundir representação e percepção (como no cinema), mas para estar sempre “em contato”, sempre conectado, sempre plugado. A retina e a tela irão fundir-se (p. 114).

Fica, portanto, evidente a importância que Manovich dá ao cinema para pensar as novas mídias, principalmente sua estética – o cinema seria a “aparência” da era do computador, o seu código. Mas o autor não trata apenas da maneira como o cinema influenciou (e continua influenciando) esta era. Pois, ao mesmo tempo em que afeta, o cinema também é afetado pela nova mídia: seja em sua distribuição, sua produção, sua

indústria e, até, sua estética. A principal transformação seria o fato de que a computação gráfica, a imagem numérica e digital estaria libertando a imagem cinematográfica de sua base indicial. Um exemplo disso seria o fato de as grandes produções hollywoodianas buscarem cada vez mais apoio nos efeitos especiais e nas imagens em 3D.

Mas, e os filmes feitos com celular? Eles estão obviamente implicados nisso que Manovich denominou como novas mídias: tanto pelo aparelho de produção, quanto pela distribuição *on-line*. No entanto, acreditamos que esteticamente eles dialogam muito mais com uma linguagem videográfica do que com o cinema digital. Os filmes de bolso que analisaremos têm como base imagens indiciais, que se filiam à realidade, ao cotidiano, ao mundo histórico. E é dessas características estéticas que trataremos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2

### CINEMA DE BOLSO: A CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA?

#### 2.1 Cinema-celular: a câmera-mão

Em 1923 o cineasta Dziga Vertov sonhava com um cinema que rompesse as barreiras do corpo humano: um olho aperfeiçoado, móvel e livre no tempo e no espaço:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sobre eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado (VERTOV In: XAVIER, 1983, p. 256).

Vertov e suas tomadas de improviso fundaram uma nova relação entre a vida e o cinema, o homem e a máquina, o visível e a representação, sendo seus filmes umas das balizas do cinema documentário e também do experimental. Quase um século depois o cinema – pelo menos, certo tipo de cinema – não cessou de reinventar e atualizar os seus dispositivos, perseguindo o mesmo sonho de mobilidade e também de desconstrução do discurso realista. Desconstrução que representa uma mudança de foco, que passa a ver o cinema não mais como “uma janela aberta para o mundo” ou a câmera como um análogo para o olho humano, indo cada vez mais em direção de um cinema como ato/performance.

Atualmente acreditamos que o cinema passa por mais uma de suas transformações. Câmeras de vídeo cada vez menores, aparelhos de telefone celular e máquinas fotográficas digitais que gravam imagens, ilhas de edição instaladas nos computadores pessoais são algumas das novas mídias em desenvolvimento. Com elas as imagens em movimento foram digitalizadas e compatibilizadas com o universo dos *bytes*.

Tem-se o surgimento de um cinema híbrido: que circula tanto pelas páginas da Internet quanto pelas projeções em salas escuras, passando pela televisão e pelas minitelas dos telefones móveis.

Neste capítulo iremos nos ater aos aspectos narrativos que caracterizam o cinema feito com celular. Pelo caráter recente dessa produção, é difícil pensar em especificidades ou em uma estética única ou estanque. Ao assistirmos aos filmes do festival *Pocket Films* nos deparamos sobretudo com uma produção criativa e variada. Ainda assim, alguns aspectos nos chamaram a atenção. Um pouco como no cine-olho vertoviano, muitos dos filmes de bolso desafiam os limites que comumente separam a câmera e o ser humano. A câmera-celular combina *mobilidade, portabilidade e conectividade*, transformando-se em uma espécie de prótese, não mais para o olho, e sim para a mão. Mão de um corpo em constante movimento e permanentemente conectado.

Esse deslocamento pode ser percebido em filmes como *O campeão*,<sup>21</sup> de Rui Avelans Coelho. No primeiro plano do filme, um plano geral, vê-se um homem com roupas esportivas sentado em um banco (Figura 1). Atrás dele, algumas árvores; na frente, apenas o chão de terra e uma quase imperceptível alça de arame em primeiro plano. A imagem está inclinada diagonalmente, em 45 graus, e com algumas interferências no sinal de transmissão. Após 15 segundos de hesitação, o homem se levanta e começa a andar em direção à câmera, esboçando alguns movimentos de aquecimento pré-exercício físico até alcançar a alça de arame e erguê-la. Há uma mudança brusca de enquadramento: de cima para baixo vê-se o arame, o atleta que o segura, uma cerca e o céu (Figura 2).



Figuras 1 e 2 – preparação e arremesso, respectivamente.

---

<sup>21</sup> O filme português venceu o Primeiro Prémio do Público na edição do festival *Pocket Films* 2008. Pode ser assistido no endereço: [http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id\\_article=812](http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=812).

Ele se posiciona e a imagem começa a rodar em círculos à sua frente, ficando cada vez mais indefinível... até mesclar freneticamente, em movimentos circulares, o chão, o céu e a cerca – sem o homem. Os sinais e os ruídos de interferência se intensificam até resultarem numa tela preta. Aparecem os créditos finais. Por fim, uma última imagem: do chão e do céu, inclinada em 90 graus.

O documentário, de cerca de um minuto, simula um lançamento de martelo – com uma câmera subjetiva não do lançador, mas do objeto arremessado. Mais do que um cine-olho vertoviano, trata-se de um *cine-mão*. O corpo que filma, muito mais do que um ponto de vista, funciona como uma espécie de grua, dando suporte à *câmera-mão*. Ocupando o lugar da mão, um membro móvel, a câmera ganha sua liberdade de movimento e sua gestualidade habitual. Trata-se de uma tomada subjetiva; no entanto, não se sabe quem está vendo – seria a mão? O objeto imaginário a ser arremessado? O celular? E, talvez, nem se trate mais de ver – pelo menos, não no sentido de uma visão cinematográfica tradicional. Com o deslocamento do visível para o tátil, do olho para a mão, não se sabe mais quem filma. A câmera-celular, como no sonho de Vertov, com movimentos fantásticos, mas ultrapassando-o, transforma-se numa máquina pós-humana.

Para Philippe Dubois, esse deslocamento do visível para o tátil seria uma tentativa de compensar a falta de tangibilidade da imagem digital – imagem numérica, essencialmente virtual. Nessa tentativa de materializar o abstrato,

A informática desenvolveu, por exemplo, uma série de máquinas que funcionam como próteses não do olho (estamos longe da câmara escura), mas da mão. Triunfo do controle remoto, magia do *mouse*, papel incontornável do teclado, mesmo para fazer uma imagem, etc. Sem falar do boom das “telas táteis”, estes dispositivos de frustração em que o contato físico da mão com a tela finge dar corpo a uma imagem que de qualquer forma não tocamos. (DUBOIS, 2004, p. 65).

Além dessa nova mobilidade, destacam-se como características desse cinema-celular sua *portabilidade*, o tempo imediato, a *conexão* e a difusão em rede. Para André Lemos, esses elementos se configuram como um aspecto fundamental dessa produção:

Qual é a diferença entre um filme feito no celular (com uma história, argumento e edição) de outro feito com qualquer câmera portátil (como super-8 ou Mini-DV)? [...] A diferença fundamental é, efetivamente, a rede, a potência de conexão e de colaboração, que no caso da disseminação da fotografia popular ou

do vídeo/cinema, não existia. Essa diferença cria elementos que implicam uma fruição estética particular. Pequenos excertos do dia-a-dia, em mobilidade, disseminados, exploram as potencialidades da portabilidade, da mobilidade, da conectividade e da ubiquidade. Agora a lógica é “uma câmera na mão e conexões na cabeça” (LEMOS, 2007).<sup>22</sup>

Como vimos no primeiro capítulo, outra característica dos filmes de bolso é a de portarem um olhar que se volta para o cotidiano – acreditamos que se possa falar em uma estética do cotidiano como uma das potencialidades marcantes deste cinema. Nesses filmes o banal, os objetos do dia-a-dia e o comum são utilizados na construção de uma *mise en scène* improvisada: cheia de fragmentos do cotidiano. Nada de surpreendente em um atleta no exercício de lançar martelos. Nem na revelação de uma fotografia tirada com uma Polaroid – como no filme *Autoportrait*,<sup>23</sup> de Galienni: enquanto espera a formação da imagem fotográfica, a câmera vagueia por um apartamento que mostra os dejetos de uma existência pré-diegética.

Outra característica que percebemos nos filmes de bolso é uma baixa resolução da imagem e do som. Isto faz com que, em muitos casos, a construção estética do cinema-celular passe por um jogo de luzes e cores – mais do que por formas definidas ou por uma narrativa linear (Figura 3).



Figura 3 – jogo de luzes e formas. Figura 4 – superfícies reflexivas.

---

<sup>22</sup> Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM), texto disponível em: *Carnet de Notes*, <<http://andrelemos.info/publicacoes/artigos/>>.

<sup>23</sup> Filme francês participante da edição de 2005 do festival *Pocket Films*. Pode ser assistido no endereço: [http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id\\_article=112](http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=112).

O realizador, Aurélien Vernhes-Lermusiaux, foi seduzido justamente por essa nova materialidade visual. Ele afirma: “A transposição do muito pequeno para o muito grande guiou, de fato, a minha pesquisa. A perda do detalhe, que se obtém projetando-se esses filmes em uma tela de cinema, permite a nosso imaginário se desenvolver”.<sup>24</sup> Para ele, esse é um elemento de originalidade do suporte: o que se filma não se parece com aquilo que se projeta.

Como no filme-passeio de Vincent Ostria: *Aux Champs Elysées*.<sup>25</sup> O documentário é uma balada pela avenida, coletando objetos e pessoas como cores e luzes que desfilam para a câmera. Para além de uma construção narrativa, a busca é pelo movimento dos objetos em si. Nesse mesmo filme também se destaca o uso excessivo de superfícies reflexivas, como óculos, portas de vidro, vitrines espelhadas etc (Figura 4). Uso recorrente em vários dos filmes de bolso e que se revela fundamental na construção de metalinguagens – de um fazer fílmico que se mostra, que mostra os seus processos e põe em cena o corpo do seu realizador. Essa tendência estaria dentro do que Lipovetsky e Serroy caracterizaram como imagem-distância, como vimos no primeiro capítulo. Esses efeitos de metalinguagem engajariam uma relação de cumplicidade entre espectadores e realizadores. Estaríamos, assim, diante de um corpo cada vez mais performático e integrado à câmera.

Neste exercício de espectador analítico dos filmes de bolso identificamos três aspectos que nos parecem chaves para pensarmos os filmes feitos com celular: a mobilidade, a conectividade e a portabilidade. E será a partir desses três conceitos que tentaremos construir nossa análise. Porém, antes de pensarmos em uma estética específica do cinema feito com celular, parece-nos fundamental passar por uma discussão que a precede e tangencia: a da imagem videográfica.

---

<sup>24</sup> Tradução livre. Depoimento disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/du-tres-petit-vers-le-tres-grand>.

<sup>25</sup> Filme francês participante da edição de 2008 do *Pocket Films*. Disponível em: [http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id\\_article=920](http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=920).

## 2.2 Imagem-celular x Imagem- vídeo: uma inflexão?

Desde os anos 1970, muitos autores dedicaram-se a pensar o vídeo como arte. Um dos livros pioneiros nesse sentido é o *Expanded cinema*, de Gene Youngblood.<sup>26</sup> Neste, o autor parte de experiências pioneiras no campo da video-arte e da televisão para repensar o conceito de cinema como um todo. Cinema expandido seria, mais do que novas tecnologias integradas ao cinema tradicional, uma consciência ampliada do cinema em geral. Os novos dispositivos seriam importantes no sentido de que descentralizariam e individualizariam a comunicação, o que representaria o fim do paradigma do drama, do enredo cinematográfico clássico. Para Youngblood, “arte e tecnologia do cinema expandido significam o começo de uma vida criativa para toda humanidade e logo uma solução para o dito problema de lazer” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 42-43). De certa forma, Youngblood antecipa o conceito de cinemania de Lipovetsky e Serroy: o cinema e a vida misturando-se. Os filmes de bolso parecem pertencer perfeitamente ao que o autor chamou em sua previsão futurística de *Synaesthetic Cinema* – descentralizados pelo uso de nova tecnologia, permitindo a expressão de consciências diversas. Arlindo Machado entende esse cinema expandido como:

[...] um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-ématos+gráphein*, “escrita do movimento”), que inclui todas as formas de expressão baseadas na imagem em movimento, preferencialmente sincronizadas a uma trilha sonora. Nesse sentido expandido de arte do movimento, televisão e vídeo também passam a ser cinema, assim como a multimídia (MACHADO, 2007a, p. 66).

Para Arlindo Machado, as imagens agora são híbridas, ou seja, compostas a partir de fontes diversas (fotografia, desenho, vídeo, infografia etc.). As fronteiras formais e materiais dos suportes foram, assim, dissolvidas:

Cada plano é agora um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais (MACHADO, 2007a, p. 69-70).

---

<sup>26</sup> YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Londres: Studio vista, 1970.

A digitalização das imagens altera seu estatuto: sua dimensão espaço-temporal é condensada. Mais do que circular livre do seu referente (como a fotografia), uma imagem digital é uma matriz de números que se atualiza constantemente. De certa forma, trata-se de uma imagem que só existe fisicamente no tempo: na sua atualização. Sempre presente, mas virtual: uma espécie de devir-imagem.

A imagem digital fez explodir a estabilidade da imagem técnica. Após a digitalização, a imagem já não pode ser entendida como um ponto de vista fixo e objetivo de uma “realidade” predeterminada, seja isso encarado como *frame*, janela ou espelho, mas só pode ser definida através de sua base numérica, sua “virtualidade” constitutiva (MACHADO, 2007b, p. 208).

Raymond Bellour também se depara com as entre-imagens desse cinema expandido. Para o autor, a passagem do cinema para o vídeo, no campo das imagens, é comparável à transição do verso alexandrino para o verso livre, na poesia – ambos os movimentos representaram um momento de reflexão sobre os destinos de seus respectivos campos. Mais do que pensar uma especificidade do campo videográfico, o que interessa a Bellour são as entre-imagens: entre o cinema, o vídeo e a fotografia. Para o autor:

Desse modo (virtualmente), o *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível (BELLOUR, 1997, p. 14-15).

Os filmes feitos com celular não estariam sendo construídos exatamente nessas entre-imagens? Não estariam sendo produzidos com o uso de fotografias, animação, efeitos de pós-produção digital, sendo exibidos tanto nas telonas de cinema quanto nas minitelas de computadores e celulares? Esse cinema de bolso traçaria seus primeiros passos essencialmente híbridos, fruto de convergências múltiplas. Cada filme, um pequeno *verso-livre*.

Cinema expandido, entre-imagens, a cada tentativa de análise do vídeo nos

deparamos com uma espécie de deslizamento conceitual. E é justamente nesse sentido que Philippe Dubois propõe um pensamento sobre o vídeo não como dispositivo nem como imagem, mas como estado:

O “vídeo não é um objeto” (algo em si, um corpo próprio), mas um *estado*. Um estado da imagem (em geral). *Um estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem). Todas as imagens. E, particularmente, como tentarei mostrar, as imagens do cinema (DUBOIS, 2004, p. 23).

Um estado-imagem que permite pensar outras imagens: ou o vídeo seria em si uma espécie de deslizamento de imagens, como propôs Daney? E o cinema feito com celular, estaria este predestinado também a repensar imagens? Raphaël Maze defende, no texto “*Désirs vidéophoniques, les nouvelles pratiques du mobile*”,<sup>27</sup> que os filmes feitos com celular carregam em si esse desejo videográfico. Para o autor:

O vídeo portátil, desde seu começo nos anos 1960, de alguma maneira, prolongou os diários, os filmes caseiros, as experimentações cinematográficas de um cinema diferente, explorando novos tipos de narração. Nesse desenvolvimento, o vídeo, em paralelo à informática, desenvolveu uma linguagem visual do imediato, do movimento, da abstração, a imaterialidade como postulado da mensagem.<sup>28</sup>

Maze acredita que os filmes feitos com telefone celular reinventam uma prática cotidiana da utilização do vídeo, principalmente no sentido de que transformam nossa relação com o espaço urbano: “O filme de bolso porta, além de sua especificidade de ser realizado com um telefone, a aptidão para uma relação de troca, de livre circulação [...]”, afirma Maze. Segundo o autor, dispositivos como a internet e o *bluetooth* permitem que os filmes sejam vistos, trocados, que circulem facilmente.

Troca, circulação, conexão, mobilidade, estamos no terreno que Bellour chamou de imagem-fluxo. E é justamente a intensificação desse fluxo que nos parece um diferencial dos filmes de bolso. Portabilidade? Mobilidade? Conectividade? Até que ponto os filmes participantes do *Pocket Films* realmente são afetados por tais elementos? Podemos, a partir dos filmes, afirmar que se trata sobretudo de uma estética do cotidiano? E

---

<sup>27</sup> Publicado no site do festival *Pocket Films* em 2009. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/desirs-vidéophoniques-les>.

<sup>28</sup> Tradução livre a partir do texto citado acima.

o uso da câmera-celular representa de fato um deslocamento dos olhos para a mão, do visível para o tátil? Estas são algumas das questões que tentaremos responder a seguir a partir da análise de alguns filmes.

## **2.3 As características do cinema de bolso**

### **2.3.1 Conectividade**

“Uma câmera na mão e conexões na cabeça”, como disse André Lemos. Um dos diferenciais do cinema de bolso está justamente no fato de ele atrelar a câmera cinematográfica a um dispositivo de comunicação imediata, o celular. A partir daí, as possibilidades de transmissão e retransmissão das imagens multiplicam-se: elas podem ser enviadas por um telefone a outros telefones, podem ser baixadas para o computador, projetadas em uma tela grande, colocadas na rede etc. E muitos dos filmes participantes do festival utilizam-se desses mecanismos para dobrar e desdobrar suas imagens.

Em *La Parole électrique*<sup>29</sup> acompanhamos os passageiros do metrô japonês que utilizam seus telefones celulares durante o percurso do trem. O filme começa com um prólogo composto de imagens de postes de eletricidade: com tomadas feitas de baixo para cima, que valorizam o emaranhado de fios (Figura 5). Em seguida, outro emaranhado: o dos trilhos de trem, filmados de dentro da cabine do maquinista (Figura 6). Após os créditos com o nome do filme e sua localização (“Tokyo, 2005”), a janela diminui consideravelmente para um pequeno quadro no centro da tela. A partir de então, seguem-se tomadas diversas dos passageiros do metrô (Figura 7). Quase sempre trata-se de jovens mulheres que usam seus celulares para ler e escrever textos, não percebendo que estão sendo filmadas – o que nos leva a questionar os aspectos éticos desta escolha do diretor. Em momentos raros, a câmera flagra alguém lendo um livro – contamos apenas duas pessoas, contra mais de uma dezena com celular. E nas últimas tomadas vemos os passageiros que dormem sentados em seus bancos. O som ambiente é do alto-falante do metrô, que anuncia as estações em japonês e em inglês. Esse som é silenciado nas sequências finais, em que as pessoas dormem. Após os créditos com o nome do diretor, o

---

<sup>29</sup> Filme de Erik Bulloet. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/la-parole-electrique>.

quadro aumenta novamente, ocupando toda a tela, e mais uma vez temos as imagens dos trilhos de trem. Na última tomada uma mulher japonesa e o realizador do filme acenam para a câmera despedindo-se.



Figura 5, 6 e 7 – os fios elétricos, os trilhos e a janela reduzida no centro do quadro.

*Parole électrique* é composto apenas por tomadas de primeira mão, mas de dois tipos diferentes. Em primeiro lugar temos imagens grandes e com boa resolução dos postes e dos trilhos (Figuras 5 e 6). Em segundo, as imagens de baixa resolução dos passageiros dentro do metrô (Figura 7). Apesar de parecer se tratar de um som ambiente durante todo o filme, notamos um cuidado em combiná-lo com as imagens. No início um ruído metálico é colocado sobre as imagens dos postes e dos trilhos. E nas cenas finais, em que os passageiros dormem, o som ambiente dá lugar ao silêncio.

Trata-se, então, de um filme feito com celular sobre outras pessoas que estão utilizando o aparelho dentro de um metrô. A conectividade nos parece estar presente em múltiplas camadas: entre quem filma e quem é filmado sem o saber; entre as pessoas que se comunicam por seus telefones e entre todos os que se deslocam no metrô. O celular, por sua portabilidade, permite o jogo de espelhos entre o realizador e as pessoas, que não percebem que estão sendo filmadas – afinal, assim como elas, o realizador é apenas mais um usuário do celular dentro do vagão. Os anúncios do alto-falante criam uma comunicação comum entre todos os presentes. Mas cada passageiro traça com seu celular outros percursos de comunicação com suas mensagens. Temos, então, uma sobreposição entre o coletivo e o individual.

Ao falar sobre o filme,<sup>30</sup> Bullot afirma que espantou-se no metrô de Tóquio com a grande presença de telefones celulares – como se este tivesse tomado o lugar do livro ou do jornal. O realizador notou que eram sobretudo as jovens que mais usavam seus aparelhos, mais para ler mensagens e e-mails do que para telefonar. Para o realizador, “este uso generalizado do celular produz uma infração do privado na esfera do público, deslocando a linha de demarcação entre os dois”. Outro aspecto destacado é o de que os telefones multifuncionais existiam há mais tempo no Japão – Bullot fala em um devir japonês, com a popularização destes modelos no resto do mundo. E outra peculiaridade cultural explorada pelo filme é a de que o termo “telefone” em japonês origina-se da junção de “palavra” e “eletricidade”. Essa é a explicação não só para o título do filme como também para os planos que o abrem e fecham – os planos dos postes de eletricidade e dos trilhos de trem. Para Bullot, estas sequências funcionam como contracampos para as de dentro da cabine do metrô.

Como um “agente secreto”, Bullot acredita ter encontrado a finalidade de seu novo dispositivo: “Somente ele [o celular] concilia a discricção do *voyeur* e a proximidade da captura. O filme torna-se um estranho face a face, um duelo ao telefone entre o cineasta e os seus modelos”, afirma. O realizador percebe nesse duelo também uma conexão entre o homem e a máquina:

O telefone engaja por outro lugar o corpo de quem filma de uma maneira singular. Ele age como uma extensão de nosso próprio corpo: é a mão, o braço estendido, a polpa dos dedos que permitem doravante se aproximar do visível, confundindo a vista e o tato. Pensa-se, certamente, na prótese. No *Parole électrique*, é evidente que o telefone é um suplemento para aqueles japoneses fechados no metrô que os permitem ser religados ao mundo à maneira de um novo cordão vocal.<sup>31</sup>

Para o realizador, este aspecto comunicativo seria inerente aos filmes feitos com celular – pelo menos enquanto este está sendo explorado em seu caráter mais reflexivo e de forma mais experimental.

---

<sup>30</sup> As declarações citadas, com tradução livre, foram tiradas de um texto e de uma entrevista do realizador para o *Pocket Films*, disponíveis respectivamente em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateur/article/notes-a-propos-de-la-parole> e <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/entretiens/article/entretien-avec-erik-bullot>.

<sup>31</sup> Em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/entretiens/article/entretien-avec-erik-bullot>.

Aliás, a ideia de um filme como um telefonema é realizada em seu limite em *Ceci n'est pas un film*.<sup>32</sup> Neste vemos e, sobretudo, escutamos um telefonema em forma de filme – ou seria um filme em forma de telefonema? Logo após a tela preta com o título do filme, ouve-se o barulho de um telefone que toca. Escuta-se uma voz em *off* que atende: “Alô! Sim, sim...”. Só então as imagens na tela começam a tomar forma, acompanhando a narração em *off*, que funciona como um dos interlocutores de uma conversa telefônica. Não escutaremos quem está do outro lado da linha – não seríamos nós? –, mas a voz em *off* dirige-se a esta pessoa e faz pausas na espera de suas respostas. A conversa e as imagens começam banais: “Eu saí apenas para andar um pouco... A temperatura está boa e a noite é bela... A rua está calma, fez muito calor hoje... A lua está quase cheia”. E as imagens seguem a voz fielmente, mostra-se a rua, a noite e a lua (Figura 8). Após quase um minuto dessa conversa mais cotidiana, o filme embarca em outra mais metalinguística. A voz em *off* diz: “Aqui no meu telefone tem uma câmera. Não creio que seja para fazer filmes. De toda maneira, eu não sou cineasta, não faço um filme”. A partir desse momento entendemos a referência do título: estamos diante de um filme que afirma não ser um filme.



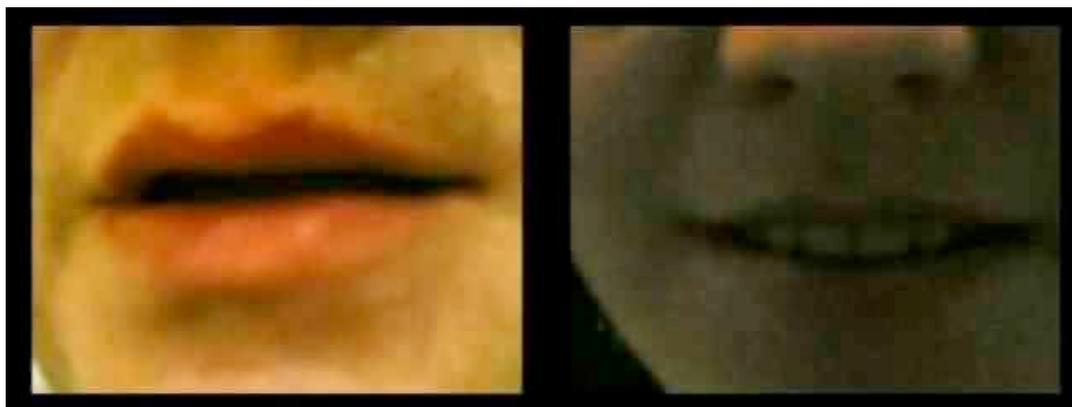
Figura 8 – rua a noite. Figura 9 – cemitério Bretão.

A voz prossegue: “Não, eu creio que um telefone com uma câmera seria mais uma caixa de lembranças. Lembranças que a gente possa trocar”. Então, o filme torna-se essa troca de imagens-lembranças entre o narrador e seu interlocutor invisível: as nuvens que viram juntos, um cemitério bretão (Figura 9), Claire ensinando-os a fazer um avião de papel, uma aranha assustadora. Cada imagem-lembrança, uma dupla sonora e visual. O

<sup>32</sup> Filme de Pascal Delé. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/ceci-n-est-pas-un-film>.

narrador encerra o pequeno inventário de lembranças afirmando que estas não devem interessar a ninguém além dos dois; ainda assim questiona-se: “Mas por que eu teria vontade de filmar outras coisas?”. A resposta vem logo em seguida: “com o telefone o que eu tenho vontade de fazer são somente as imagens, qualquer coisa que viaje entre duas pessoas, entre você e eu, da minha boca para seu olho”.

Nesse momento vemos o rosto de quem fala pela primeira vez, ou melhor, sua boca em close (Figura 10), que continua falando: “Então, veja bem o que eu vou te dizer: se nós formos cortados, não estou inquieto. Tenho certeza que você me ligará e que você também fará um pequeno cinema para minhas orelhas”. A narração silencia-se e vemos uma boca feminina, também em close, movimentando-se, falando, possivelmente respondendo ao narrador, mas sem som (Figura 11).



Figuras 10 e 11 – campo e contra-campo de um filme-telefonema.

Para Dorothée Cuny,<sup>33</sup> *Ceci n'est pas un film* questiona de maneira direta se as imagens em movimento feitas com telefone celular devem ser sempre consideradas cinema, filmes. O título do filme nega, mas sua construção reafirma. Essa questão, aliás, sempre fez parte das reflexões do festival *Pocket Films*. Em um texto<sup>34</sup> na sua primeira edição, assinado por Benoît Labourdette, afirma-se que, para a maioria dos realizadores, os filmes feitos com telefone celular são pensados para o cinema, para a tela grande. Para Labourdette, o fato pode ser explicado “pela redescoberta da câmera, através do objeto

<sup>33</sup> É possível ler seu texto de análise do filme no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/archives/edition-2005/points-de-vue/article/ceci-n-est-pas-un-film-200>. Tradução livre.

<sup>34</sup> Texto disponível no endereço eletrônico: <http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/les-films-tournes-avec-telephone>.

telefone, que justamente não é uma câmera, que suscitou os desejos de escritura ‘primitiva’, então puramente cinematográfica”.

Mas se trata, de qualquer forma, de um filme voltado para o íntimo, para a comunicação de um casal, cheia de pequenos segredos e de cumplicidades. Para Cuny, um diferencial dos filmes de bolso seria o de tenderem para um enquadramento mais afetivo:

Pascal Delé oferece lembranças que provocarão no outro uma impressão alegre, triste, nostálgica, terna, amorosa... A imagem enviada é aqui uma intenção articulada como aquela que exprimem as palavras. Ela fala além do que ela representa, ela evoca mais do que ela mostra graças à afetividade que ela contém mas que não depende dela<sup>35</sup>.

Nesse sentido, Pascal Delé conseguiu fazer um filme que coloca a câmera no lugar do telefone, em que a conectividade e a comunicação são características fundamentais.

Em *Where are you?*,<sup>36</sup> a conectividade supera a comunicação de um simples telefonema. Neste filme, um casal separado pela distância procura-se pelas janelas do filme que estão fazendo. A conversa entre o casal se dá, sobretudo, pelos efeitos das imagens, e não tanto pelas palavras. O filme começa com Héléna Villovitch conversando com sua própria gravação dentro do aparelho celular (Figura 12). Ela se pergunta como está sendo o uso do aparelho; e o seu duplo, sua imagem dentro do celular gravada por outro celular, responde: “Está até indo bem; o único problema é que não estou conseguindo mandar as imagens diretamente pela internet”. Essa é a primeira de diversas *mise en abîmes* que o filme utiliza: imagem de celular dentro de outra imagem de celular, jogos de espelhos, sobreposição e incrustação de telas. Em seguida, sucedem-se diversas sequências em que Héléna Villovitch e Jan Peters aparecem separadamente procurando-se. O som deste filme funciona muito mais como um ruído do que como uma comunicação direta, uma ligação telefônica. De certa forma, estamos mais próximos das linhas cruzadas e das mensagens em secretárias eletrônicas. Entre barulhos de telefones tocando, ouvem-se conversas entrecortadas e a constante pergunta: “Onde está você?”. Por fim, em um dos últimos

---

<sup>35</sup> Em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/archives/edition-2005/points-de-vue/article/ceci-n-est-pas-un-film-200>. Tradução livre.

<sup>36</sup> Filme de Héléna Villovitch et Jan Peters. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/where-are-you>.

planos do filme o casal está junto no mesmo cômodo. Ambos repetem uma espécie de mantra de conversa telefônica: “Alô. Tudo bem? Sou eu. Onde você está?” (Figura 13). A vertigem da repetição dessas palavras é duplicada pelo uso de dois celulares: um que o casal usa para se gravar e outro que recebe essas imagens e sons e os retransmite com poucos segundos de atraso.



Figura 12 – Villovitch conversa com o celular. Figura 13 – ela e Peters estão finalmente juntos.

Villovitch e Peters<sup>37</sup> consideram a experiência de realização do filme bastante autobiográfica; o casal estava de fato em um relacionamento à distância, e as gravações de grande parte do filme foram feitas separadamente – cada um com seu respectivo aparelho. Segundo Peters, justamente por isso, o diferencial deste projeto é que eles puderam enviar as imagens em tempo real pelo celular. O que foi bastante importante, devido a sua distância geográfica. Villovitch aponta que inicialmente sentiu-se decepcionada com a qualidade reduzida das imagens, mas que aos poucos essa imperfeição tornou-se um desafio. Para a realizadora, o que interessa no telefone celular são os defeitos: “O fato que só se pode enviar 30 segundos de filme, isso me interessa, quer dizer que é preciso imaginar uma história com sequências de até 30 segundos, a questão do atraso de transmissão, a imagem de qualidade mediana”.

É interessante notar como a questão da baixa definição da imagem é resolvida criativamente pelos realizadores, que em diversos momentos utilizam-se da sobreposição de várias pequenas janelas para compor um quadro – o que preserva uma qualidade maior

---

<sup>37</sup> É possível ler uma entrevista do casal no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/archives/edition-2005/tables-rondes-30/article/la-pratique-de-la-video-mobile-50>.

do que ampliar as janelas para preencher o quadro. Esta solução funciona narrativamente também, pois intensifica a angústia da procura – um exemplo é a sequência em que Villovitch está abrindo uma porta e dizendo: “Onde está você?”. A multiplicação das janelas dá um aspecto vertiginoso à sequência (Figura 14). O mesmo vale para as *mise en abîmes*, da imagem dentro da imagem, tela do celular filmando outra tela de celular. Uma espécie de eterno recuo que nunca possibilita que a pessoa seja encontrada; ela está sempre a uma imagem atrás. Esse mecanismo também funciona com as sequências montadas em *loop* ou gravadas do espelho. Quando as janelas incrustam-se uma na outra temos a impressão de que o casal está junto, mas apenas para percebermos, segundosdepois, que se trata de uma ilusão da imagem (Figura 15).

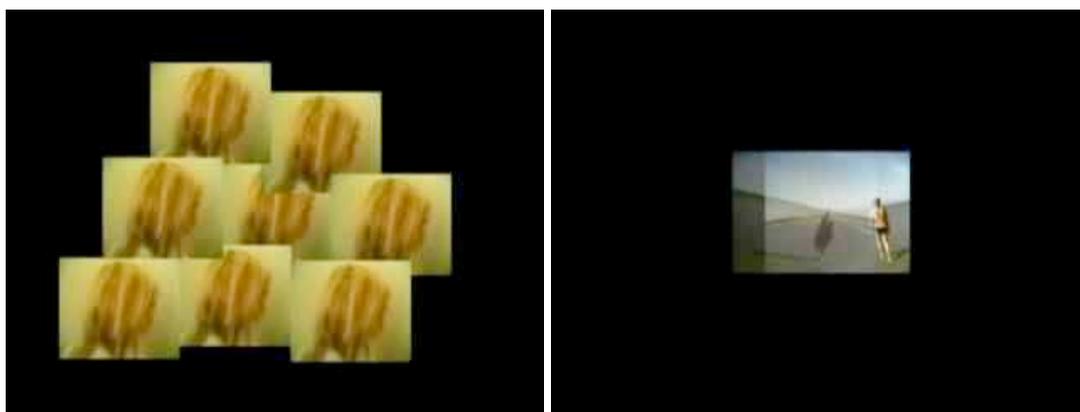


Figura 14 – as janelas multiplicadas. Figura 15 – as imagens sobrepostas.

A questão do som também se colocou como um problema para o casal, em parte solucionada pelo “roubo” do som ambiente de museus, como afirma Peters. E também pela inserção do defeito como solução estética. É o caso da sequência final, em que o casal canta junto, filmando-se com um celular e transmitindo para o outro. Existe um atraso entre o envio das imagens e sua retransmissão no segundo aparelho, o que cria um efeito de eco para suas vozes. Para Villovitch, essa sequência que liga os dois telefones é importante para colocar o dispositivo do filme em questão: “nós temos o hábito de realizar filmes que falam também do cinema, então nós fizemos um filme com telefones que fala do telefone”, complementa. Nessa nova dobra, filme-telefonema, as piscadelas de olho da imagem-distância duplicam-se com os efeitos de uma suposta ligação telefônica entre os realizadores.

Enfim, acreditamos que esta questão da conectividade está intrinsecamente ligada à da portabilidade. O que torna estes filmes-telefonemas mais interessantes é o fato de poderem ser feitos em qualquer lugar e a qualquer momento – e imediatamente ser enviados a qualquer parte.

### 2.3.2 Portabilidade

Assim, a segunda característica que nos chama a atenção nos filmes de bolso é sua portabilidade. Como podemos ver, essa ideia é expressa até pelo nome escolhido pelo festival para se referir aos filmes feitos com telefone celular: são de bolso, fáceis de transportar, podendo ser assistidos em qualquer parte. Mas essa portabilidade vai além do dispositivo em si, o celular, e influencia narrativamente a construção dos filmes. Uma câmera portátil, que funciona muitas vezes como uma prótese para a mão, implica em outras relações entre os corpos; entre quem filma, quem é filmado e as imagens.

No filme *Porte de Choisy*,<sup>38</sup> de Antonin Verrier, vemos em um plano-sequência uma mulher nua em seu quarto enquanto fala ao telefone e usa o computador. Nos primeiros dois minutos é possível ver apenas seu rosto e suas mãos enquanto fala ao telefone (Figura 16). A câmera está distante, tanto que de início ela não percebe que está sendo filmada. Ao perceber, solta um sorriso e depois faz menção de esconder-se, mas retorna à sua postura inicial. Ao sair do telefone, a mulher deixa o quadro. Mas continuamos a escutar a sua voz em *off*, que inicia uma conversa com o realizador do filme – que mal veremos, mas escutaremos também em *off*. Após alguns segundos, a mulher percebe que a câmera-celular continua ligada e joga-se sobre o corpo do realizador na tentativa de desligá-la. Os dois rolam pela cama e a câmera rola junto, ainda nas mãos do realizador. Desistindo de desligá-la, a mulher deixa-se exibir nua, sentada sobre o companheiro que filma. Depois de algumas trocas de carícias, a mulher pede novamente que ele pare de filmá-la, fugindo da direção da câmera. Ele não cede, continua apontando a

---

<sup>38</sup> Filme vencedor do prêmio do júri da edição de 2007 do festival *Pocket Films*. Pode ser assistido no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/porte-de-choisy>.

câmera para a companheira e até tripudia carinhosamente cantando: “Eu te filmo, eu te filmo” (Figura 17).



Figuras 16, 17 e 18 – ela percebe que está sendo filmada, encara a câmera e, depois, age com indiferença, afastando-se.

Depois disso, ela dá alguns empurrões no celular, ele pede que ela pare de bater na câmera. Finalmente, ela se levanta e vai utilizar o computador, sentando-se em uma cadeira de costas para a câmera (Figura 18). Enquanto isso acontece, os dois conversam. Até que ela se levanta e, novamente, se joga sobre ele. A tela torna-se toda branca.

O filme não tem créditos iniciais ou finais, é um longo plano-sequência com som direto. As imagens têm um registro voyeurístico: como se fossem roubadas, escondidas entre paredes. Mas, aos poucos, o jogo se esclarece: quem a filma é o seu amante. Interessa a *mise en scène* do sensual e o jogo de poder entre os corpos mais do que uma simples exibição. Indo além do que a imagem teria de precária por sua falta de definição, o filme incorpora seus defeitos: jogos de luz e cor, que estouram em um corpo nu à contraluz ou na mescla de movimentos indiscerníveis: corpo e câmera em contato são *pixels*.

A nudez feminina mostrada funciona como uma demonstração de intimidade. A permissão para o registro do íntimo vem em uma espécie de guerra de sedução: ela não deixa, mas se mostra – até o limite, quando se joga sobre o outro e interrompe o filme. O corpo feminino já não é apenas o objeto do olhar, mas o torna possível, próximo, transforma-o. E o corpo masculino, ainda que escondido atrás da câmera, está implicado: tem voz, tem presença, interage – exhibe-se também. O filme nos faz lembrar, mais uma vez, da máxima godardiana de que “eu vejo melhor quando filmo”: o amante vê melhor a amada ao filmá-la, ao confrontá-la pela imagem. Seu corpo filma implicado, a subjetividade vai

além dos olhos. A câmera-celular, pela sua portabilidade, torna-se uma espécie de prótese: flui naturalmente entre os corpos.

Naturalmente, entre os corpos – ou mais precisamente, entre os pés –, também é assim que se desloca o celular no filme *Voiture en carton*,<sup>39</sup> de Kiripi Katembo Siku. No filme, a câmera-celular é transformada em carrinho de papelão que passeia pelos jogos infantis das ruas de Kinshasa, no Congo. Logo após os créditos iniciais, vemos uma caixa de papelão e ouvimos um grande ruído – imagina-se ser da instalação da câmera-celular na caixa, embora esta ação não seja revelada. Em seguida vemos o rosto de uma criança, que pega a caixa, coloca-a no chão e passa a puxá-la por uma corda amarrada (Figura 19). A criança desloca-se por uma rua, a câmera permanece camuflada como um carrinho, filmando os arredores (Figura 20). Em determinado momento a câmera vira, mas a criança logo a acerta. Em alguns momentos a câmera-carrinho para, repetidas vezes, perto de outras crianças que brincam – veem-se apenas seus pés. O passeio continua até o dispositivo ser estacionado em outra caixa de papelão.



Figuras 19 e 20.

Durante os sete minutos do filme, os únicos sons que escutamos são os do ambiente. Nenhuma das pessoas que passam diante da câmera parece perceber que está sendo filmada. De qualquer forma, a rapidez com que passam, a baixa resolução das imagens e o ângulo da câmera, rente ao chão, não possibilitam que se veja detalhadamente ninguém. O que se registra é o movimento geral da cidade. A banalidade das imagens torna-se mais relevante ao se descobrir que esse mecanismo, câmera-carrinho, foi uma

---

<sup>39</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/voiture-en-carton>.

maneira que o realizador encontrou de fugir da censura que os filmes costumam sofrer na República Democrática do Congo. Graças a isso, essas clandestinas e precárias imagens representam um dos poucos registros contemporâneo da cidade.

*Dabka*,<sup>40</sup> filme palestino de Diaa Mohammad Qurt, é um exemplo de como a portabilidade da câmera-celular pode registrar flagrantes inusitados. No documentário, o que parece ser uma patrulha militar de rotina, torna-se uma performance dançante dos soldados. No início do filme vemos três soldados saindo de um veículo militar (Figura 21). Todos apontam suas armas em direção à câmera. Eles se aproximam cautelosamente, até que param e, inusitadamente, começam a dançar de braços dados. Eles acenam para a câmera e pulam com felicidade (Figura 22). A câmera desloca-se, aproximando-se do carro. Lá, descobre-se outro soldado que está rindo e falando ao rádio do carro. A câmera vira-se novamente para os soldados que dançam com as armas na mão. Agora eles estão em contraluz, o que torna a cena ainda mais lúdica. Um deles sobe no carro. E o filme termina, assim como começou, sem créditos.



Figuras 21 e 22 – armas empunhadas e, em seguida, dança à contraluz.

O filme é praticamente silencioso, apenas um som de rádio no começo. Esse fato cria um estranhamento com a imagem dos soldados dançando. Inusitada também é a interação dos soldados com a câmera. A princípio eles parecem hostis, empunham as armas e seguem uma rotina militar. Mas seu comportamento é transformado pela câmera. Sua dança é uma performance pró-filmica, não existiria sem a presença do cinegrafista e de seu

---

<sup>40</sup> Filme disponível no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/dabka>.

celular. É como se o filme fosse um flagrante, mas de um acontecimento mágico: soldados que dançam.

Nesses três filmes a portabilidade da câmera nos parece essencial em sua construção. Em *Porte de Choisy* a liberdade de movimento da câmera-mão é o que possibilita o balé de confronto e de sedução dos corpos. Ela espreita escondida ao longe, para logo em seguida colocar-se entre o casal e rolar na cama com eles. Já em *Voiture en carton* a portabilidade transforma a câmera em carro de brinquedo, e a camuflagem permite ao realizador registrar um cotidiano da cidade que não seria possível captar de outra forma – por causa da censura imposta pelo governo. E em *Dabka* temos o inusitado encontro entre soldados e um cinegrafista amador. A presença inesperada da câmera-celular na rotina militar transforma-a completamente.

Esse deslocamento constante da câmera na mão, ou no chão, provoca um efeito de tremido na imagem. Para Raymond Bellour, esse efeito é um índice do “real e imediato”, do cinegrafista como uma testemunha *in loco*. Mas Bellour destaca que, para além desse efeito de realismo, a imagem tremida traz um efeito expressivo em si: o tremor do corpo. Nesse sentido:

O tremido não diz: eu sou a realidade, na qual é preciso acreditar; tampouco diz: sou a ausência de realidade. Ele propõe uma realidade duplicada por um afastamento em relação a si mesma: um signo reconstruído, um signo de arte que procura exprimir uma pulsão do corpo inscrevendo-se no tempo que se tornou visível. Esta é a magia do tremido: apreender um efeito do real, sem nunca se passar pela realidade (BELLOUR, 1997, p. 105).

Este efeito de realidade parece-nos estar em questão nos três filmes. A câmera-celular dando acesso a um universo sem a qual não conheceríamos: a intimidade de um casal, as imagens de uma cidade censurada ou um momento de descontração de soldados em serviço. Em todos os casos, o tremor das imagens como atestado de presença, aumentando a crença nas imagens.

### 2.3.3 Mobilidade

Além da portabilidade e da conectividade, outra característica que perpassa grande parte dos filmes de bolso é a mobilidade. É imensa a quantidade de filmes feitos com celular que são filmados em meios de transporte, sobretudo trens e metrô. Nesse sentido, é evidente também a relação que esses filmes constroem com o espaço urbano, com o deslocamento pelas cidades.

Deleuze já destacava a perambulação pela cidade como um dos aspectos do cinema moderno: em vez de uma ação com um destino ou um objetivo definido (do cinema clássico), passa-se a idas e vindas por um espaço qualquer. Nas palavras do autor referenciando Cassavetes: “trata-se de desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a ação” (DELEUZE, 1985, p. 255).

Já, para Comolli, mais do que uma questão de desconstrução das cidades, trata-se de reconstruí-las, mas pelo cinema: “De tanto filmá-las, o cinema não só revela alguma coisa do destino cinematográfico das cidades (a gênese urbana do cinema), mas o transforma: pouco a pouco, a cidade filmada substitui toda cidade real, ou melhor, se torna o real de toda cidade” (COMOLLI, 2008, p. 179). Para o autor, ao registrar durações e passagens, o cinema seria capaz de captar a fluidez das cidades e das suas multidões – no que essa relação tem de singular, a expressividade dos corpos, e de universal, formas, linhas, ritmos, repetições. Nesse sentido, o cinema que filma as cidades atrelaria a pulsão escópica à pulsão urbana. No entanto, Comolli acredita que a história de amor entre cinema e cidade possa estar chegando ao fim: dominada pela publicidade, pelos turistas e pelas câmeras de vigilância, a representação urbana não seria mais a mesma. O autor enxerga apenas um último núcleo de resistência: “Eu diria que essa cidade invisível é aquela do cinema documentário, a cidade que se mantém reservada, na borda do quadro, que não se entrega aos olhares, que se esquiva da tomada” (Ibidem, p. 185). Será o documentário contemporâneo o local propício para a reinvencção das cidades invisíveis, como as descreveu Ítalo Calvino?

Para Marc Augé, as cidades contemporâneas seriam produtoras de não-lugares:

Espaços que não são em si espaços antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 1994, p. 73).

Ainda que não identitários ou relacionais, esses não-lugares preservariam uma espécie de “encanto vago”, dos encontros ao acaso, da possibilidade de aventura. Para o autor, seria possível quantificar esses não-lugares somando-se a extensão das vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, infovias, aeroportos, estações, hotéis, parques de lazer, outros lugares que “mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo” (Ibidem, p. 74). Como no filme *Aventures urbaines*,<sup>41</sup> de Jocelyne Rivière e Serge Rustin. Por três minutos fazemos um mergulho no metrô parisiense, em seu microcosmo pulsante com seus códigos e usos, ritmado pelas interrupções de suas paradas. Tipicamente, um não-lugar (Augé) e, por isso, aberto a diversas possibilidades de encontros e, como sugere o título, de aventuras.

Nesse sentido, André Lemos acredita que as novas mídias, entre elas o celular, estariam constituindo uma cultura das desterritorializações e reterritorializações. Por um lado, a comunicação das redes telemáticas planetárias colocaria em questão fronteiras anteriormente bem definidas. Por outro, o uso individual das redes, como nos *blogs*, nos sites, nos *chats*, nas redes sociais, seria uma maneira de reapropriação e reocupação dos lugares. Por isso, para Lemos, “compreender a cibercultura só é possível a partir de um pensamento móvel, que dê visibilidade a processos de mobilidade urbana, de cidades globais e nomadismos informacionais”.<sup>42</sup> Aliás, para o autor é justamente essa a característica das mídias locativas: aliar localização e mobilidade.

Para Adriana Souza e Silva, esse lugar construído pelas mídias locativas seria um espaço híbrido, definido pela convergência dos espaços físicos e digitais: “Espaços híbridos são espaços nômades, criados pela constante mobilidade dos usuários que carregam aparelhos portáteis de comunicação, como telefones celulares, continuamente

---

<sup>41</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/aventures-urbaines>.

<sup>42</sup> Citações do artigo: Ciberespaço e Tecnologias Móveis – Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura, p. 8-9. In Carnet de Notes, <<http://andrelemos.info/publicacoes/artigos/>>.

conectados a internet e outros usuários” (SILVA, In: PARENTE, 2004, p. 282). Para a autora, os projetos artísticos que constroem espaços híbridos já não se restringem a ambientes fechados ou aos museus; eles ganham as ruas transformando nossa relação com o espaço urbano. Ao mesmo tempo em que “as cidades também se re-configuram como espaços híbridos e a arte midiática contribui substancialmente para a transformação de espaços de circulação urbanos em lugares de sociabilidade” (Ibidem, p. 285).

*GPS yourself*<sup>43</sup> pode ser considerada uma pequena anedota filmada dessas mídias locativas. Nesse curto filme, cerca de 40 segundos, vemos um homem deslocando-se pela cidade. No fim de um quarteirão, ele parece estar perdido e utiliza-se de um estratagema tão irreal quanto criativo: joga seu celular para cima com a câmera do aparelho ligada. Fábula cinematográfica: a câmera-celular voa muito alto, captura um desenho das ruas e desce num paraquedas improvisado em sacola plástica até às mãos do homem que o lançou. De posse do aparelho e de suas direções, descobre-se o caminho em um mapa do improvável.

Misto de tomadas diretas e de uma espécie de animação à la *Google Earth*, o pequeno filme coloca em questão dispositivos essenciais das mídias locativas e das relações entre esta e o espaço urbano. Dessa forma, podemos tomar esse seu mapa do improvável como uma metáfora para este novo espaço urbano que está sendo representado por filmes feitos com telefone celular.

Já em *Pulsion scopique*<sup>44</sup> temos a câmera-celular colocada em uma janela de trem, gravando a paisagem (Figura 23). As imagens estão de trás para frente. Percorremos, ao contrário, o caminho entre vagões e escadas rolantes, até chegar ao trem. Também de idas ao supermercado, jantares, passeios de bicicleta, e outras atividades cotidianas... E os planos sucedem-se vertiginosamente, com cada vez mais rapidez. A música, uma batida eletrônica, também intensifica seu ritmo junto com as imagens. Até que as imagens começam a se repetir, mas indo para frente, mesmo que isso seja quase imperceptível pela velocidade das imagens em *loop*. No fim, resta-nos a abstração da cidade em cores e formas – apenas *pixels* (Figura 24). Seriam as ditas imagens-excesso de Lipovetsky e Serroy. O

---

<sup>43</sup> De Rémi Boulnois. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/gps-yourself>.

<sup>44</sup> De Romuald Beugnon. Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/pulsion-scopique>.

filme é resultado do banco de imagens que seu realizador Romuald Beugnon construiu a partir do blog-vídeo, *Un mouton vivant*,<sup>45</sup> desenvolvido em parceria com H  l  ne Abram. Neste, os diretores publicavam pequenos filmes sobre sua vida cotidiana, na tentativa de construir um *autodocument  rio*.



Figuras 23 e 24, respectivamente.

Também    uma espécie de *autodocument  rio* que desenvolve Takako Yabuki no filme *Mes voyages*,<sup>46</sup> Trata-se de um filme diário de viagem, que analisaremos mais detidamente no próximo capítulo. Para Dorothée Cuny,<sup>47</sup> neste filme o celular funciona como um “receptáculo de impressões”: mostrando o que ela v  , transmitindo suas emo  es por palavras e imagens. Viajando por grandes cidades, como Paris e Tóquio, a realizadora confia suas emo  es ao aparelho – de certa forma, reconstruindo as cidades pelo cinema, como propõe Comolli.

Aliás, essa mobilidade dos filmes de bolso parece estar a serviço justamente dessa rela  o cada vez (re)construída entre filme e cidade. Em cada filme sobre o metrô parisiense temos a sensa  o de que se trata de um novo metrô – de qualquer forma,    um novo olhar, um novo corpo e um novo verso que se constrói.

---

<sup>45</sup> Infelizmente, o blog foi tirado do ar. Anteriormente estivera disponível em: <http://unmoutonvivant.free.fr/>.

<sup>46</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/mes-voyages>.

<sup>47</sup> Texto disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/archives/edition-2005/points-de-vue/article/mes-voyages-de-takako-yabuki>.

## 2.4 Conclusões: uma nova estética?

Neste capítulo discutimos as características do cinema de bolso. Em primeiro lugar destacamos uma tendência do deslocamento da câmera-celular como uma prótese para a mão. Essa câmera-mão seria o traço de um cinema em que o corpo do realizador está diretamente implicado – não apenas uma câmera subjetiva que passe pelos olhos, mas uma que se ocupe do corpo inteiro, variavelmente. Podemos destacar duas formas como este deslocamento do visível para o tátil se mostra: a primeira, em filmes como *O campeão*, de Rui Avelans Coelho, em que podemos falar do manuseio do aparelho. Neste filme, temos a simulação de uma câmera subjetiva do objeto celular – que substitui subjetivamente o objeto martelo ao ser arremessado. A segunda espécie de taticidade encontramos em filmes como o *Porte de Choisy*, de Antonin Verrier. Neste caso, temos o encontro entre corpos e o celular, formando um amalgama de toques múltiplos.

Em seguida destacamos algumas características das imagens-vídeo que parecem dialogar diretamente com os filmes feitos com celular. A captura e a edição desses filmes de bolso muitas vezes está bastante próxima dos filmes feitos com câmeras mini-dvs ou *cibershots*. Mas onde estaria a diferença?

É essa questão que procuramos responder em seguida, destacando três características que estão constituindo certa especificidade dos filmes feitos com telefone celular: a conectividade, a portabilidade e a mobilidade. Se, em termos gerais, as imagens feitas com celular não se diferenciam necessariamente de outras produzidas com dispositivos diversos, são por essas suas características inerentes ao celular que seus filmes tomam rumos específicos.

Ainda assim, não acreditamos que já seja – e quem sabe se será um dia – possível definir uma estética única e específica para o cinema de bolso. Primeiro, por uma questão de tempo de desenvolvimento: a história do cinema feito com celular ainda é bastante recente, não chegando a uma dezena de anos. E, nesse meio tempo, nota-se já uma diferença muito grande de formatos e de qualidade de imagens. É notável como a resolução de som e de imagem avançou enormemente. Pode ser que a precariedade da imagem, usada como forma de linguagem nos primeiros filmes, deixe de ser uma das suas características

nos próximos anos. Em segundo lugar apontamos para uma grande diversidade de material produzido. O festival *Pocket Films* é apenas um entre os vários que se dedicam a esse tipo de filme. E, mesmo dentro desse festival em que baseamos nossa análise, nos atemos sobretudo ao domínio do documentário – passando ao longe das animações, das ficções e dos filmes mais experimentais. Seria preciso, ainda, levar em consideração os longas-metragens filmados com celular e também o uso do dispositivo no campo das artes visuais. Só passando por todos esses terrenos será possível falar em definições mais permanentes. E, em terceiro lugar, como muitas tecnologias do vídeo, analógicas e digitais, os telefones celulares com câmera são bastante dependentes do investimento da indústria das telecomunicações para o seu desenvolvimento. No momento passamos por uma tendência de democratização e expansão desses aparelhos. Mas uma recessão ou a diminuição de apoio aos festivais e às mostras podem derrubar o cinema feito com celular antes mesmo que ele se consolide.

Dito isso, o que procuramos mostrar nesta dissertação são tendências e caminhos que parecem estar se delineando dentro desta produção ampla e recente. Quando falamos em estética do cotidiano estamos direcionando essas características diversas que encontramos nos filmes. Assim, poderíamos destacar como componentes desta estética: a predileção dos realizadores para uma *mise en scène* do banal, do simple, do íntimo; um deslocamento da câmera do visível para o tátil, a partir das características do aparelho celular que refletem nos filmes (portabilidade, conectividade e mobilidade); o engajamento do *espectador analista* (Roger Odin) neste deslocamento e na fruição do filme.

### CAPÍTULO 3

#### O CORPO EM DESLOCAMENTO NOS FILMES DE BOLSO

Para começar, gostaríamos de propor uma imagem: o local é um restaurante cheio. O plano é composto de uma tomada única feita com a câmera na mão, tremida. No quadro vemos uma estrutura de madeira que funciona como uma divisória entre as mesas do restaurante; nessa estrutura, um espelho e o seu reflexo, e por trás da estrutura, algumas mesas do restaurante. Da composição do reflexo do espelho e do que está além da divisória temos a combinação de dois corpos, um homem de blusa branca e uma mulher de casaco escuro. Embora eles estejam em mesas diferentes, temos a impressão de que formam um corpo único. Esse corpo fragmentado e com movimentos desencontrados – as mãos manuseiam os talheres e cortam a comida, mas não chegam à boca que vemos – está no centro da imagem (Figura 25). No canto direito vemos, pelo reflexo do espelho, por apenas alguns instantes, a câmera que produz a cena.



Figura 25 – o corpo fragmentado.

O parágrafo acima é a descrição do filme *Me//at*,<sup>48</sup> de Raquel Kogan. Essa imagem do corpo múltiplo e fragmentado parece-nos emblemática para pensar a relação dos filmes de bolso com o processo de subjetivação, relação que propomos desenvolver neste capítulo. Partimos do princípio de que o *espaço biográfico* é um território cada vez

<sup>48</sup> O filme pode ser visto no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/me-at>.

mais explorado pelo audiovisual contemporâneo: do documentário à ficção, da vídeo-arte ao jornalismo, da internet ao museu e, sobretudo, em todas as entre-imagens – nas passagens e convergências das imagens digital, fotográfica e eletrônica.

Podemos observar nos filmes que participam do *Pocket Films* uma volta recorrente à exploração do subjetivo. A seguir nos deteremos em dez filmes nos quais essa relação nos parece mais evidente. Seis deles são autorretratos: *After 43 years*, *Autoportrait minute*, *Mobile Autoportrait*, *Self portrait*, *Self portrait in media* e *Véloportrait*. E quatro, filmes-mensagens: *Brother*, *Lettre à Basile*, *Lettre à ma soeur* e *Mes voyages*. Do embate com os filmes algumas perguntas nos surgiram: por que essa escolha pelo desvelamento do íntimo? Como a exibição do corpo mostra uma representação da subjetividade? Mais do que isso, que corpo é este que se exhibe nos filmes de bolso? Haveria alguma especificidade na construção da autorrepresentação nesses filmes? É na pista desses questionamentos que faremos nossa análise, pois nos parece que é nessa relação diferenciada com o corpo que se encontra uma importante transformação do cinema-celular.

### **3.1 Processos de subjetivação**

#### **3.1.1 Foucault: a escrita de si**

Passar do cotidiano para o discurso, da vida para a narrativa: segundo Michel Foucault, esse é um movimento que remonta à Grécia Antiga. Foi na Antiguidade clássica que o autor encontrou os primeiros registros do que chamou de técnicas de si: procedimentos existentes em todas as civilizações que são propostos aos indivíduos para fixar, manter ou transformar suas identidades. Para Foucault, trata-se de perguntar: “Como se ‘governar’ exercendo ações onde se é si-mesmo o objeto das ações, o domínio onde estas se aplicam, o instrumento ao qual elas recorrem e o sujeito que age?”<sup>49</sup> (FOUCAULT, 1994, p. 213). De certa forma, seria uma espécie de “arte da existência”, no sentido de que a vida é tratada como uma obra portadora de valores estéticos e de estilo. Mas Foucault ressalta que não se trata de práticas inventadas individualmente por um sujeito; e, sim, de “esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por

---

<sup>49</sup> Tradução livre.

sua cultura, sua sociedade e seu grupo social” (FOUCAULT, 2006b, p. 276). De certa forma, os filmes feitos com celular podem ser incluídos num desses esquemas contemporâneos, pois, por meio das imagens, seus realizadores escrevem-se.

Aliás, Foucault é muito cauteloso ao usar o termo sujeito, preferindo falar em processo de subjetivação. Conceituação que nos parece bastante pertinente em épocas em que a prática do documentário volta-se para uma escrita autobiográfica. Segundo Foucault, a ideia de um sujeito soberano é inconcebível. Para o autor:

O sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através de práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural (Ibidem, p. 291).

E, se não se trata de uma inquietação apenas contemporânea, o que há de novo nas escritas de si de bolso? Quando Renata Padovan<sup>50</sup> monta um circuito fechado de imagens entre *webcam*, tela de computador e celular e apontando para si diz: “Esta sou eu”, como quem diz “Esta sou eu além das imagens”, que tipos de novos valores estão em jogo nessa técnica midiática de si? Talvez um diferencial esteja na forma de encarar esse processo de subjetivação que se representa. A contemporaneidade abraça essas identidades instáveis, temporárias. Trata-se de uma subjetividade produzida por diversas redes e campos de força sociais. Esse processo é tratado por André Parente como uma via de mão dupla:

Por um lado, o sujeito é processual e não uma essência ou uma natureza: não há sujeito, mas processo de subjetivação. Por outro lado, a subjetivação é o processo pelo qual os indivíduos e coletividades se constituem como sujeitos, ou seja, só valem na medida em que resistem e escapam tanto aos poderes quanto aos saberes constituídos (PARENTE, 2004, p. 96).

Essa construção processual pode ser vista em filmes como *Lettre à Basile*, de Valéria Young. Nesse filme vemos a ressignificação das vozes que marcaram a infância exilada da diretora de origem chilena – Young, agora adulta, ouve uma carta lida dos anos 1980 de seu tio e de sua avó destinada aos seus pais. As frases ganham o sentido de um

---

<sup>50</sup> Diretora do filme *Self portrait in media*, que analisaremos mais detidamente a seguir.

mergulho no passado – como propõe a aproximação da câmera a uma fotografia de sua infância, no começo do filme. Mas não se trata de um mergulho sem volta: ao mesmo tempo em que ouve as vozes de sua infância e de suas raízes chilenas, Young percorre os caminhos do metrô parisiense – propondo, além do mergulho, a possibilidade de traçar novos trajetos no presente. Valéria é constituída tanto das vozes do passado quanto dos devires que traça para si. Essa noção de uma identidade em deslocamento será muito importante para a análise filmica que faremos. Podemos dizer que não há mais como pensar em um “eu” recortado, separado; ele está diluído. Para Teixeira, os “processos de subjetivação se desenvolvem de maneira muito mais potente e disruptiva nos campos mais experimentais da imagem atual, entre cinema, vídeo, fotografia, por exemplo, nas estéticas híbridas que com eles se compõem” (2000, p. 98). É o caso de filmes como o de Renata Padovan e também o *Autoportrait minute*, de Galienni, em que o diretor se serve da interação da imagem fotográfica de uma Polaroid com a imagem-vídeo de seu celular para fazer seu autorretrato instantâneo.

### 3.1.2 O espaço biográfico

Para tentar entender as diversas práticas contemporâneas que em alguma medida se voltam para investigações subjetivas, Leonor Arfuch cunhou o termo *espaço biográfico*. A expressão nos parece interessante para contextualizar culturalmente os filmes de bolso que se voltam para práticas de autorrepresentação, direta ou indiretamente. Isso ocorre porque o espaço biográfico abarca múltiplas formas, gêneros e expectativas, permitindo “[...] a consideração das respectivas especificidades sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas esferas distintas da comunicação e da ação”<sup>51</sup> (ARFUCH, 2002, p. 49). Ou seja, para além das autobiografias ou diários pessoais, Arfuch considera muitas outras formas em que a subjetividade, as questões do *eu*, se dão atualmente: dos *reality shows* aos estudos das ciências sociais, passando por diversas formas de expressão artística. Em comum, essa

---

<sup>51</sup> Tradução livre.

inquietação em relação ao íntimo, ao cotidiano, ao vivido. Preocupação que encontramos nos filmes analisados.

Arfuch sublinha a importância que é dada à vivência nesse espaço biográfico. Para a autora, a vivência se destacaria por sua qualidade de ser unidade mínima, trazer em um instante a totalidade, indo para além de si até a vida em geral (2002, p. 66). Estaria justamente aí o valor diferencial, ético e político, do biográfico. É o caso de filmes como *After 43 years*, de Khalil Mozaïen, e *Brother*, de Kerim Bersaner. No primeiro temos o registro silencioso e claustrofóbico de um prisioneiro político palestino; no segundo, um homem recita versos sobre o conflito da Chechênia, tendo ao fundo imagens da tragédia. Ambos os filmes trazem a noção de experiência como fundamental; o que vemos são corpos que sobreviveram e sobrevivem a conflitos políticos. Ou seja, corpos testemunhas que estiveram lá e agora nos contam, silenciosa ou poeticamente, o que viram e experimentaram.

De certa forma, a veracidade pela experiência nos relatos biográficos seria a contrapartida do autor no que Philippe Lejeune chamou de *pacto autobiográfico*: uma espécie de contrato explícito ou implícito entre leitor e autor. Dando seu corpo, ou suas marcas, como testemunho, o autor esperaria receber de volta a cumplicidade de um leitor. Por isso, mais do que uma interioridade ontológica, o que conta é a experiência – e as marcas que esta deixa no relato. No domínio documental, seria o equivalente à intensidade da tomada (Ramos) ou ao risco do real (Comolli). Conta o corpo em processo. Corpo que ganha dimensão ainda mais relevante quando se pensa nos relatos que se fazem pelos meios audiovisuais.

Como já dissemos no primeiro capítulo, Gilles Deleuze destaca dois polos para o corpo no cinema moderno: o corpo cotidiano e o cerimonial. Ele acredita que “a atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo” (Ibidem, p. 228). Já o corpo cerimonial seria o corpo transformado, fantasiado, preparado para uma cerimônia. Na nossa análise fílmica propomos, a partir desses conceitos, pensar o corpo nos filmes de bolso em quatro movimentos possíveis: pelo deslocamento, pela maquinização, pela sobrevivência e pela ficção. Em todos os movimentos acreditamos destacar-se o que Deleuze chamou de corpo cotidiano, ou seja, o

espaço biográfico nos filmes de bolso seria construído por meio de atividades banais (um homem solitário em seu apartamento, como em *Self portrait*, de Johan Renck), em deslocamentos comuns (um passeio de bicicleta, em *Véloportrait*, de Yves Rousselet) ou na saudade da família de um diário de viagem (como em *Mes voyages*, de Takako Yabuki).

### 3.1.3 O documentário em primeira pessoa

Segundo Foucault, as técnicas de si perderam muito da autonomia que tinham na Antiguidade ao serem reapropriadas pela Igreja Católica como um exercício do poder pastoral. A preocupação consigo passou a ser vista como uma espécie de egoísmo, de vaidade. No lugar, foram incentivadas as confissões. Nesse processo, os pequenos relatos do cotidiano perderam seu lugar na construção da relação de si com o mundo.

Apenas muitos séculos depois *a vida dos homens infames*<sup>52</sup> volta a ser registro de algum interesse. Desta vez, pelos arquivos de documentação do homem comum, nos séculos XVII e XVIII. Para Foucault:

A voz única, instantânea e sem rastro da confissão penitencial que apagava o mal apagando-se ela própria é, doravante, substituída por vozes múltiplas que se depositam em uma enorme massa documental e constituem assim, através dos tempos, como a memória incessantemente crescente de todos os males do mundo. O mal minúsculo da miséria e da falta não é mais remetido ao céu pela confiança apenas audível da confissão; ele se acumula sobre a terra sob a forma de rastros escritos. É um tipo de relações completamente diferentes que se estabelece entre o poder, o discurso e o cotidiano, uma maneira totalmente diferente de o reger e de o formular. Nasce, para a vida comum, uma nova *mise en scène* (FOUCAULT, 2006a, p. 213).

Acreditamos que o documentário pode ser assim considerado uma atualização contemporânea dessa *mise en scène* da vida comum. Até porque este coloca em relação o discurso e o cotidiano para o homem comum. Podemos dizer que o homem comum é documentado porque por ele passam relações políticas de poder. Assim, o jogo entre poderes é reiterado no próprio ato de documentar. A imagem coloca em evidência aquela existência que antes de ser filmada era desconhecida para outros. E, de certa forma, a briga

---

<sup>52</sup> Título do texto de Michel Foucault ao qual pertence a citação acima.

pelo direito de produção e de controle da imagem de si e dos outros sempre esteve presente no campo do cinema documentário.

Percebemos estas características, de inventário dos pequenos gestos, nos filmes feitos com celular – e, de forma geral, na tendência contemporânea de documentários feitos em primeira pessoa. Tratar-se-ia de uma atualização da estética da existência? E até que ponto podemos falar em escrita de si no documentário em primeira pessoa? Seria esta primeira pessoa realmente possível no cinema? Francisco Elinaldo Teixeira problematiza a conceituação de documentário performático – que vimos no primeiro capítulo. Para o autor, não é certo que no cinema documental seja possível enunciar na primeira pessoa do singular:

Pelo que pudemos observar, enquanto arte da deriva de si, da *performance* do próprio corpo que parte de si, mas que não pára de se lançar para fora de si, o que está em jogo nessa modalidade documental, seu desafio, é como o documentarista poderá fazer nascer em si uma terceira pessoa que o destitua do poder de dizer Eu (TEIXEIRA, 2004b, p. 42).

Mais do que falar de documentários feitos em primeira pessoa, tentando delimitar o que seria exatamente o documentário e esse local de enunciação, nos propomos a pensar aqui em filmes que constituem processos de subjetivação. Nesse sentido, Raymond Bellour nos traz um conceito próximo, porém menos escorregadio, para o cinema: o de autorretrato. É o que veremos a seguir.

### 3.2 O autorretrato

Dos dez filmes que nos propomos a analisar neste capítulo, seis são autorretratos. A recorrência a esse gênero nos fez recortá-lo como uma prática importante na construção do espaço subjetivo nos filmes de bolso. No livro *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*,<sup>53</sup> Raymond Bellour faz uma retrospectiva do autorretrato, de sua filiação à literatura até o lugar privilegiado que este encontra na vídeo-arte. Para Bellour, há algumas

---

<sup>53</sup> BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

décadas o campo audiovisual flerta com o espaço autobiográfico. O termo abarca formas diversas de cinema subjetivo:

A palavra autobiografia desaparece em nome de uma multidão de palavras que tomam seu lugar, dividida em seis categorias (auto-retratos, retratos de amigos, retratos de família / cartas, diários de viagem, notícias privadas / diário íntimo / confissões / lembranças de infância / anotações de cineasta) (BELLOUR, 1997, p. 322).

Embora seja difícil englobar tantos modelos diferentes na mesma categoria, Bellour acredita que o íntimo, o pessoal, o privado seriam as características mais marcantes dessa produção, sendo possível dividi-la em duas subcategorias: a autobiografia e o autorretrato. A autobiografia é fragmentada, dissociada, incerta, pelas limitações impostas pelo cinema; o autorretrato é um recorte caracterizado pela ausência de sequência narrativa, baseando-se em bricolagens temáticas, justaposições, montagens, retomadas.

Por essas características, o autorretrato está muitas vezes mais próximo do metafórico, do poético. “Onde a autobiografia se define por um limite temporal, o autorretrato aparece como uma totalidade sem fim” (Ibidem, p. 331). Podemos pensar essa relação com o experimental em filmes como *Mobile autoportrait*, de Fernando Velázquez. No filme, o autorretrato é construído com diversos efeitos de edição: desde uma tela dividida, que duplica a presença do corpo retratado, até a incorporação de diversos ruídos de som e de imagem (listras, cortes rápidos e constantes). Enfim, o filme emprega diversos procedimentos de fragmentação da imagem bastante explorados pelo cinema experimental.

Experimentalismos que ganham novo fôlego com a imagem videográfica, que pode ser mais facilmente tratada e alterada, o que cria um fluxo de imagens fragmentadas, reconstruídas, dinâmicas. Por isso, Bellour acredita que o vídeo, mais precisamente a vídeo-arte, corresponde melhor às transformações na representação contemporânea da subjetividade. E, também, porque neste o autor-diretor pode inserir com menos estranhamento o seu corpo diretamente na tela – inserção do corpo, que é uma característica constante nos filmes de bolso.

Philippe Dubois, em seu artigo “O pedregulho e o precipício– a respeito da obra fotográfica de Denis Roche”,<sup>54</sup> também se detém com certo interesse no tema. Para ele, toda fotografia é sempre um autorretrato: “[...] imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de espaço e tempo, numa espécie de convulsão da representação e por ela” (DUBOIS, 1993, p. 343). E nos autorretratos propriamente ditos o autor vê uma postura dupla do fotógrafo: como sujeito e como objeto. Ambos devem ocupar e transpor simultaneamente um só bloco de espaço-tempo. Sendo, desde o princípio, um movimento impossível. Impossibilidade nessa dupla articulação como no caso do filme *Autoportrait minute*, de Galienni. Este filme simula um autorretrato feito por meio de uma fotografia Polaroid, o espaço do íntimo está mais nas imagens da câmera subjetiva que espera a revelação do que na imagem imóvel finalmente revelada. Diante do que Dubois chamou de eterna derrota da fotografia para o autorretrato, o movimento permanece incessante, mesmo quando capturado pelo *clic* fotográfico. Reafirmando sempre a preferência do gênero pela ação, pelo cinema, pelo vídeo – como articula o fotógrafo Denis Roche:

No auto-retrato, é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar, etc. Mas uma foto com disparador automático em 1/125 ou 1/500 de segundo engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os 30 segundos do disparador. Tudo isso é captado. Existe aí um início de cinema, um início de movimento. Provavelmente nesse tipo de fotos sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém (ROCHE, apud DUBOIS, 1993, p. 352).

Preferência pelo movimento que se dá não por qualquer cinema, mas pelo campo audiovisual que se propõe a experimentações formais, é o que afirma Raquel Schefer em seu livro *El autorretrato en el documental*.<sup>55</sup> Para a autora, uma das principais características da prática é a invenção de dispositivos não previstos no funcionamento das máquinas e programas audiovisuais – como no engenhoso circuito fechado de imagens que Renata Padovan cria entre sua *webcam*, sua tela de computador e seu celular, no *Self*

---

<sup>54</sup> In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

<sup>55</sup> SCHEFER, Raquel. *El autorretrato en el documental: figuras, máquinas, imágenes*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

*portrait in media*. Por essa característica, “as obras do gênero se afastam dos modelos perceptivos dominantes e propõem uma nova concepção espaço-temporal, uma concepção original da representação audiovisual”<sup>56</sup> (SCHEFER, 2008, p. 11). Por causa da indeterminação das fronteiras nas práticas do espaço biográfico, Schefer propõe pensar as relações postas em jogo como fricções: entre exterior/interior, público/privado, corpo/dispositivos, memória/imagem, deslocamento/permanência, presente/passado e palavra/imagem.

### 3.2.1 A carta

Além do autorretrato, outro gênero que nos parece privilegiado pelos filmes de bolso é o da carta, que, segundo Foucault, sempre foi um local essencial para as práticas das técnicas de si. Para o autor:

Não resta a menor dúvida de que estamos diante de um fenômeno que pode parecer um pouco surpreendente, mas que é carregado de sentido para aquele que quisesse escrever a história da cultura de si: os primeiros desenvolvimentos históricos do relato de si não devem ser buscados do lado das “cadernetas pessoais”, dos hupomnêmata, cujo papel é o de permitir a construção de si a partir da coleta do discurso dos outros; pode-se em contrapartida encontrá-los do lado da correspondência com outrem e da troca de assistência espiritual (FOUCAULT, 2006b, p. 157).

A construção do relato de si vem da comunicação, do contar-se para outro. Bellour acredita que carta-vídeo, por sua vez, possibilitaria uma troca “real” entre as pessoas. Para o autor, o mesmo não é válido para o cinema tradicional. Neste, a carta seria uma via de mão única:

E mesmo quando designa um interlocutor supostamente “verdadeiro”, tendendo por isso a multiplicar-se, fragmentar-se e, portanto, a relativizar-se, ela sempre aponta para um ponto de fuga ideal, um lugar vazio em torno do qual suas palavras poderiam se reunir, porque foi aí que nasceram (BELLOUR, 1997, p. 294).

---

<sup>56</sup> Tradução livre.

Por outro lado, a carta em vídeo, pela sua cotidianidade e sua composição de materiais diversos de forma mais livre, tornaria possível um retorno, uma conversa. Será que o mesmo acontece com as cartas de bolso? Esse é um dos aspectos que investigaremos a seguir.

### 3.3 Os movimentos do corpo nos filmes de bolso

No horizonte dessas referências nos propomos a fazer uma análise textual ensaística por meio de movimentos suscitados por dez filmes de bolso: seis autorretratos – *After 43 years*, *Autoportrait minute*, *Mobile autoportrait*, *Self portrait*, *Self portrait in media* e *Véloportrait*; e quatro filmes mensagens – *Brother*, *Lettre à Basile*, *Lettre à ma soeur* e *Mes voyages*. A análise será inspirada na metodologia ensaística proposta por Francisco Elinaldo Teixeira, destacando em cada um dos filmes os materiais de composição e os modos de composição destes.<sup>57</sup> A partir disso, pensaremos o corpo nos filmes de bolso em quatro movimentos possíveis: pelo deslocamento, pela maquinização, pela ficção e pela sobrevivência. Mais do que categorias estanques e classificações rigorosas, propomos estes movimentos como imagens para serem sobrepostas aos filmes: uma leitura possível, um agrupamento de versos-livres.

#### 3.3.1 Primeiro movimento: o deslocamento

Na primeira sequência de *Autoportrait minute*,<sup>58</sup> de Galienni, vemos uma mão segurar uma máquina Polaroid (Figura 26). Ouve-se um *clic* e surge uma fotografia, com formato quadrado e a imagem embaçada. Uma música repetitiva e mecânica, do tipo para se esperar ao telefone, começa a tocar como trilha sonora. Enquanto isso, a mão que segurava a Polaroid está com a fotografia, ainda indefinida. A mão agita a foto, enquanto o corpo dá voltas por um apartamento. Vemos a fotografia sendo agitada em primeiro plano e

---

<sup>57</sup> TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “A propósito da análise de narrativas documentais”. In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (orgs.). *Estudos Socine de Cinema, Ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

<sup>58</sup> Filme participante da edição de 2005, disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/autoprotrait>.

o apartamento ao fundo. Até que, finalmente, a imagem se revela: o rosto de um rapaz atrás da mão que segura um aparelho celular (Figura 27). Se pensarmos nos materiais que compõem o filme, teríamos: o aparelho fotográfico Polaroid; a fotografia; a trilha sonora; o apartamento; o movimento das mãos e do corpo e a imagem na fotografia.



Figuras 26 e 27 – a Polaroid e, ao lado, a fotografia revelada.

Já em relação aos modos de composição desses materiais, podemos dizer que todos operam juntos, dando uma sensação circular e de repetição para o autorretrato. A primeira imagem (da mão segurando a Polaroid) é retomada pela última da imagem na fotografia (quando se vê a mão segurando o celular, que estava oculto até o momento). E, além disso, temos o corpo que vaga incerto pelo espaço do apartamento, passando mais de uma vez pelos mesmos móveis, ou seja, um corpo que parece andar em círculos. Dessa forma, podemos dizer que esse autorretrato é construído como um movimento cíclico, pela composição de suas imagens: a imagem em movimento do celular e a imagem paralisada fotográfica; uma dentro da outra – a fotografia em construção como objeto em primeiro plano e o telefone celular compondo o autorretrato que se forma na fotografia. E cíclico também na combinação dos materiais visuais e sonoros: a trilha sonora acompanha a expectativa da formação do retrato, como uma dessas músicas utilizadas enquanto se aguarda uma linha ao telefone; sendo, por isso mesmo, repetitiva.

A câmera do filme é subjetiva: na mão, mas sem muitos movimentos bruscos. Ela acompanha o trajeto do corpo andando em círculos pelo apartamento e tenta acompanhar as mãos que sacodem a fotografia. Nesse movimento de revelar-se, acreditamos que *Autoportrait minute* é uma prática reflexiva. As imagens-distância do

filme compõem uma dupla metalinguagem: da imagem em movimento e da imagem fixa, uma denunciando a outra. Trata-se de um corpo que quer se revelar e parece fazer isso através da mediação da fotografia – já nesse movimento entre as mídias percebe-se a necessidade do deslocamento, de ir de um lugar a outro, de uma mídia a outra. E é um deslocamento de mão dupla e contínuo, cíclico: da foto ao filme, do filme à foto.

Mas será que o autorretrato está apenas na imagem revelada da fotografia final? Ou estaria também no processo de construção, no tempo de espera, no deslocamento do corpo-câmera pelo apartamento? Acreditamos que sim: mais do que na fotografia, é na espera balada pelo apartamento que temos acesso ao íntimo. O corpo cotidiano estaria de fato na subjetividade da câmera que se desloca pelo apartamento, no espaço da intimidade, e não na mediação da imagem. E esse deslocamento também é cíclico: conhecemos por meio de um corpo que vagueia por seus objetos do dia-a-dia. Vemos e andamos – afinal, trata-se de uma câmera subjetiva – em sua concretude: suas naturezas mortas. Naturezas mortas que o revelam ali onde ele não está, na frente da imagem. E, mesmo nesse movimento, temos acesso apenas à superfície: do apartamento, dos objetos, das mãos – e também da fotografia.

Pensando na relação com o espectador, podemos dizer que há o pacto autobiográfico, não pela narração vocal (que não existe), mas pela pequena narrativa que nos promete uma foto. Nesse sentido, a imagem-distância convida o espectador a ser cúmplice na construção do autorretrato. Como a câmera/celular torna-se subjetiva, nós, os espectadores, somos também aquele corpo que espera e se desloca – ainda que não sejamos o corpo da fotografia. E se não é a imagem fotográfica que revela o autorretrato por completo, então não há fechamento: só ciclo.

No curto *Véloportrait*,<sup>59</sup> de Yves Rousselet – o filme tem apenas 40 segundos –, um homem faz o seu autorretrato enquanto anda de bicicleta. Primeiro vemos a frente da bicicleta e a estrada. Em seguida, ainda andando de bicicleta, ele vira a câmera para o seu rosto e fala: “O retrato-bicicleta: eis um meio de se conhecer. Bom dia a todos! Eu abandonei o carro porque na cidade não é muito recomendado e a utilização do celular é

---

<sup>59</sup> Filme da edição de 2005, disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/veloportrait>.

completamente proibida. E, pronto, um pequeno retrato-bicicleta”.<sup>60</sup> Ao terminar o seu breve depoimento, ele vira novamente a câmera para a estrada.

O filme é composto dos seguintes materiais: tomada de primeira mão mostrando o ciclista, a bicicleta e a estrada. Sobre seus modos de composição, podemos dizer que há um único material visual: as tomadas em primeira mão do homem que anda de bicicleta. Os materiais visuais e sonoros se combinam de forma naturalista: o depoimento começa quando a câmera está virada em direção ao homem que fala; ao terminar, a câmera se desloca. Ou seja, som e imagem se combinam sincronicamente em um plano-sequência.

Assim como no *Autoportrait minute*, a câmera é subjetiva. O depoimento do ciclista-realizador dá uma dimensão reflexiva a este autorretrato – por causa da narração que diz estar fazendo um *veloportrait* (retrato-bicicleta). E também a interlocução direta com o outro (“Bom dia a todos!”).

O filme faz a narração de um pequeno aspecto banal: a comparação da bicicleta com o carro – a bicicleta como uma opção mais viável e compatível. Perguntamos-nos, pela simplicidade do que diz, se há necessidade desse depoimento. Parece-nos que a voz é importante como marca de uma presença daquele corpo. Voz que propõe o retrato-bicicleta como “um meio de conhecer”. Mas conhecer o quê? Ou a quem? Conhecer a si mesmo? Ao outro? Ou se dar a conhecer? Mas o que aquele corpo dá a conhecer? Não saberemos.

Nesse filme vemos o corpo em deslocamento e a câmera subjetiva como uma espécie de prótese ocupando o local da mão. Percebemos assim, a questão forte da vivência – do instante que representa a totalidade, como propõe Arfuch. Não sabemos nada sobre a história daquela pessoa, sobre sua subjetividade. Apenas o fora, a superfície, o corpo que se desloca, o corpo que prefere a bicicleta ao carro. E também as roupas, o cabelo, os óculos escuros – tudo se combina dando uma aparência de despojamento. Como não há músicas nem efeitos, a marca deste autorretrato estaria em uma imagem flagrante. No “isso é assim”, sem maquiagens. No tremor das imagens e dos corpos de que fala Bellour. No corriqueiro. O homem em cima da bicicleta não tem nada de específico – não tem nome. Não se narra, apenas se desloca – de bicicleta, e não de carro. Imagem testemunhal do dia-a-dia. Imagem que parece dizer: poderia ser você, mas é ele. Uma subjetividade que se

---

<sup>60</sup> Originalmente o depoimento é em francês. A tradução foi livre.

afirma ao deslocar-se – ao se desterritorializar? Há ainda a cidade. E há o corpo que precisa se deslocar pela cidade, pelos não-lugares (Augé). Sem chegadas ou partidas – mas o simples movimento – por isso mesmo, um movimento contínuo: começa como termina. A necessidade de se manter em movimento para se dar a conhecer.

Em *Mes voyages*,<sup>61</sup> de Takako Yabuki, uma jovem relata a solidão de suas viagens enviando vídeos-mensagens para a sua família. Vemos imagens de diferentes lugares do Japão e da França, com legendas que se referem ao estado de espírito da diretora. Ela se questiona sobre a solidão e a distância que a separa de seus familiares. O filme termina com a seguinte inscrição na tela preta: “O telefone viajou por todos os lugares comigo”.<sup>62</sup>

*Mes voyages* compõe-se dos seguintes materiais: imagens das ruas de Tóquio, Paris, Tourcoing e Lille; televisão em Okayama; o mar em Calais; a própria diretora; uma trilha sonora; legendas e um breve depoimento em japonês. Esses materiais compõem-se dos seguintes modos: as imagens dos diversos locais são colocadas uma após outra, sendo explicadas pelas legendas – que funcionam como uma espécie de diário de viagem (Figura 28). Ao mesmo tempo, as legendas são pequenas mensagens da diretora para a família (“Eu estou bem. E vocês, como estão?”). Em apenas uma cena o som é direto: quando ouvimos a diretora dizer algo em japonês que não é traduzido. No resto do filme as imagens são acompanhadas por uma trilha sonora instrumental, que dá continuidade ao fluxo de cenas e locais desconexos.

A diretora Takako Yabuki descreve da seguinte forma a experiência de fazer esse filme:

Filmando com um telefone celular, eu tive uma experiência “imediate”. Eu faço imagens quando eu quero e, verdadeiramente, como eu quero. Meu primeiro comportamento foi fazer imagens próximas do documentário, um pouco frias. Aos poucos, eu fui mais em direção da intimidade e da realidade, a distância é menor do que com uma câmera clássica. Eu quis satisfazer a sensação e o sentimento de um momento e eu penso que o telefone me permitiu aproximar-me

---

<sup>61</sup> Filme disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/mes-voyages>.

<sup>62</sup> Todas as legendas e narrações do filme são em francês. Tradução livre.

disso. Eu pude fazer imagens sem muita dificuldade e minhas pequenas gravações tomaram o ar de um jogo.<sup>63</sup>

Poderíamos destacar como principal movimento do filme esse deslocamento das imagens frias das paisagens de diversas cidades para as imagens íntimas da própria diretora, de seu rosto, seus olhos, sua língua materna (o japonês). Movimento que é complementado pelo texto das legendas que se torna cada vez mais confessional. É emblemático que seja apenas aos três minutos de filme que a imagen da diretora apareça e com a seguinte legenda: “Eu fracassei” (Figura 29).



Figuras 28 e 29 – imagens de Paris e, ao lado, a diretora.

Parece-nos que, mais do que vídeos-mensagens para sua família, o jogo que Yabuki disputa é com ela mesma. Um misto entre o registro do epistolal e o do confessional. Nesse sentido, como sugere Foucault, a interlocução com o outro, por meio de uma carta, como uma forma de se conhecer melhor, de construir um processo de subjetivação. É preciso interlocução imaginária com sua família para que a diretora se questione sobre o que está fazendo “tão longe”. Ou seja, pense sobre seu deslocamento, terminando com a seguinte conclusão: “Eu vou bem. Eu vou mais longe. Eu ligo para minha mãe antes de partir”. E o jogo continua, assim como a necessidade de deslocar-se.

Em *Lettre à Basile*,<sup>64</sup> de Valéria Young, a realizadora, originária do Chile, escuta as vozes de sua infância numa carta enviada a seus pais por seu tio e por sua avó,

---

<sup>63</sup> Tradução livre. O depoimento pode ser lido no endereço: <http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/l-immediatete>.

enquanto faz imagens de seu percurso no metrô parisiense. No fim ela oferece a combinação de sons do passado e imagens do presente ao seu marido, como uma vídeo-carta.

Os seguintes materiais compõem o filme: imagens de primeira mão do apartamento de Young, do metrô e de um homem em um bosque (marido da diretora); uma fotografia de infância; os áudios de um programa de rádio dos anos 1980 do Chile, de uma carta lida pelo tio e pela avó de Young e de uma canção chilena. Estes materiais combinam-se do seguinte modo: as gravações de áudio antigas – do programa de rádio e das cartas de família – são sobrepostas às tomadas que Valéria faz de seu trajeto no metrô, sendo ressignificadas nesse trajeto. As diversas imagens também são sobrepostas umas às outras, do metrô, do bosque e do apartamento.

Trata-se de um filme feito de vários deslocamentos: do Chile à França; do passado ao presente; da mensagem aos parentes do tio e da avó de Young à mensagem ao marido feita por ela e, por fim, do corpo da realizadora pelo metrô.

Desse corpo vemos apenas os pés se deslocando. Mas, como se trata de uma câmera subjetiva, imagens e sons compõem um corpo único, de um passado familiar atualizado na experiência de Young no presente. É necessário para isso manter tudo em movimento; por isso, o exercício de compor com as mensagens do passado uma nova carta a seu marido – e ao espectador. Mais uma vez, temos um processo de subjetivação que passa por uma carta. Mas, nesse caso, mais do que definir uma individualidade, esse processo é de construção coletiva familiar.

### **3.3.2 Segundo movimento: o corpo-máquina**

Em *Mobile autoportrait*,<sup>65</sup> de Fernando Velázquez, a tela é dividida verticalmente em duas janelas monocromáticas (Figura 30). Em cada janela se sucedem caoticamente um rosto nunca inteiramente visto e imagens confusas de uma sala no segundo plano; além disso, em alguns momentos essas imagens somem e vemos apenas

---

<sup>64</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/lettre-a-basile>.

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/mobile-autoportrait>.

listras verticais (Figura 31). Uma música eletrônica vai crescendo gradualmente, mas, antes de nos revelar o rosto, que não veremos, ela para.

O filme é composto por duas janelas, cores metálicas, música eletrônica. E tem uma edição fragmentada: a começar pelas duas janelas. Também pela rapidez com que as imagens se formam e se alternam repetidas vezes. Como se houvesse algum tipo de contaminação química, que provocasse manchas na tela. E, ao mesmo tempo, tem-se a contaminação de tons de uma janela para a outra. Estamos, definitivamente, no terreno da imagem-excesso (Lipovetsky e Serroy). Tudo isso dá a impressão de um material extremamente trabalhado na edição, com efeitos diversos, que não deixam perceber claramente as origens das imagens e das combinações. Tudo se mistura, tudo se hibridiza.



Figuras 30 e 31 – das formas incertas à total abstração.

Existe uma sintonia grande entre os tons químicos da tela e a trilha sonora, também mecânica, artificial. As listras que aparecem na imagem e os ruídos no som são como interferências de sinal eletrônico. Como se, na tentativa de se autorretratar pelo celular, o homem e a máquina tivessem sofrido uma simbiose e não fosse mais possível separá-los. O humano perdido dentro da tela.

Este autorretrato está mais para as investigações da vídeo-arte do que para qualquer linguagem mais clássica de documentário. No princípio era o corpo... E depois vieram os tratamentos de imagem e som. Mas, e o corpo? Permanece? E o que sabemos desse corpo que nos chega apesar de? Há ainda um corpo? Onde? Um corpo-máquina? Um corpo apesar de tudo? Além de tudo? Aquém?

Corpo metalizado. Fragmentado. Dividido em duas janelas. Duplicado em duas janelas. Atravessado por linhas e interferências diversas de imagens e sons. Há também o corpo-casa, objetos. Também estilhaçado, dividido, duplicado, ruidoso. Sabemos dos corpos talvez apenas que eles existiram. Estiveram ali. E isso, apesar de mínimo, já é uma narração e já institui um pacto. Narração que parece dizer que não é o corpo que se desloca na imagem, é a imagem que se desloca no corpo, sobre o corpo. Indiscernibilidade do corpo-imagem-máquina.

O primeiro plano de *Self portrait in media*,<sup>66</sup> de Renata Padovan, é plano-detalle do rosto de uma mulher. Quando o quadro se abre, percebemos que esse rosto está dentro de um computador (como em um espelho) e também que no reflexo-tela está a câmera de celular sendo segurada pela mesma mulher (Figura 32). O plano se abre ainda mais e se vê uma pequena janela ao lado da primeira, também na tela do computador – as imagens são idênticas, em proporções diferentes. Um braço aparece na frente da tela para mostrar que a mulher não está ali dentro (Figura 33). O enquadramento vai lentamente se fechando, até que só se vê novamente o plano-detalle da mulher.



Figuras 32 e 33 – Padovan e o seu celular e, ao lado, ela aponta para sua imagem.

O filme é composto por uma tomada única que mostra o rosto da mulher, a tela do computador e o celular. No mais, só uma narração didática: “Esta sou eu. E este é meu novo telefone. Esta sou eu no meu novo telefone e no meu computador. Mas esta, na

<sup>66</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/self-portrait-in-media>.

verdade, sou eu”.<sup>67</sup> Esse autorretrato só é possível com a mescla de imagens de mídias diversas e uma espécie de jogo de espelhos entre elas. O *eu* está sempre recuado, atrás de outra imagem, de outro reflexo. E, de fato, nunca estará presente sem um intermediário – que é o próprio filme, mas também o filme dentro do filme. A narração explica didaticamente, e até com certa ironia, o percurso deslizante das imagens e a confusão em identificar de fato o *eu*. Ainda assim existe um pequeno retardamento no movimento da boca e no som que ela emite. Imagem e som, mesmo em sintonia, seguem seus ritmos distintos.

Mais uma vez, trata-se de um filme cíclico, uma espécie de jogo de espelhos com mídias diferentes: começa com a imagem do rosto em close na tela do computador e termina assim. No percurso descobrimos os circuitos pelos quais o autorretrato se constrói: da *webcam* para o computador e da tela do computador para o celular. Enquanto isso, ouve-se a voz de Renata Padovan, que explica o que vemos.

Em *Self portrait in media* o corpo é materializado e desmaterializado ao mesmo tempo. Um corpo mediatizado que só se dá a conhecer por meio da mediação: de um celular, de um computador, de outro computador (ou uma tela ou outro celular). A conectividade desses aparelhos desempenha um papel fundamental no filme. Há o pacto autobiográfico, mas que passa pelo suporte. A imagem-distância convidando o espectador a perder-se em um labirinto tecnológico. Não há música. Não parece haver tratamento da imagem. É a imagem em tempo real. Aquele momento. Mesmo que não haja nada de extraordinário. Há, por fim, um breve instante em que uma mão, a que está livre, e não a mão-câmera-celular, se põe entre o celular e o computador. Seria essa mão mais materializada? Estaria ali de fato a Renata?

E o que sabemos afinal daquele corpo? Nada sabemos de sua materialidade, tampouco de seu interior. Um corpo que se afirma (“Esta sou eu”), se negando – mostrando seus processos de produção imagéticos e subjetivos –, pondo-se em um jogo autorreflexivo de superfícies: a primeira, a pele; depois, as telas/espelhos. Sabemos que aquela é ela e também, justo por isso, não é. Sabemos, talvez, da impossibilidade de sabê-la, de ver seu autorretrato. Um corpo que desliza na imaterialidade de suportes, mas que se narra, se

---

<sup>67</sup> Tradução livre da narração em inglês.

afirma, que quer ser. Temos olhos, boca, nariz, cabelo, orelhas, tudo em primeiro plano – plano-detalle. Mas, na medida em que o plano se abre, que vemos mais, percebemos que sabemos menos. Haveria ali antes mesmo um corpo? Os olhos, a boca, o nariz... Ou eram apenas imagens deslizantes, como temia Serge Daney em relação às imagens maneiristas? Mas algum autorretrato pode mostrar algo além de imagens? Existiria na contemporaneidade de fato o corpo fora das mídias? – mídias que são como próteses (“meu computador”, “meu telefone”). Uma imagem originária por trás de todas as imagens? Se se trata de um autorretrato cíclico, como dissemos, qual ciclo ele cumpre? Houve deslocamento para haver um ciclo? Deslocamento pelo circuito interno das imagens? Deslocamento dentro de si, por suas próteses? Por que começar e terminar pelos olhos? Estaria aí o primeiro deslocamento dentro do circuito de imagens: olhos-lente-câmera-tela-olhos, na hibridização de corpo e máquina.

### 3.3.3 Terceiro movimento: o corpo fictício

Em *Self portrait*,<sup>68</sup> de Johan Renck, um homem solitário realiza ações cotidianas em seu apartamento. Do banho ao escovar dos dentes, passando pelas refeições e pelo assistir de televisão. A câmera acompanha o homem de longe (Figura 34). Por fim, o homem desaparece, e restam os cômodos da casa vazia (Figura 35).



Figuras 34 e 35 – o homem chora na mesa e, no fim, ele desaparece.

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/self-portrait>.

O filme é composto por tomadas em primeira mão do ator que interpreta o homem solitário, dos cômodos e dos móveis da casa; e pela música de trilha sonora, que dá um tom dramático às ações. A câmera do filme é objetiva, acompanhando de longe as ações. Os enquadramentos são fixos e a fotografia milimetricamente composta nos espaços do apartamento. Poderíamos, nesse caso, falar ainda desse autorretrato como um filme que privilegia o corpo? Há ainda um corpo? Vemos um corpo ficcional – que, no fim das contas, não existe. Corpo que parece cotidiano, de ações banais: chegar em casa, tomar banho, comer, embebedar-se. Mas, que é oprimido pelas paredes da ficção e do apartamento. Corpo silenciado pela música de fundo. Corpo que não imprime ritmo à narrativa – sem pulção, sem performance; não se mostrando nem quando ri nem quando chora – nem desnudo. Corpo menos potente do que uma mesa, uma banheira, do que os espaços vazios e naturezas mortas por onde passou.

Não é em vão que ao final do filme esse corpo fictício literalmente desapareça. Resta apenas o apartamento desabitado. Se algo existe, é esse espaço do íntimo, mesmo sem o seu corpo. Como se os objetos já se dissessem sozinhos. Não há interlocução, porque não há pacto autobiográfico – pois se sabe que o corpo não pode existir (é assumidamente fictício). Mas também não há voyeurismo, porque não há identificação. Não pode ser o meu corpo. Nem o seu. É um corpo que atua. Seria, então, a casa um corpo? Aí, sim, um corpo potente? Não há deslocamento pela casa. O corpo-apartamento não se desloca, permanece.

Em *Lettre à ma soeur*,<sup>69</sup> de Hélène Abram, uma mulher realiza ações banais do cotidiano: um passeio de bicicleta e uma saída para dançar em um clube. As imagens são constantemente congeladas na passagem de um plano a outro. E, algumas vezes, sua velocidade é diminuída. Um texto pesado em forma de carta sobre um trauma de infância de duas irmãs contrasta com as imagens que vemos. Na metade do filme o som direto é invadido por uma gravação de voz mecânica que repete frases como: “Irmão, mãe, eu sinto saudades”<sup>70</sup> – embora seja bastante difícil seguir esse texto pelo seu excesso de ruído.

---

<sup>69</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/lettre-a-ma-soeur>.

<sup>70</sup> Texto originalmente em francês, tradução livre.

O filme é composto por tomadas em primeira mão do passeio de bicicleta e do clube de dança; o som direto; uma gravação de voz mecânica e a legenda do filme. Cada elemento parece funcionar isoladamente, e é do contraste entre o funcionamento de cada um desses elementos que o filme se faz. O congelamento e a desaceleração das imagens banais tiram seu ar de naturalismo, tornando-as incômodas. Incômoda também é a ausência de ligação do texto das legendas com as imagens. Quem é a mulher que vemos na tela? É ela quem manda a carta? É ela que recebe? Não saberemos.

Em um determinado momento, enquanto vemos a mulher dançando no clube, a legenda diz: “Você partiu para longe de tudo, longe das suas lembranças, longe de mim”. E é exatamente esse o estranhamento que temos da relação dessa imagem banal diante de um texto tão íntimo: essas imagens não são as lembranças desse texto, esse corpo que dança e anda de bicicleta não é o corpo desse texto. O que nos leva a perguntar: haveria possibilidade de representação não invasiva desse corpo traumatizado da carta? Nessa resposta talvez esteja a escolha do filme por esse corpo fictício e sua banalidade.

### **3.3.4 Quarto movimento: o corpo sobrevivente**

Em *After 43 years*,<sup>71</sup> de Khalil Mozaïen, um homem fuma um cigarro diante da câmera em um ambiente precariamente iluminado. Seu rosto permanece incomodamente muito próximo à câmera por mais de cinco minutos. O silêncio é interrompido apenas por um breve espirro. O filme se compõe de uma única tomada do homem fumando. O som é direto. E, fora alguns ruídos, ouve-se apenas um espirro. Não há montagem ou efeitos de edição.

*After 43 years* se aproxima do espaço íntimo pela exposição de um corpo – de um rosto, mais precisamente. Não há narração, nem trilha sonora, nem um deslocamento a ser percorrido. Temos de nos contentar com aquele rosto precariamente iluminado e suas expressões. E lidar com a sensação incômoda de claustrofobia que o rosto tão próximo provoca. Parecemos estar à espera – como o título já denuncia (“depois de 43 anos”). E é esperar o que esse corpo faz diante da câmera. Suas expressões faciais também são

---

<sup>71</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/after-43-years>.

fundamentais: alteram-se de olhares fixos para a câmera a olhares perdidos no horizonte (Figura 36). Há ainda o gesto um pouco agressivo e um pouco displicente de lançar a fumaça do cigarro à câmera, embaçando a imagem. Poderíamos dizer que a imagem-distância toma aqui contornos pesados. O olhar direto para a câmera não propõe piscadelas, apenas a encara.

E, por fim, o homem espirra. É como se aquele corpo falasse e colocasse para fora a insustentabilidade de sua situação. A insustentabilidade da iluminação precária e do enquadramento fechado. Desse homem saberemos apenas do seu desejo frustrado de libertar-se (supomos que de sua condição política, por ser um filme da Palestina), depois de 43 anos.

Esse filme nos coloca uma questão quanto a sua análise, pois a informação de que se trata de um prisioneiro palestino não é dada no filme, mas apenas na sinopse. Esse dado transforma significativamente as interpretações que podemos fazer da obra e criam uma dobra política nas imagens. Nesse sentido, concordamos com a proposta de Fernão Ramos de que a indexação do filme documentário é alguns casos essencial para sua fruição. Este é um destes casos.



Figuras 36 e 37 – o homem enclausurado e, ao lado, o perfil do cantor em frente às imagens da guerra.

No primeiro plano de *Brother*,<sup>72</sup> de Kerim Bersaner, vemos a silhueta do rosto de um homem que recita versos sobre a morte trágica de seu irmão, assassinado durante o genocídio na Chechênia. Ao fundo vemos imagens desse conflito (Figura 37). O filme

<sup>72</sup> Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/brother>.

compõe-se de uma tomada em primeira mão do homem recitando os versos e de imagens de arquivo do conflito na Chechênia. A imagem do homem é sobreposta às imagens de arquivo.

Apesar de o homem que recita os versos estar em primeiro plano, nossa atenção se volta o tempo inteiro para os corpos que estão atrás, os corpos da guerra: feridos, mutilados, mortos, tristes, desesperados. O homem-silhueta fica na frente como uma sombra – quase assombração – e é apenas por seus versos fortes de protesto que sentimos sua presença. Se em *After 43 years* o corpo sobrevivente se afirma pelo total silêncio, em *Brother* a potência do corpo está justamente na capacidade vocal de se expressar. Ao final, o homem fala em seus versos de um sonho que costumava ter com o futuro do irmão e de sua impossibilidade presente – o irmão está morto. Aí, as imagens da guerra dão lugar a uma tela branca – tela branca da impossibilidade de representar após as imagens obscenas.<sup>73</sup>

### 3.4 Conclusões

Neste capítulo procuramos pensar a relação dos filmes de bolso com o espaço biográfico. Começamos por buscar contextualizações para as práticas de autorrepresentação contemporâneas. Em seguida recortamos os gêneros do autorretrato e da vídeo-carta como privilegiados na construção desse espaço subjetivo. Por fim, partimos para análise de dez filmes que se movimentam nesses processos de subjetivação.

As duas características do espaço biográfico que nos parecem mais relevantes para pensar os filmes de bolso seriam: a instabilidade na afirmação das identidades contemporâneas e a importância da vivência na construção desse espaço íntimo. Dois traços que re-encontramos em todos os filmes analisados. Essa fragmentação do *eu* se mostra de diversas formas: desde manipulações na imagem, como em *Mobile autoportrait* (pelos diversos ruídos que se sobrepõem) e *Lettre à ma soeur* (o congelamento e a desaceleração), passando pelo circuito entre dispositivos de *Autoportrait minute* (fotografia/vídeo), *Self*

---

<sup>73</sup> Para André Bazin, a representação da morte no cinema é uma obscenidade, tanto quanto a representação do ato sexual. Para ler mais: BAZIN, André. *Morte todas as tardes*. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme, 1983.

*portrait in media* (computador/celular) e *Lettre à Basile* (áudio/imagem) e indo até a diluição do individual no político, como em *After 43 years* (questão palestina) e *Brother* (guerra da Chechênia). A importância da vivência é nítida na ênfase dada ao deslocamento nesses filmes, desde um deslocamento banal, como em *Véloportrait*, até o deslocamento transnacional de *Mes voyages*. Acreditamos que a portabilidade e a mobilidade do celular são características fundamentais nesse processo.

Dos dez filmes que nos propomos a analisar neste capítulo, seis são autorretratos. Daí podemos perceber a relevância do gênero na construção do espaço subjetivo nos filmes de bolso. São autorretratos que dialogam com mídias diversas: fotografia, *webcam*, edição não linear. Essa escolha, talvez, se explique pela facilidade de convergência dos meios digitais:

O computador carrega, portanto, essa contradição de aparecer como uma mídia única, sintetizadora de todas as demais, e, ao mesmo tempo, um híbrido, onde cada um dos meios (texto, foto, vídeos, gráfico, música) pode ser tratado e experimentado separadamente (MACHADO, 2007a, p.73).

Outra característica comum aos trabalhos foi a de serem cíclicos: *Autoportrait minute* dá uma volta da imagem fotográfica à imagem em movimento, retornando à fotografia; o passeio de bicicleta em *Véloportrait* termina como começa; o diário íntimo em *Mes voyages* conclui afirmando: “Eu vou bem. Eu vou mais longe. Eu ligo para minha mãe antes de partir”, que também é a frase com que o filme começa; em *Lettre à Basile* as cartas de infância se renovam como uma carta de casal; as experimentações formais de *Mobile autoportrait* fazem com que seja a imagem que se desloque sobre o corpo; em *Self portrait in media* o autorretrato dá voltas no circuito fechado *webcam-tela-celular*; no apartamento solitário um homem fecha-se em si, no *Self portrait* e na carta de *Lettre à ma soeur* também dá voltas sobre si, repetindo-se. Todos esses filmes, mesmo os mais curtos e incompletos, fecham-se em si mesmos. Fato destacado por Bellour como sendo uma das marcas do gênero:

O auto-retrato gira sobre si mesmo para constituir-se, oferecendo a quem dita as regras do seu jogo uma representação destacada de seu ser virtual. [...] Essa circulação de lugar a lugar, pelas imagens que os alimentam, é o que torna autorretratos tão parecidos entre si, em relação a todos os gêneros que excluem; é isso

também o que os torna tão perfeitamente singulares, irredutíveis à redução e a toda comparação entre si (BELLOUR, 1997, p. 356-357).

As duas exceções seriam *After 43 years* e *Brother*, os dois filmes mais assumidamente políticos. Talvez por isso, pelo engajamento em questões coletivas, sejam filmes que se projetam para além de si, para o social.

Em todos os filmes notamos movimentos privilegiados do corpo. Pensamos em quatro possibilidades para essa relação: o deslocamento, a maquinização, a ficção e a sobrevivência. É importante frisar que um filme pode se inclinar por mais de uma dessas tendências ao mesmo tempo – até porque a característica cíclica, que perpassa quase todos, já seria em si um deslocamento.

A maquinização do corpo nos filmes passa pela convergência entre mídias diversas (computador, fotografia) e pela inserção do celular como uma prótese da mão, que vemos pelo uso recorrente da câmera subjetiva nos filmes. Esse último aspecto é fundamental para criar uma relação de cumplicidade entre aquele que expõe sua intimidade e o espectador e reforçar o pacto autobiográfico. Nesse sentido, é como se o espectador passasse para dentro da vivência que o filme propõe e assim tivesse uma experiência diferenciada desse espaço biográfico – uma experiência mais ativa: um espectador de filme de bolso analítico, como sugere Roger Odin.

Já a ficcionalização do corpo nesses filmes parece ir no sentido contrário dessa cumplicidade. O corpo ficcionalizado cria distanciamento entre o espectador e o autor do filme – visto que não é de fato ele, o diretor/autor, que vemos na tela. O pacto é de certa forma desfeito ou, pelo menos, passa a ser mais frouxo. Mas é importante lembrar que essa pode ser uma escolha intencional do diretor, diante da impossibilidade de mostrar uma imagem obscena – como um trauma de infância que passa pelo abuso sexual e psicológico, em *Lettre à ma soeur*, ou a insustentabilidade da solidão contemporânea, em *Self portrait*.

O corpo sobrevivente estaria no meio-termo do pacto. Nesses filmes não há preocupação em criar um local privilegiado para o espectador. Neles a experiência de sobrevivência do corpo em meio a um conflito social basta por si – o interesse do espectador estaria aí: observar, ouvir, estar próximo de um corpo individual, mas coletivizado, político. Corpo que pode expressar sua complexidade liricamente, como em

*Brother*, ou que pode simplesmente se mostrar presente, sobrevivente, como em *After 43 years*.

Por fim, há os filmes que se destacaram pelo corpo em deslocamento. Mas, como já dissemos, mesmo nos filmes mais marcados por outros movimentos, o deslocamento sempre está presente. Sendo, dessa forma, a característica mais marcante dos processos de subjetivação dos filmes de bolso. É como se na instabilidade identitária contemporânea só fosse possível buscar representações em transições, passagens, deslocamentos: entre-imagens, entre mídias, entre espaços diversos, entre países, entre ficção e realidade. E, nesses espaços *entre*, o que nos resta é a corporificação das experiências.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

E chegamos às nossas últimas estrofes, esperando que nesses nossos versos-livres tenhamos construído, de fato, um poema sobre a estética do cotidiano nos filmes feitos com celular. Não se trata de uma tentativa de falsa modéstia, mas apenas de um olhar sincero e direto sobre nosso objeto, que nos parece, ainda, escorregadio. O microcosmo dos filmes de bolso parece-nos ainda em seu pleno *big bang*, explodindo caoticamente em direções variadas. A pesquisa que realizamos tentou juntar rastros deste movimento: ordenar o caos, separar a concretude da poeira. Para isso, evidentemente, agarramos-nos ao que foi possível, sem deixar de ver passar ao longe tantos outros versos possíveis.

Dentro de nosso próprio microuniverso, o festival *Pocket Films*, vimos ocorrer transformações significativas: filmes de bolso com cada vez mais qualidade de imagem e duração cada vez maior. Sinais de um avanço tecnológico do dispositivo. Mas percebemos também sinais de certa acomodação dos realizadores: estaria a câmera-celular aproximando-se definitivamente das demais câmeras de vídeo? Ou, ainda, haveria vontade de explorar as potencialidades do dispositivo, como a sua conectividade? Perguntas que só poderemos responder daqui a alguns anos, com o amadurecimento da produção.

Ainda assim, com senões e inquietações que continuarão a nos assombrar, acreditamos que conseguimos rascunhar os passos iniciais dessa produção. Primeiramente relacionando-a com o campo teórico do cinema e das novas mídias de comunicação, procurando a convergência de diálogos entre autores diversos e ressaltando a cada etapa as especificidades do cinema-celular. Em seguida, tentamos demonstrar as características marcantes destes filmes: o celular como uma prótese para a mão, a passagem do visível para o tátil, a conectividade, a portabilidade e a mobilidade deste cinema. Por fim, investigamos como estes filmes são uma forma de construção de processos de subjetivação contemporânea, escrevendo autorretratos e cartas de bolso híbridos e múltiplos.

Há ainda algo a ser dito. Algo que perpassou toda a escrita do texto, mas que não foi diretamente tratado – talvez porque seja um apontamento para outra reflexão ou por

ser apenas uma linha de fuga para se ter ao horizonte desta leitura. Acreditamos que a produção de processos de subjetivação nos filmes de bolso é constituinte de uma nova prática política. Um fazer político que passa pela criação, pelo microcosmo, pelo cotidiano. Estes filmes, mais do que a transmissão do íntimo exibicionista ou narcisista, podem ser considerados pequenos acontecimentos, que escapam ao controle e engendram novos tempos-espacos (DELEUZE, 1992, p. 218). São causas pequenas – como defender as bicicletas contra os carros, como em *Véloportrait* – e que já trazem em si o macro – nesse caso, a questão da poluição dos automóveis, do congestionamento das vias urbanas, do esgotamento de recursos naturais. Poderíamos pensar também na solidão de *Selfportrait* e *Mes voyages*, no desmontelamento familiar de *Lettre à ma soeur e Brother* ou no exílio de *Lettre à Basile* – filmes que estão no espaço biográfico, mas trazem questões coletivas.

Esse microcinema político passaria pelo que Michael Hardt e Antonio Negri chamam de lutas biopolíticas: ao mesmo tempo econômicas, políticas e culturais. Ou seja, formas de resistência que passam diretamente pela vida, criando novos espaços públicos e novas formas de comunidade (2006, p. 75). Segundo os autores, a contemporaneidade está marcada pela inversão do *slogan* feminista dos anos 1960: “O pessoal é político” – agora com a diluição dos limites entre público e privado, até a esfera pública é íntima (Ibidem, p. 216). Hardt e Negri falam em duas formas de resistir ao controle: a construção de um novo corpo (de uma nova vida) e a deserção, o êxodo, a desterritorialização desse novo corpo.

E não são justamente estes os caminhos que tomam vários dos filmes que analisamos? Filmes como *Autoportrait minute*, *Mobile Autoportrait*, *Voiture en carton*, *Self portrait in media* e *Lettre à ma soeur* usam o celular e outras máquinas para a construção de um novo corpo, ficcional ou maquínico. Para os autores, essa transformação corpórea passa por admitir que não existe uma natureza humana separável da natureza como um todo: “Não existem fronteiras fixas e necessárias entre o homem e o animal, o homem e a máquina, o macho e a fêmea, e assim por diante; [...] é um terreno artificial aberto a todas as novas mutações e misturas, a todos os hibridismos” (Ibidem, p. 235). Nesse sentido, a câmera celular seria uma prótese criativa que constituiria uma nova convergência homem-máquina, engendrando novos processos de subjetivação e de resistência.

A questão da desterritorialização é mais visível nos filmes *After 43 years*, *Self portrait*, *Véloportrait*, *Brother*, *Where are you?*, *Ceci n'est pas un film*, *Lettre à Basile* e *Mes voyages*, que tratam de movimentos de deslocamento espacial – ou da impotência diante desta impossibilidade. No contexto de uma economia globalizada, que funciona pelo fluxo transnacional constante de informações, mercadorias e pessoas, o controle dos deslocamentos humanos passa a ser uma questão política fundamental. E um dos campos de batalha contemporâneos seria o simples direito de se deslocar – ou de questionar e subverter os fluxos de circulação. Batalha que pode ser travada em um simples passeio de bicicleta ou de metrô, em um celular que funciona como um diário de viagem, ou como um carrinho de criança, como um filme-telefonema ou no sufocamento da imobilidade de um apartamento, de uma prisão, de uma guerra ou de um quadro fílmico.

Enfim, estamos diante de filmes de microacontecimentos cotidianos que colocam outros espaços-tempo possíveis – o espaço íntimo, o tempo qualquer... Restaurando, assim, o que seria para Deleuze nossa maior deficiência política: a crença no mundo (1992, p. 218). Construindo corpos híbridos e traçando novas cartografias de deslocamento, os filmes de bolso não só creem no mundo, mas também nas possibilidades e na necessidade de agir nele.

## REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAZIN, André. “Morte todas as tardes”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org). São Paulo: Edições Graal/ Paz e Terra, 2003.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Videoinstalações”. In: MACIEL, Kátia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard..* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Estrategia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2006b.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. “Le pacte autobiographique (bis)”. In: *Poétique 56*. Paris: Seuil, 1983.

- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007b.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001.
- NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.
- PARENTE, André (org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre, Sulina, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1982.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. 2: Documentário e Narrativa Ficcional*. São Paulo: Senac Editora, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac Editora, 2008.
- SCHEFER, Raquel. *El Autoretrato en el documental: figuras, máquinas, imágenes*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.
- SILVA, Adriana Souza e. “Arte e tecnologias móveis: hibridizando espaços públicos”. In: PARENTE, André. *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004a.
- \_\_\_\_\_. “Documentário em Primeira Pessoa?” In: Catani, Afrânio Mendes [et al.] (orgs.). *Estudos Socine de Cinema, Ano V*. São Paulo, Editora Panorama, 2004b.
- \_\_\_\_\_. “A propósito da análise de narrativas documentais”. In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (orgs.). *Estudos Socine de Cinema, Ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

\_\_\_\_\_. “Documentário Expandido: Reinvenções do Documentário na Contemporaneidade”. In: *Sobre fazer documentários*. Vários autores. São Paulo, Programa Rumos Cinema e Vídeo, Itaú Cultural, 2007.

VERTOV, Dziga. “Resolução do Conselho dos Três”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org). São Paulo: Edições Graal/ Paz e Terra, 2003.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Londres: Studio vista, 1970.

#### SITES DA WEB:

BULLOT, Erik. *Notes à propos de “La Parole électrique”*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/notes-a-propos-de-la-parole>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

\_\_\_\_\_. *Entretien avec Érik Bullot*. Entrevistas, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/entretiens/article/entretien-avec-erik-bullot>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

CUNY, Dorothée. *Ceci n’est pas un film*. Points de vue, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/archives/edition-2005/points-de-vue/article/ceci-n-est-pas-un-film-200>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

\_\_\_\_\_. *Mes voyages de Takako Yabuki*. Points de vue, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/archives/edition-2005/points-de-vue/article/mes-voyages-de-takako-yabuki>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

DELIEUTRAZ, Caroline. *Les détails du quotidien*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/les-details-du-quotidien>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

\_\_\_\_\_. *L’image amateur*. Réflexions, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/l-image-amateur>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

LABOURDETTE, Benoît. *Les films tournés avec téléphone mobile sont des films de cinéma*. Réflexions, Festival Pocket Films. Disponível em:

<<http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/les-films-tournes-avec-telephone>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

LEMOS, André. *Arte e Mídia Locativa no Brasil*. Disponível em *Carnet de Notes*: <<http://andrelemos.info/publicacoes/artigos/>>. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cibercultura”, do XVIII Encontro a Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009. Acesso em: 01 de fevereiro de 2010.

\_\_\_\_\_. *Ciberespaço e Tecnologias Móveis - Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura*. Disponível em *Carnet de Notes*: <<http://andrelemos.info/publicacoes/artigos/>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2010.

\_\_\_\_\_. *Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes*. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/DHMCM.pdf>>. Acesso em: 01 de junho de 2009.

MAZE, Raphaël. *Désirs vidéophoniques, les nouvelles pratiques du mobile*. Réflexions, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/desirs-videophoniques-les>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

ODIN, Roger. *Le ‘Pocket Film Spectateur’*. Réflexions, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/communaute-42/reflexions/article/le-pocket-film-spectateur-par>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

PACHO, Mercedes. *La spontanéité*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/la-spontaneite>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

REGOTTAZ, Djeff; HORELLOU, Loïc; GOASMAT, Pauline. *Expérience de “spectateur”*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/edition-2008>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

TAKI, Jean-Claude. *Note d’intention du “Cahier Froid”*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/note-d-intention-du-cahier-froid>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

TRAN, Ysé. *La sensibilité au quotidien*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/la-sensibilite-au-quotidien>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

VERNHES-LERMUSIAUX, Aurélien. *Du très petit vers le très grand*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/du-tres-petit-vers-le-tres-grand>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

VILLOVITCH, Hélène; PETERS, Jan. *La pratique de la vidéo mobile*. Transcrição da mesa redonda, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/archives/edition-2005/tables-rondes-30/article/la-pratique-de-la-video-mobile-50>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

YABUKI, Takako. *L'immédiateté*. Paroles de réalisateurs, Festival Pocket Films. Disponível em: <<http://www.festivalpocketfilms.fr/rencontres/paroles-de-realisateurs/article/l-immediatete>>. Acesso em: 20 de março de 2010.

## **FILMES:**

### *1. After 43 years*

De Khalil Mozaien / Duração: 5min40 / Palestina / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/after-43-years>.

Sinopse: espera, impotência e desespero: são as várias emoções que surgem desse retrato silencioso de um homem prisioneiro em Gaza.

### *2. Autoportrait minute*

De Galienni / Duração: 1min23 / França / Edição: 2005.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/autoportrait>.

Sinopse: a revelação de um retrato do realizador em uma *Polaroid*.

### *3. Aux Champs Elysées*

De Vicent Ostria / Duração: 5min / França / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/aux-champs-elysees>.

Sinopse: um passeio pelas vitrines e calçadas de uma das mais movimentadas avenidas de Paris.

#### *4. Aventures urbaines*

De Jocelyne Rivière e Serge Rustin / Duração: 3min. / França / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/aventures-urbaines>.

Sinopse: um mergulho no metrô parisiense, microcosmo pulsante com seus códigos e usos, ritmado pelas interrupções de suas paradas.

#### *5. Brother*

De Kerim Bersaner / Duração: 2min. / Holanda / Edição: 2007.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/brother>.

Sinopse: os versos de um homem rasgado pela perda trágica do seu jovem irmão, assassinado durante o genocídio na Chechênia.

#### *6. Ceci n'est pas un film*

De Pascal Delé / Duração: 3min20 / França / Edição: 2005.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/ceci-n-est-pas-un-film>.

Sinopse: filme-telefonema por meio de imagens cotidianas.

#### *7. Dabka*

De Diaa Mohammad Qurt / Duração: 1min56 / Nuit Blanche de Gaza / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/dabka>.

Sinopse: Durante uma patrulha militar rotineira, o espectador encontra-se diante de uma trupe dançante. Um parêntese simbólico e perturbador.

#### *8. GPS yourself*

De Rémi Boulnois / Duração: 45seg / França / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/gps-yourself>.

Sinopse: E se a câmera de celular usada pudesse ser usada como um GPS?

#### *9. La Parole électrique*

De Erik Bullot / Duração: 10min / Japão / Edição: 2005.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/la-parole-electrique>.

Sinopse: os passageiros do metrô japonês e seus celulares.

#### *10. Lettre à Basile*

De Valéria Young / Duração: 30min / França / Edição: 2006.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/lettre-a-basile>.

Sinopse: originária do Chile, Valéria sonha com as vozes de sua infância. Percorrendo o metrô parisiense, ela descobre seu país nas distâncias e o oferece como uma carta ao seu companheiro.

#### *11. Lettre à ma soeur*

De Hélène Abram / Duração: 4min / França / Edição: 2006.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/lettre-a-ma-soeur>.

Sinopse: imagens leves do cotidiano contrastam com o texto carregado de uma ferida do passado ainda aberta.

#### *12. Me/at*

De Raquel Kogan / Duração: 1min. / Brasil / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/me-at>.

Sinopse: bricolagem de um reflexo durante a refeição em um restaurante.

#### *13. Mes voyages*

De Takako Yabuki / Duração: 7 min / França / Edição: 2005.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/mes-voyages>.

Sinopse: uma jovem fala sobre sua solidão enviando mensagens-vídeo para sua família.

#### *14. Mobile Autoportrait*

De Fernando Velázquez / Duração: 1min / Brasil / Edição: 2007.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/mobile-autoportrait>.

Sinopse: a tela é dividida verticalmente em duas janelas monocromáticas. Em cada janela se sucede caoticamente um rosto nunca inteiramente visto.

#### *15. Porte de Choisy*

De Antonin Verrier / Duração: 8 min / França / Edição: 2007.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/porte-de-choisy>.

Sinopse: o retrato da mulher amada construído durante uma situação íntima trivial de um casal na cama.

#### *16. Pulsion scopique*

De Romuald Beugnon / Duração: 6min / França / Edição: 2006.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/pulsion-scopique>.

Sinopse: sequência de ações cotidianas registradas no ritmo frenético da vida contemporânea.

*17. Self portrait*

De Johan Renck / Duração: 11min. / Suécia / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/self-portrait>.

Sinopse: um homem solitário se entedia entre quatro paredes. Decupagem milimétrica para uma intimidade devastada.

*18. Self portrait in media*

De Renata Padovan / Duração: 44 seg. / França / Edição: 2006.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/self-portrait-in-media>.

Sinopse: a autoimagem multiplicada na interconexão das câmeras de diversos dispositivos.

*19. The Champion*

De Rui Avelans Coelho / Duração: 1min / Portugal / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/the-champion>.

Sinopse: um celular/câmera é projetado no ar por um lançador de martelo.

*20. Véloportrait*

De Yves Rousselet / Duração: 40seg. / França / Edição: 2005.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/veloportrait>.

Sinopse: um autorretrato de bicicleta.

*21. Voiture en carton*

De Katembo Siku / Duração: 7min. / República Democrática do Congo / Edição: 2008.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/voiture-en-carton>.

Sinopse: um celular transformado em carrinho de papelão passeia pelos jogos infantis das ruas do Congo.

*22. Where are you?*

De Hélène Villovitch e Jan Peters / Duração: 8min49 / França / Edição: 2005.

Disponível em: <http://www.festivalpocketfilms.fr/films/article/where-are-you>.

Sinopse: Um casal separado pela distância procura-se por telas interpostas.

## LISTAS DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Frame do filme <i>The Champion</i> .....	p. 50
<b>Figura 2</b>	Frame do filme <i>The Champion</i> .....	p. 50
<b>Figura 3</b>	Frame do filme <i>Aux Champs Elysées</i> .....	p. 52
<b>Figura 4</b>	Frame do filme <i>Aux Champs Elysées</i> .....	p. 52
<b>Figura 5</b>	Frame do filme <i>La Parole électrique</i> .....	p. 58
<b>Figura 6</b>	Frame do filme <i>La Parole électrique</i> .....	p. 58
<b>Figura 7</b>	Frame do filme <i>La Parole électrique</i> .....	p. 58
<b>Figura 8</b>	Frame do filme <i>Ceci n'est pas un film</i> .....	p. 60
<b>Figura 9</b>	Frame do filme <i>Ceci n'est pas un film</i> .....	p. 60
<b>Figura 10</b>	Frame do filme <i>Ceci n'est pas un film</i> .....	p. 61
<b>Figura 11</b>	Frame do filme <i>Ceci n'est pas un film</i> .....	p. 61
<b>Figura 12</b>	Frame do filme <i>Where are you?</i> .....	p. 63
<b>Figura 13</b>	Frame do filme <i>Where are you?</i> .....	p. 63
<b>Figura 14</b>	Frame do filme <i>Where are you?</i> .....	p. 64
<b>Figura 15</b>	Frame do filme <i>Where are you?</i> .....	p. 64
<b>Figura 16</b>	Frame do filme <i>Porte de Choisy</i> .....	p. 66
<b>Figura 17</b>	Frame do filme <i>Porte de Choisy</i> .....	p. 66
<b>Figura 18</b>	Frame do filme <i>Porte de Choisy</i> .....	p. 66
<b>Figura 19</b>	Frame do filme <i>Voiture en carton</i> .....	p. 67
<b>Figura 20</b>	Frame do filme <i>Voiture en carton</i> .....	p. 67
<b>Figura 21</b>	Frame do filme <i>Dabka</i> .....	p. 68
<b>Figura 22</b>	Frame do filme <i>Dabka</i> .....	p. 68
<b>Figura 23</b>	Frame do filme <i>Pulsion scopique</i> .....	p. 73
<b>Figura 24</b>	Frame do filme <i>Pulsion scopique</i> .....	p. 73
<b>Figura 25</b>	Frame do filme <i>Me//at</i> .....	p. 76
<b>Figura 26</b>	Frame do filme <i>Autoportrait minute</i> .....	p. 87
<b>Figura 27</b>	Frame do filme <i>Autoportrait minute</i> .....	p. 87
<b>Figura 28</b>	Frame do filme <i>Mes voyages</i> .....	p. 91

<b>Figura 29</b>	Frame do filme <i>Mes voyages</i> .....	p. 91
<b>Figura 30</b>	Frame do filme <i>Mobile Autoportrait</i> .....	p. 93
<b>Figura 31</b>	Frame do filme <i>Mobile Autoportrait</i> .....	p. 93
<b>Figura 32</b>	Frame do filme <i>Self portrait in media</i> .....	p. 94
<b>Figura 33</b>	Frame do filme <i>Self portrait in media</i> .....	p. 94
<b>Figura 34</b>	Frame do filme <i>Self portrait</i> .....	p. 96
<b>Figura 35</b>	Frame do filme <i>Self portrait</i> .....	p. 96
<b>Figura 36</b>	Frame do filme <i>After 43 years</i> .....	p. 99
<b>Figura 37</b>	Frame do filme <i>Brother</i> .....	p. 99