



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Metamorfoses e reencarnações: o retorno digital da fotogenia

André Antônio Barbosa¹

¹ Realizador de filmes junto ao coletivo Surto & Deslumbramento (deslumbramento.com). Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Autor, junto a Denilson Lopes, Pedro Neves e Ricardo Duarte, do livro "Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis". Professor do curso superior de tecnologia em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap).
Email: andrebarbosa3@gmail.com

**Resumo**

Neste ensaio, me debruço sobre três filmes brasileiros contemporâneos: o longa *Buraco negro* (Helena Lessa e Petrus de Bairros, 2017) e os curtas *O bando sagrado* (Breno Baptista, 2019) e *Fazemos da memória nossas roupas* (Maria Bogado, 2019). Apesar de proporem temas bastante diferentes entre si, essas obras compartilham uma mesma dialética formal: em um polo, são filmes que apresentam um gosto pelo registro banal, quase frio ou documental do mundo pela câmera digital. Mas em outro polo, possuem uma vontade de ir além da percepção habitual e do entendimento cartesiano, buscando anacronismos cronológicos, atmosferas etéreas e fantasmagorias místicas. Para lançar luz sobre essa peculiaridade, eu parto da ideia de “fotogenia” tal como foi desenvolvida pelo cineasta e teórico francês Jean Epstein na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: cinematógrafo; digital; fotogenia

Abstract

In this essay, I focus on three contemporary Brazilian films: *Buraco negro* (Helena Lessa and Petrus de Bairros, 2017) and the short films *O bando sagrado* (Breno Baptista, 2019) and *Fazemos da memória nossas roupas* (Maria Bogado, 2019). Despite proposing quite different themes, these works share a same formal dialectics: on one hand, they are films with a taste for the trivial, almost cold or documental recording of the world by the digital camera. On the other, they have a desire to go beyond common perception and Cartesian understanding, looking for chronological anachronisms, ethereal atmospheres, and mystical phantasmagories. To shed light on this peculiarity, I rescue the idea of *photogénie* as it was developed by the French filmmaker and theorist Jean Epstein in the first half of the 20th century.

Keywords: cinematograph; digital; *photogénie*



Rituais, reencarnações, sonhos. Quero, aqui, resgatar três filmes brasileiros recentes: o longa *Buraco negro* (Helena Lessa e Petrus de Bairros, 2017) e os curtas *O bando sagrado* (Breno Baptista, 2019) e *Fazemos da memória nossas roupas* (Maria Bogado, 2019). Apesar de abordarem assuntos muito diferentes, esses filmes possuem a nível formal uma mesma dialética peculiar.

Por um lado, apresentam um evidente despojamento; uma espécie de *simplicidade* certamente advinda das suas condições de produção. São filmes com nenhum ou muito pouco orçamento. Suas imagens vêm de câmeras digitais de alta definição mais acessíveis (que diferem dos aparatos que, por norma, produzem as “imagens cinematográficas” do circuito comercial global do cinema de arte). Suas equipes são minúsculas e suas encenações apresentam uma decupagem econômica, rarefeita. Por outro lado, porém, são filmes que *não se propõem a reconstruir, para a espectadora, um realismo perceptivo*, isto é, uma experiência cênica de continuidade física e espacial; de verossimilhança calcada no cartesianismo da causa e consequência racionalmente inteligíveis. Existe neles uma vontade de *além*, isto é, de enxergar nos corpos e coisas filmadas algo de fantasmático, algo que ultrapassa a materialidade concreta imediata. Eles não estão interessados em duplicar – ou representar – o mundo sensível que percebemos habitualmente, mas em nos levar para longe. Seria essa ambição compatível com sua “pobreza” de recursos?

Acredito que podemos iluminar esses filmes através de uma noção formulada pelo cineasta e teórico francês Jean Epstein em seus escritos dos anos 20, 30 e 40: a fotogenia. Para Epstein, revelar a fotogenia – isto é, uma certa *qualidade* que está inacessível à percepção habitual do olho humano nu – dos seres, das paisagens e das coisas é uma das principais inovações do cinematógrafo em face de outras práticas ou tecnologias imagéticas. As câmeras desses três filmes parecem filmar buscando essa espécie de “qualidade outra”. Parecem querer revelar algo que a percepção habitual não alcança.

Fotogenia era uma palavra corrente nos debates cinematográficos da primeira metade do século XX. Nas discussões em torno do conjunto de filmes que depois ficou conhecido como “impressionismo francês”, o significado do termo flutuava entre: 1. Denotar o específico da arte cinematográfica (antes, portanto, do termo *mise en scène* ser adotado para este fim pela cultura cinéfila francesa da década de 1950); 2. Se referir ao caráter do cinema conseguir “unir todas as artes” (fotografia, música, teatro...) e 3. Uma ideia vaga de beleza captada pela câmera, quer fotográfica, quer cinematográfica. Epstein, porém, explorando o termo continuamente em suas reflexões, lhe deu uma consistência própria, única, não adotada com o mesmo rigor por outros pensadores da sua época.



Por que se utilizar das ideias desenvolvidas por um francês no começo do século XX para compreender filmes feitos com câmeras digitais, hoje, no Brasil? Epstein, assim como Robert Bresson depois dele, frequentemente evitava a palavra “cinema”, preferindo o nome da invenção tecnológica que lhe originou: o “cinematógrafo”. As reflexões de Epstein tentam *desnaturalizar* o uso comum que, historicamente, foi dado a essa tecnologia. Esse uso comum se impõe como um caminho “óbvio”, quase inevitável. Bresson encontra Epstein nesse gesto crítico fundamental: desmontar o fetiche do “cinema” através de um retorno ao “básico” – revisitando a origem de um suporte técnico para enxergar o que se perdeu e ficou para trás na história do seu uso comum. É nesse sentido que a noção epsteiniana de fotogenia brilha aos meus olhos agora: ela parece carregada de uma carga política, não porque nos daria acesso a temas ou assuntos considerados políticos, mas porque traz para primeiro plano uma *política de percepção das imagens*. Com a mudança do suporte fílmico para o eletrônico/digital, o que podemos perceber hoje é que, majoritária e hegemonicamente, não se usa o “cinematógrafo digital” para desvelar ou experimentar suas potencialidades estéticas; para traçar, através das imagens em movimento, novas relações entre sujeitos e mundos outros. Mas para continuar submetendo-o, num gesto automático e alienado, ao tradicional paradigma do “cinema”.

Conhecemos bem este paradigma: imagens em movimento que constroem uma verossimilhança perceptiva que se pretende universal, “humana”, mas que, na verdade, não ultrapassa os limites da subjetividade cartesiana moderna. Cinema humanista, construção antropomórfica herdeira do perspectivismo monocular renascentista (MACHADO, 1997) e de uma temporalidade teleológica, que se fia numa cronologia segura, confortável e que se quer inquestionável: o passado veio antes, o presente é agora e, com alguma esperança, um futuro brilhante nos espera à frente. A esse paradigma correspondem tanto as narrativas comerciais que dão continuidade, hoje, ao cinema clássico da “transparência” (XAVIER, 2008) quanto filmes do circuito de arte que, mesmo fazendo um cinema “diferente”, “independente”, não abandonam o chão firme desse paradigma. Os filmes abordados aqui, porém, parecem caminhar para longe do firme, para areias movediças mais fantasmáticas.

Não se trata, assim, de impor uma genealogia eurocêntrica às práticas cinematográficas que são feitas agora num país da América Latina. Me é indiferente se, por exemplo, os realizadores dos três filmes conhecem ou não as ideias de Jean Epstein. Trata-se de enxergar as práticas deles a partir de sua *techné* (DUBOIS, 2004: p. 32), de sua operação de cinematógrafo – do uso (precário, dissonante, minoritário) que esses filmes dão à tecnologia digital das imagens em movimento, na contramão do “cinema”.



Descrição

Buraco negro é uma história de fantasmas. Logo no começo do filme, vemos um grupo de jovens amigos numa praia. Contrastando com a forte textura digital da imagem e com o despojamento quase documental do registro daqueles corpos, percebemos que a narrativa funcionará nostalgicamente como um filme mudo, isto é, como um filme de antes da época do cinema sonoro. Trata-se de um longa do (agora terminado) coletivo Osso Osso – grupo de jovens realizadores, ilustradores e designers que, sobretudo no Rio de Janeiro, frequentemente filmava a si mesmo, estando seus integrantes sempre atrás e na frente das câmeras (cf. LOPES, 2019: pp. 123-132). Os poucos diálogos do filme aparecem em cartelas de texto escrito, e a maior parte das imagens é em preto e branco, embaladas por ambiências sonoras que se afastam do som direto para lhes dar um tom abstrato, melancólico e onírico.

Esse paradoxo - o despojamento de uma pequena produção que não esconde seu caráter de imagem digital precária e, ao mesmo tempo, a busca intensiva, nessas próprias imagens, por algo de “transcendente” e etéreo - é assumido proposital e ostensivamente pelo filme através das suas estratégias formais.

Do ponto de vista narrativo, *Buraco negro* acompanha melancolicamente a dissolução do referido grupo de amigos, enquanto a protagonista começa a entrar em contato com o fantasma de uma mulher, ex-moradora de uma velha casa que em breve será demolida. A maior parte dos planos é fixa, em enquadramentos tendendo ao geométrico, com decupagem mínima, como se o fantasma do primeiro cinema estivesse possuindo aquelas imagens capturadas por um aparelho digital. Os corpos aí filmados estão quase sempre numa postura rígida, artificial, assumidamente “encenada”. O filme (bem como a maior parte dos curtas do Osso Osso) opta por uma direção de atores “bressoniana”, longe do naturalismo.

Em atuação, o naturalismo é conseguido ao cabo de um longo processo de preparação de elenco. A ilusão própria ao que Ismail Xavier (2008) chamou de “estética da transparência” é o resultado de um trabalho árduo. Ao recusar a câmera solta das ficções que buscam no documentário efeitos de ilusão do real e performances que se baseiam no verossímil, *Buraco negro* aposta numa espécie de “frieza” formal cujo resultado é o de apresentar as coisas e corpos filmados em sua banalidade crua e falha, assumindo sua condição de matéria opaca, áspera, cruelmente revelada pela lente maquina do cinematógrafo e não escondida atrás dos belos truques e do idealismo do “cinema” (cf. BRESSON, 2005).

Ora, um primeiro aspecto da ideia de fotogenia que é importante resgatar aqui é justamente sua relação com a capacidade do cinematógrafo de *descrever* o mundo de uma maneira impessoal, fria – de um jeito que nós, aprisionados pelos apegos e



distorções da percepção habitual, não conseguimos. É justamente por isso que um dos pilares dessa noção é a de que o olho maquínico, não-humano, da câmera revela algo, nas coisas, a que o olho humano nu não teria acesso.

Em seus escritos, Epstein frequentemente se opõe aos cineastas que ele chamava de “experimentais”, como aqueles que pretendiam vincular seus filmes aos movimentos pictóricos de vanguarda (expressionismo, surrealismo). Ele acreditava que o caminho do cinematógrafo não era a composição de imagens mentais ou metafóricas. Isso dava ao cinema um uso que o aproximava das artes tradicionais e ignorava a novidade mais radical que sua tecnologia trazia: sua capacidade de *renovar nossa percepção* sobre as coisas mais banais e cotidianas através do registro frio da máquina. O cinematógrafo, em seu ato mais básico de registrar o mundo, já cria uma abstração desse mundo - já desvela, para os olhos humanos cansados pelo hábito, um estranhamento inaudito. É uma ideia muito próxima àquela apontada por Walter Benjamin em suas reflexões sobre o cinema: a do *inconsciente óptico* (cf. BENJAMIN, 2012). Ao analisar o pensamento de Epstein, Nicole Brenez observa que, justamente, a descrição é o caminho para um escape do natural (ou habitat) em direção às regiões mais fronteiriças e estranhas do infra ou ultra-natural (isto é, uma espécie de natural verdadeiro, que desaprendemos ou esquecemos de perceber no mundo):

A descrição tem duas virtudes: é cognitiva (ela desvela, revela); é hermenêutica, modifica a própria noção de conhecimento e gera um novo modo de pensar; criar um “estilo descritivo” é fazer “trabalho filosófico”. Portanto, a descrição será ainda mais completa, pois é responsável pelo que diz respeito ao infra- ou ao ultra-natural. É isso que o termo fotogenia designa (BRENEZ, 2012: p. 233, tradução minha)².

Assim, ao invés de tentar fazer mais um filme de “cinema”, Helena Lessa e Petrus de Bairos aproveitam a falta de recursos da sua produção para se valer daquilo que o cinematógrafo faz de melhor: descrever de forma fria, quase estúpida, a matéria banal que nos compõe e nos cerca, sem moldá-la para uma estética do realismo verossímil (que habitualmente é percebida como realista, mas que na verdade é essencialmente idealista). É como se só assim, sob essa condição de infra ou ultra-natureza, o filme pudesse falar de fantasmas, o filme pudesse nos levar para um lugar

² No original: *Description has two virtues: it is cognitive (it unveils, it reveals); it is hermeneutic, it modifies the very notion of knowledge and generates a new mode of thinking; creating a “descriptive style” is doing “philosophical work”. Therefore, the description will be even more complete in that it is responsible for what relates to the infra- or the ultra-natural. That is what the term photogénie designates.*



mais onírico. O contraponto do romântico preto-e-branco e da estética nostálgica da época do mudo é não uma excelência em imitar tal e qual um filme mudo, mas em mostrar que esse pitoresco, fantasmático e melancólico filme mudo não passa de uma filmagem digital, feita por um grupo de jovens amigos sem recursos.

Não fazer “cinema”, mas usar o “cinematógrafo” para compartilhar, com a espectadora, um olhar sobre o mundo que sua consciência e percepção habituais não lhe permitem. Os amigos que protagonizam *Buraco negro* começam a viver situações sobrenaturais, místicas. Como se a melancolia juvenil que chega com a vivência dissidente de uma cidade cruel como o Rio de Janeiro (cidade sempre abordada, nos filmes do Osso Osso, como o emblema de uma modernidade fascista disfarçada de progresso – cf. LOPES, 2019) levasse a um desespero que só encontra escape na fantasia, no sonho. Mas esses fenômenos fantásticos são mostrados de forma crua, despojada, auto-irônica, através de truques cinematográficos simples de montagem, que fazem pessoas ou objetos desaparecerem como em truques de mágica, ou como nos filmes de Méliès. Paradoxalmente por isso, a fantasia e o sonho resgatados pelo filme são mais efetivos, são experienciados com um frescor e uma verdade ausentes dos filmes que podem pagar pelos efeitos especiais mais verossímeis. A fotogenia, para Epstein, está não em ter os recursos para reconstruir da forma mais espetacular possível um mundo fantástico; mas em usar as possibilidades mais básicas, *mais inerentes* à máquina do cinematógrafo, para descrever o mundo que está diante de nós. Mas essa descrição não é uma simples re-presentação: é um registro que revela algo nesse mundo, que o puxa para seu aspecto figural. *Buraco negro*, assim, opera nessa dialética entre o cru e o transcendente; entre o banal e o fantasmático.

Entender o que Jean Epstein defendia como fotogenia implica o descarte da separação habitual entre coisas concretas e coisas espirituais. Ver a fotogenia das coisas filmadas é ver que essa separação é arbitrária, que ela não se fundamenta. As coisas mais banais, vistas da maneira mais crua pelo olho da câmera, não se distinguem das coisas mais transcendentais e fabulares. Conforme resume Brenez, o estranhamento da fotogenia, de uma imagem cinematográfica Fotogênica, não vem de um “enigma”, mas, pelo contrário, de um *excesso de fatos óbvios*, de

uma dialética da transparência e da figuralidade (o desfecho crítico). As coisas estão lá, mas apenas o cinema pode vê-las como são. Em outras palavras, ele se mede pela natureza instável, desordenada, relativa e ininteligível delas. A presença real requer um deslocamento na direção do figurativo; o fenômeno - uma face, um rio, uma velocidade - deve ser recuperado da perspectiva de sua estranheza (...) A



estranheza não decorre de um revestimento enigmático do real, mas de um "excesso de fatos óbvios". (BRENEZ, 2012: p. 235-6, tradução minha)³.

Movimento

Em *O bando sagrado*, Breno Baptista, como os membros do coletivo Osso Osso, também filma a si mesmo. Somos convidados a ver o próprio realizador na intimidade do seu quarto, onde, numa noite insone e cheia de carência, Breno navega pela internet em busca do escape proporcionado pela pornografia e pelos contatos da pegação. A textura digital da tela da internet infecta todo o visual do filme (em oposição às belas fotografias com textura analógica que constroem o trabalho anterior de Breno, *Monstro*). *O bando* é composto, portanto, pelo mesmo aparato técnico utilizado para tirar *nudes* compartilhadas virtualmente ou para travar conversas que vão resultar em sexo casual. Trata-se, assim, guardadas as diferenças entre curta e longa-metragem, de um filme tão "pequeno" como *Buraco negro*: ele foi feito em uma só locação e assume formalmente esse despojamento.

Mas o filme guarda outra semelhança ainda com *Buraco negro*: trata-se de uma história de reencarnação. A protagonista de *Buraco negro* aprende uma lição com a fantasma com quem desenvolve uma amizade dentro da casa prestes a ser demolida: ela aprende a reencarnar em outros seres do futuro. Recusando o mundo presente e distópico do Rio de Janeiro (representado pelo *outdoor* de campanha política colocado próximo ao muro da casa), a protagonista vai se alienando cada vez mais do "agora" e se identificando progressivamente com aquela fantasma, como se ambas compartilhassem algo de muito íntimo; como se fosse possível para elas se fundirem. Veremos, depois, que a protagonista volta, reencarnada, no jovem que protagoniza o último terço do filme, no futuro. Esses dois personagens nunca se encontraram fisicamente, nunca se conheceram de fato, mas algo dela, agora, existe nele; algo dela se transmuta em um novo corpo (agora masculino, pouco importa). Quando a câmera despojada de *Buraco negro* filma o corpo desse jovem, nós não vemos apenas ele - vemos, também, *ela*. Nós vemos naquela imagem a priori banal de um rapaz uma espessura fantasmática, um além, uma camada a mais: vemos sua fotogenia.

Metamorfoses, reencarnações que atravessam gerações, fantasmas que nos compõem, mas que nossas percepções habituais não conseguiriam acessar sem o

³ No original: *A dialectic of transparency and figurativeness (the critical denouement). Things are there, but only cinema can see them for what they are. In other words, it measures itself to their unstable, disorderly, relative, and unintelligible nature. Real presence requires shifting toward the figurative; the phenomenon – a face, a river, a speed – must be recovered from the perspective of its strangeness (...). Strangeness does not stem from an enigmatic lining of the real but from an "excess of obvious facts."*



cinematógrafo. *O bando sagrado* lança mão de uma espécie de montagem dialética: enquanto vemos Breno em seu quarto, vemos imagens (com uma textura digital de baixa resolução) de soldados musculosos usando um figurino barato de armaduras da antiguidade clássica. Essas imagens “found footage” vêm de um filme pornô chamado *Conquered* (2001, dir.: Chi Chi Laure), que fala sobre o Bando de Tebas: uma tropa de soldados selecionados, que consistia em 150 casais homossexuais masculinos organizados por idade e que formavam a tropa de elite do exército tebano no século IV a.c.

A protagonista de *Buraco negro* se transforma no garoto do ato final do filme, enquanto Breno se transforma num soldado d’O bando sagrado; ou, aliás, ele é sua reencarnação contemporânea. Quando vemos Breno em seu quarto, não vemos apenas um jovem gay contemporâneo; vemos algo a mais, algo além.

Um segundo aspecto importante da noção de fotogenia, a ser explicitada aqui, é sua conexão com a noção de *movimento*. O olho impessoal e frio da máquina revela a fotogenia das coisas principal e especialmente enquanto essas coisas estão em movimento, em mutação, em transformação. As páginas que Epstein escreveu sobre o *slow motion* e a aceleração estão dentro desse escopo. Na fotogenia, é o movimento das coisas que é enaltecido e as mutações causadas pelo movimento são cristais da fotogenia.

Para além do movimento explicitado pelo *slow* e outras técnicas de que nosso olho biológico não é capaz, o movimento que ilumina a fotogenia pode vir através da *montagem*, que *sintetiza* elementos que, para a percepção habitual cartesiana, estariam distantes no mundo extenso, ou numa cronologia linear (separada arbitrariamente em passado, presente e futuro). Na *síntese da montagem*, essa separação não faz mais sentido. Os tempos *coexistem* e o cinematógrafo pode mostrá-los num só golpe (ou numa mesma sessão). *Raccord* fotogênico.

É o que ocorre quando *O bando sagrado* põe em relação – *sintetiza* – soldados da Tebas Antiga e um jovem contemporâneo com tesão navegando na internet. É algo parecido ao que faz *Buraco negro* na sua montagem que é despojada na aparência, mas complexa por conseguir conectar a fantasma do passado, a protagonista do presente e o garoto do futuro que jamais conheceu nenhuma das duas.

Há uma diferença grande entre a dialética desse tipo de montagem e a dialética da montagem conforme pensada e descrita por Sergei Eisenstein (para uma comparação mais detalhada entre as reflexões de Eisenstein e Epstein, cf. LUNDEMO, 2001). Eisenstein põe em relação *metafórica* os trabalhadores explorados e o boi que caminha alienadamente para o abate. Os trabalhadores, no contexto capitalista de opressão, são *como* os bois. Em *O bando sagrado*, Breno não é *como* um soldado do



Bando de Tebas, ele é um desses soldados. Transformação, metamorfose, reencarnação – não metáfora. A montagem de Eisenstein busca assegurar uma síntese que resultará num sentido (racional) específico no entendimento da espectadora. Já o movimento transformador e alquímico da síntese fotogênica não almeja um sentido, mas o desvelamento de uma *figura* - uma *figura* que não equivale a um indivíduo específico localizado no ponto exato e matemático de uma cronologia, mas que revela um ser que atravessa camadas do Tempo.

Os soldados do Batalhão Sagrado de Tebas e, vários séculos depois, Breno na Fortaleza de hoje, no Brasil, nos permitem um vislumbre do ser, da *figura* que *O bando sagrado* desvela em sua economia plástica, embora esta *figura* não se resuma nem àqueles soldados, nem a Breno. Esta *figura* é Breno, é os soldados e é muitas outras coisas que o filme não pôde mostrar, momentaneamente, porque sua duração é finita. O mesmo acontece com a figura modulada, em *Buraco negro*, pelos personagens da protagonista, da fantasma e do jovem. A montagem aqui, portanto, põe em funcionamento uma *economia figural* que deve ser apreendida apenas em referência à própria obra, e não a uma tentativa de mimese de elementos do mundo externo. Por mais que esta ideia nos pareça estranha, agredindo nosso senso comum, usar uma câmera cinematográfica *não precisa necessariamente, sempre, implicar em um projeto mimético*. A imagem fotogênica não quer duplicar, na tela do cinema, uma realidade que existe fora dela (realismo perceptivo): ela quer criar uma realidade própria, um mundo seu, para cujo entendimento apenas as relações e economias plástico-sonoras *da própria obra* valem como referência (sobre o pensamento e a economia plástica figural, cf. MARTIN, 2012). Isso não significa que a imagem figural perde relações com a nossa vida concreta, mas que seu funcionamento plástico não pretende reproduzir apenas o que o limitado olho humano consegue ver de forma imediata e habitual. Pretende, antes, criar as sínteses e as soluções que *seu aparato e dispositivo* lhes permitem. Sínteses e soluções *figurais*. Filmes que querem menos o naturalismo da mimese e mais a proposição de *figuras cinéticas*. Filme de cinematógrafo e não filme de cinema.

Nos filmes de Epstein, corpos morrem e ressuscitam, desaparecem e reencarnam (*A queda da casa de Usher, Six et demi onze, Le tempestaire...*). A invenção figural põe as ondas do mar em outras velocidades (*slow* e acelerado, invertido e contínuo). As ondas estão no mesmo movimento que – formando um só jogo econômico com – os dramas dos personagens. É possível “ler” o destino nas ondas: cinema de vidência. Epstein quer ver o cinema de cima do Vulcão Etna: o estado do magma que explode e transcorre, e o da rocha sólida que um dia fora também larva estão na mesma corrente de transformação, são estados diferentes de um só movimento, desvelam o mesmo ser, criam uma *figura* (cf. EPSTEIN, 2012). Transformação, mutação,



reencarnação. Se o cinema descreve o mundo extenso de uma forma que nossos olhos não conseguem de forma habitual, aquilo que é descrito está pronto para o que Brenez chamou de “mudança ontológica”:

Epstein enumera a dinâmica implementada pelo cinema para captar a mutabilidade essencial dos fenômenos: evolução, variação, série de metamorfoses, continuidade dentro da mudança, desenvolvimento, corrente, link, fluxo (...) Seja uma analogia, uma transferência ou um salto, a presença real só pode aumentar graças a um deslocamento ontológico (BRENEZ: p. 234-236, tradução minha)⁴.

Em seus filmes, Epstein nunca usa efeitos plásticos como a sobreposição ou lentes especiais para expressar estados de sonho, de alucinação ou de imaginação dos personagens. O inconsciente óptico do cinematógrafo vai além dessa separação cartesiana entre sonho e realidade. Ver a fotogenia de algo é ver seu devir figural, é ver seu estado para além de divisões como “sonho/realidade”; é ver esse algo em *movimento*. É nesse sentido que vejo as transições plásticas por sobreposição em *O bando sagrado*, fazendo um soldado de Tebas (um ator pornô com figurino barato, pouco importa) se transformar em Breno ou fazendo o próprio Breno (depois de uma longa dança solitária, descrição fria da máquina cinematográfica) transcender seu próprio quarto rumo a uma luz branca que domina a imagem – talvez rumo ao Sagrado presente no título do filme.

Transgressão e Revolta

Como Breno Baptista, Helena Lessa e Petrus de Bairros, Maria Bogado, em *Fazemos da memória nossas roupas*, filma amigas próximas. Bogado prefere planos-sequência, sem decupagem. Descrição despojada, quase documental. O filme é uma das obras que são fruto da [ANTI] - Residência Fílmica Antifascista produzida pelo coletivo Anarca Filmes, do Rio de Janeiro.

As amigas estão preparando uma refeição e tomando um vinho. O cheiro de alecrim se espalha pelo ambiente. Bruxaria filmada com câmera digital. Uma das corpos ali presentes é Sabine Passarelli, cuja semelhança com sua irmã, Matheusa Passarelli, é talvez a primeira coisa que chama a atenção da espectadora. A imagem de Matheusa, com efeito, é conhecida, principalmente pela população sexodissidente do país que mais

⁴ No original: *Epstein enumerates the dynamics implemented by cinema to grasp the essential mutability of phenomena: evolution, variation, series of metamorphoses, continuity within change, development, current, link, flow (...) Whether it is an analogy, a transfer, or a leap, real presence may only rise up thanks to an ontological shift.*



mata LGBTs no mundo. Matheusa, artista negra e trans de gênero não-binário, foi brutalmente assassinada com apenas 21 anos em abril de 2018 no Rio de Janeiro. “Essa camisa foi ela que deixou para mim” - Sabine fala. O fantasma de Matheusa está presente, permeando todos os momentos e imagens do filme. Imagens com espessuras do além.

Depois do jantar, as amigas praticam uma espécie de ritual. Cartas de tarô. Sabine deita no chão, cercada de velas tremeluzentes no escuro. Sabine é Matheusa. Jantar, bruxaria, rave: *montagem de síntese* que acompanha uma *devir figural*. Agora, ao fim do curta, vemos imagens de uma pista de dança repleta de corpos *queer*. Saímos do espaço privado e estamos no mundo. O fogo das velas se transmutou em jatos de laser verde ao som da música eletrônica. Algumas *performers* usam figurinos com capuzes assombrosos, ameaçadores. Matheusa está em todo lugar, lotando aquela pista de dança. Sabine é Matheusa, todas aquelas *clubbers* são Matheusa. Matheusa vive.

Se a *descrição* e o *movimento* são pilares fundamentais da noção de fotogenia, Epstein ainda acrescenta outro dado: a fotogenia seria capaz de revelar o “aspecto moral” dos seres. Isto é: a fotogenia aponta para uma espécie de *destino* daquilo que é filmado, um destino político. O movimento de mutação, de transformação, de reencarnação, é um movimento que implica um devir que tem o potencial de subverter, de transgredir, de reconfigurar as certezas com as quais nossas percepções habituais nos aprisionam. “A fotogenia é conjugada no futuro imperativo. Ela nunca é um estado” (WALL-ROMANA, 2012: p. 53, tradução minha)⁵.

Buraco negro, de certa forma, completa um longo percurso trilhado pelos curtas (LOPES, 2019) do coletivo Osso Osso: o da investigação figural de uma juventude que não aceita o estado de coisas do tempo presente, embora não tenha pistas sobre como superá-lo. Todos os seus filmes encenam a postura de revolta melancólica que essa juventude contrapõe a um contexto urbano distópico. *Buraco negro* vai além: inventa uma *economia circular de reencarnações dessa revolta*. Desde a fantasma que, quando viva, recusava o papel de submissão que sua época destinava às mulheres; até a jovem protagonista que, frente à dissolução do seu grupo de amigas, encontra um jeito de reencarnar em alguém no futuro; até o jovem skatista que, no fim do filme, após sofrer uma violência policial, quebrando a quarta parede e encara a própria câmera, desvelando que ele, também, é elas duas. E como suas predecessoras que paradoxalmente coexistem nele, ele também é uma peça que não se encaixa no sistema. Helena Lessa e Petrus de Bairros constroem a imagem de uma juventude *não*

⁵ No original: *Photogénie is to be conjugated in the future and imperative. It is never a state.*



reconciliada. É o aspecto fotogênico dessa juventude o que emana das imagens desse filme, ou o que Epstein chamaria de *seu aspecto moral*.

Dentro dos debates que envolvem o cinema LGBTQ contemporâneo, é interessante perceber que um filme como *O bando sagrado* ocupa uma posição incômoda. Não temos, aqui, a imagem do homossexual que é “igual a você, igual a todo mundo”. Não há esforço para alcançar uma “representação positiva” do personagem LGBT. Ao exumar a figura do homem cis gay branco como um ser cujo destino está associado a uma romantização da dor e da morte – Baptista continua, aqui, seu projeto de um cinema masoquista (BARBOSA, 2017: pp. 105-159) já visto em seu filme anterior, *Monstro* –, como os soldados do bando que partiam para a morte ao lado dos seus amantes, o filme configura uma transgressão *queer* que prefere ver os corpos sexodissidentes a partir de sua *diferença*, isto é, de sua capacidade de propor outras maneiras de viver (e neste caso, sobretudo, de *morrer*), que não as que nos são impostas hegemonicamente (Cf. EDELMAN, 2004). Christophe Wall-Romana (2012), inclusive, associa a discussão de Epstein sobre fotogenia a uma configuração *queer* do afeto na obra de arte, através da qual o corpo da espectadora ficaria vulnerável ao *devir*, aos desejos subconscientes da vida vegetal – portanto, numa posição que trai a normatividade controladora dos corpos (cf. pp. 51-72).

O que esses três “pequenos” filmes parecem propor é uma política da invenção de figuras. Uma política da percepção: fuga do realismo perceptivo, isto é, fuga do “cinema”. Um uso da tecnologia digital para criar economias imagéticas que veem algo a mais na matéria imediata, que veem além. Fantasmas? Preferi aqui usar a palavra fotogenia, que Epstein via como potência da jovem tecnologia do cinematógrafo que ele próprio praticava. Seria regressivo esse misticismo em pleno século XXI? Não teríamos outras prioridades além de reencarnações, vidências e telepatias? Segundo Brenez, é preciso manter uma perspectiva ampla:

Jean Epstein apresenta o mundo como uma circulação de analogias; o elo entre as coisas descritas em termos de semelhança e aversão, telepatia como sonho do cinema: a meditação de Epstein é reacionária? Era necessário voltar aos modos de pensamento ante-clássicos para levar a cinematografia à sua conquista? Claro que não: tais reflexões fazem parte de uma perspectiva mais abrangente, na qual todas as proposições históricas sobre os poderes da imagem



servem à causa do cinema. (BRENEZ: p. 239, tradução minha)⁶.

Ao contrário do que fora alardeado, o “cinema” não morreu com a chegada dos suportes eletrônico/digital. Ele vive intensamente nos *blockbusters* com efeitos digitais desenvolvidos apenas para atingir um nível maior de verossimilhança e nas narrativas seriadas que perpetuam e naturalizam de uma forma sem precedentes a estética da transparência, base do realismo perceptivo. A estetização da política, ideia forjada por Benjamin (2012), chegou a um nível inimaginável em sua época. As imagens digitais circulam com uma velocidade e uma facilidade que ele apenas vislumbrava em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Essas imagens nos cercam e *nos programam*. Elas servem como modelos numa configuração de poder na qual nós somos programados – funcionários de aparelhos (cf. FLUSSER, 2002).

Mas, justamente por seu caráter de fácil reprodução, por sua possibilidade de interatividade e de chegar a lugares imprevisíveis, a imagem digital tem em latência outra possibilidade prevista por Benjamin: a de se atualizar – ou seja, de se reencarnar em contextos imprevisíveis, de se transformar, de sofrer mutações num sentido *político* ou, para seguirmos Epstein, de mostrar seu caráter moral, fotogênico, para nossos olhos limitados pelo hábito. Há uma cena reveladora, nesse sentido, em *Buraco negro*: no meio da sala de uma antiga casa, com *décor* oitocentista, perdida e esquecida no meio de uma cidade que caminha para o “progresso”, ouvimos um som que nos é familiar: um aparelho de celular vibra. Da sua tela emana uma luz pulsante: é a fantasma daquela que já morou ali e não aceitou a opressão que a sociedade da sua época tentou lhe impor. Escutemos o chamado. De um lugar minoritário, marginal, pouco visível, a politização da arte está sendo praticada por jovens munidos de pequenos e leves cinematógrafos digitais: “Já que tudo que se move, que se transforma e que vem em substituição ao que teria sido, provou ser fotogênico, a fotogenia, como regra fundamental, claramente dedicou a nova arte ao serviço das forças de transgressão e revolta.” (EPSTEIN apud BRENEZ, 2012: p. 228, tradução minha)⁷.

⁶ No original: *Jean Epstein presents the world as a circulation of analogies; the link between things described in terms of likeness and aversion, telepathy as dream of cinema: is Epstein's meditation regressive? Was it necessary to go back to ante-classical modes of thinking in order to bring cinematography to its achievement? Of course not: such reflections are part of a more expansive perspective, in which all the historical propositions regarding the powers of the image serve the cause of cinema.*

⁷ No original: *Since whatever moves, transforms and comes in replacement of what will have been, proved to be photogenic, photogénie, as a fundamental rule, clearly dedicated the new art to the service of the forces of transgression and revolt.*



Bibliografia

BARBOSA, André Antônio. Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BRENEZ, Nicole. "Ultra-modern: Jean Epstein or Cinema "serving the forces of transgression and revolt"". In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam University Press, 2012.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.

EPSTEIN, Jean. "Le cinematographe vu de l'Etna". In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam University Press, 2012.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LOPES, Denilson (et al.). *Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

LUNDEMO, Trond. *Jean Epstein: the intelligence of a machine*. Stockholm: Svenska Filminstitutet, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MARTIN, Adrian. *Last day everyday: figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez*. New York: Punctum Books, 2012.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WALL-ROMANA, Christophe. "Epsteins' *photogénie* as corporal vision: Inner sensation, *Queer Embodiment*, and Ethics". In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam University Press, 2012.