



Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009). Direção de Karim Aïnouz. Fonte: divulgação.

Figuras do cinema de fluxo brasileiro: despertencimento¹

Emiliano Cunha²

Cineasta e Mestre em Comunicação pelo PPGCOM - PUCRS.

Resumo: *Cinema de fluxo*, conceito apresentado por críticos da *Cahiers du Cinéma* no início dos anos 2000 (BOUQUET, 2002; LALANNE, 2002; JOYARD, 2003), tenta dar conta de um conjunto de obras, de diferentes cinematografias, marcadas pela rarefação ficcional e construção de atmosferas sensoriais. Trata-se de obras que desafiam o olhar espectadorial e analítico. *Figura fílmica*, ferramenta de análise fílmica proposta por Philippe Dubois (1999), opera através do sensível, viabilizando a edificação de sentido e conhecimento por outros caminhos além do maquinismo racional. Neste artigo, exploraremos o cinema de fluxo brasileiro a partir da figura do *despertencimento*.

Palavras-chave: Cinema de fluxo. Cinema brasileiro. Figura fílmica.

Abstract: *Flux cinema*, a concept first presented by *Cahiers du Cinéma's* critics in the early 2000s (BOUQUET, 2002; LALANNE, 2002; Joyard, 2003), tries to explain a set of movies, from different countries and film industries, marked by thinning fictional construction and by the building of sensorial atmospheres. *Filmic figure* (DUBOIS, 1999) is an analytical tool which operates by the sensible, turning possible the construction of sense and knowledge by other ways beyond rational schemes. Here, we analyze flux cinema in recent Brazilian production through the not-belonging figure.

Keywords: Flux cinema. Brazilian cinema. Filmic figure.

IMERSOS NO FLUXO

O centenário do cinema foi marcado não só pela consolidação da tecnologia digital no fazer cinematográfico, mas também pela inundação do audiovisual no nosso cotidiano. O reflexo disso foi a potencialização e pluralização do uso das novas ferramentas de captura,

¹ Trechos deste artigo foram retirados da dissertação do autor intitulada *Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível* (2014).

² emilfc@gmail.com

edição e exibição do audiovisual, abrindo caminho para a democratização da técnica. Foi um período também em que o cinema questionou seu espaço de legitimação, mais uma vez tentando compreender a que devir pertence. Desse modo, voltou-se, por vezes, para os museus, propondo outra relação de *espectatura* com a obra (AUMONT, 2008); por outras, tornou-se dogmático se ancorando em *dispositivos* como mecanismos de narrativa. Foi um período no qual a complexa relação do objeto fílmico com o autor foi posta em xeque. É como se o cinema, em meio à enxurrada audiovisual de então (e de agora), buscasse novamente restabelecer sua relação com o mundo e com o real - desejo fundamental desta arte.

Diante deste cenário, uma série de produções, oriundas de diferentes regiões geográficas e cinematografias, pareciam querer resgatar essa relação a partir de um exercício de comportamento do olhar (OLIVEIRA JUNIOR, 2013). São filmes de realizadores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Lucrecia Martel, Hou Hsiao-hsien, Philippe Grandrieux, Pedro Costa, entre outros³. No intuito de tentarem compreender este fenômeno, três diferentes artigos da *Cahiers du Cinéma*⁴ apresentaram e promoveram o debate em torno da ideia de *cinema de fluxo*.

Neste trabalho, assumimos o termo no sentido de partirmos de um lugar de fala. Entretanto, evitamos a rotulação das obras, tampouco o encaixe das mesmas em gênero, tendência, escola ou movimento. Embasamos esta constatação nos conceitos apresentados por Pinel (2000). Para o autor, a ideia de gênero se articula a partir de alguns pilares: forma narrativa, técnica ou estilística e pelo seu modo de produção. A nosso ver, há excesso de singularidade nos filmes pertencentes ao cinema de fluxo no que tange, inclusive, tais pressupostos; de modo que seria imprudente agrupá-los em torno de um gênero específico, de uma rotulação cerceadora. Da mesma

³ Entre uma série de títulos, podemos citar: *Gerry* (2002) e *Últimos dias* (2005), ambos de Gus Van Sant; *Millenium Mambo* (Hou Hsiao-hsien, 2001); *Shara* (Naomi Kawase, 2003).

⁴ *Plan contre flux*, por Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; *C'est quoi ce plan?*, de Jean-Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e *C'est quoi ce plan? (La suite)*, por Olivier Joyard, na edição número 580 em junho de 2003.

maneira, nos afastamos das ideias de escola (grupos homogêneos de cineastas encabeçados por uma liderança identificada em uma personalidade) ou de movimento (grupo de indivíduos e realizadores, bem diferentes entre si, reunidos em torno de um objetivo em comum). Erly Vieira Junior (2012), por exemplo, sugere o conceito de *realismo sensório*, que nos parece, também, muito adequado para a abordagem deste fenômeno cinematográfico.

No cinema de fluxo, tem-se obras construídas a partir de espaços-tempos sensoriais. A narrativa, assim, nasce não a partir de avanços lógico-rationais, mas do sentido que toma forma através do corpo que sente e pensa. Nota-se, entre outras características, a ressignificação do uso do plano no todo fílmico. Ele deixa de ser apenas uma unidade estrutural a serviço da montagem. É um escorrer de imagens em que os tempos transbordam de um plano para outro (LALANNE, 2002).

A câmera, neste cinema, parece querer habitar o universo registrado. É uma *câmera-corpo*, que ora move-se em um ritmo coreográfico por entre os corpos e ambientes enquadrados (SILVA, 2009), ora posiciona-se estática em meio ao habitat do protagonista. O aparato, por vezes, fica distante, tornando os quadros abrangentes e duradouros. Quando se aproxima, é indeciso: busca texturas, inscrições e idiosincrasias dos corpos e espaços. É um cinema que deseja a presença ante a representação. Assim, de certo modo, resgata o materialismo de Kracauer (1997) e a ideia de *flow of life* (fluxo da vida): fascinar-se com os movimentos naturais, ater-se aos espaços, nutrir-se do cotidiano. No cinema de fluxo, as significações são erguidas através das próprias insignificâncias e imprevisibilidades do mundo que se desvela diante de um olhar que (re) aprende a ver.

Há, ainda, no cinema de fluxo, uma vontade de se cultivar outros ritmos. O cineasta do fluxo se preocupa em operar através de blocos de presentes. Atmosferas sensoriais que avançam em direção a um infinito, a um final aberto como é a vida. Para Amiel (2010), este movimento é alimentado por percepções sem memória, pois refuta a possibilidade de uma ordenação retrospectiva. Há um novo encantamento com o real. Busca-se preencher o quadro com sons e imagens com a pregnância do *mundo-aí*. Quer-se o comum, a desespetacularização. A narrativa se esfacela. Para Denilson Lopes (2012),

trata-se de se adotar um outro tom, um “real em tom menor”, despi-do de excessos e embebido de sentidos originados por outra ordem:

É nesse sentido que ainda pensamos que o menos ainda possa ser mais, ou seja, que as apostas na contenção e rarefação tenham também um papel ético não só frente às diversas estéticas do excesso, mas à crescente proliferação de imagens e informações [...] (p. 115-116).

São filmes que se passam, em geral⁵, em locais afastados dos grandes centros urbanos e suas velocidades inebriantes (*Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010, de Apichatpong Weerasethakul; *Gerry*, 2002, de Gus Van Sant; *Girimunho*, 2011, de Clarissa Campolina e Helvécio Martins Junior; *Hamaca paraguaya*, 2006, de Paz Encina, por exemplo). Às vezes, as estradas são os cenários condutores (*A mulher sem cabeça*, 2008, de Lucrecia Martel; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, 2010, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes). Ao se retirar do curso de velocidades sufocantes, é um cinema que reencontra a beleza nos movimentos, ritmos, falas e gestos naturais. Busca-se “[...] rarefação, contenção, desdramatização” (LOPES, 2014, p. 68). Faz do afeto seu elemento condensador. Deposita, na potência pictórica das paisagens e dos corpos, a possibilidade da experiência. Para Beugnet (2010), um regime do olhar que rompe com algumas obrigações cartesianas de identificação e mímese adquiridas “à distância”. No cinema sensorial, de fluxo, o espectador está sujeito a uma experiência mais sensual ao mesmo tempo em que perturbadora, pois se perdem alguns referencias, “pontos de ancoragem” ou projeções.

Ou seja, é um cinema que oferece (e demanda) a transitoriedade. Cinema em que a presença do autor se camufla na polimorfia do caos.

⁵ Generalizações são sempre problemáticas. Se lembrarmos, por exemplo, de *Café Lumière* (Hou Hsiao-hsien, 2003), desmentiríamos nossa afirmação. Ainda assim, neste caso, é um filme que, mesmo se passando dentro de uma grande metrópole, recolhe-se de seu ritmo opressor e passa a enxergá-la a partir de um olhar contemplativo e fascinado.

E, nesse sentido, pensamos se este não é, também, um movimento de reconexão do cinema com a própria ideia de cinema. Um princípio em que o olhar é paciente, espera pela narrativa que brota do real. É preciso assumir outra postura, “*embarcar nas imagens*, de se deixar levar pelo fluxo metamorfoseante do que se vê e ouve, os filmes como a ‘arte de acompanhar’ [...]” (FRANÇA, 2003, p. 112). Uma narrativa que não se constitui, necessariamente, de uma “história”. Um retorno, portanto, a algo e de algo que evita se assumir como estanque.

FIGURA FÍLMICA: O SENTIDO ATRAVÉS DO SENSÍVEL

Mas como acessar este cinema? Como proceder com a produção de conhecimento tendo como matéria-prima objetos tão rarefeitos? Afinal, lida-se com um material fílmico tecido por vazios narrativos, que acaba refutando, no nosso entender, o uso de ferramentas teóricas estruturalistas, excessivamente pragmáticas em suas abordagens. Uma vez que tais filmes oferecem ambientes sensoriais para, aí sim, a construção de sentido através da experiência em si, temos que aceitar também as sensações como motores propulsores do conhecimento. Pensamos que produzir objetivações a partir de tais filmes seria ir contra sua própria proposta de captura do mundo. É preciso que deixemos que sons e imagens atuem com e através do sensível para, assim, passarmos a habitar, também, o terreno da transitoriedade.

O próprio do sensível é o fluxo. É exatamente por isso que o relacionamento que mantemos com as imagens – relacionamento de eficácia externa ou interna – é sempre uma relação de *influência*. Toda influência é uma questão de fluxo (COCCIA, 2010, p. 73-74).

A ideia de *figura fílmica*, primeiramente apresentada por Philippe Dubois, tem origem em um texto de 1999 em que o autor propõe a análise de alguns filmes mudos da década de 20 do século passado através daquilo que ele chamou de um exercício de “caligrafia expressiva”. Ou seja, com o conceito de figura fílmica, Dubois (1999) propõe um meio de transição da forma visual à multiplicidade potente da palavra.

A *figura* parte da síntese de uma forma, um conceito e um efeito. Atua a partir do regime da visualidade, “sempre fluído, modulável, instável e transitório”¹ (DUBOIS, 1999, p. 247). Seu modo de operação se dá, simultaneamente, através da articulação de alguns elementos em particular, sem obedecer a uma disposição hierárquica. O primeiro deles diz respeito à ordem daquilo que é legível – o que Dubois chamou de “figurada”. O “figurativo” se remete ao visível. E o “figural” seria uma categoria que ficaria entre os dois.

A construção de saber, a partir da figura fílmica, brota da convergência de certos vetores de ação da nossa construção do sentido: o *saber*, que diz respeito à percepção articulada (a linguagem em si) daquilo que está inscrito na tela; o *ver*, ou seja, nossa percepção imediata e mimética em relação à forma projetada; e a articulação complexa e imprevisível do que se origina entre o *experenciado* e o *inteligível*, alimentando-se do sensível para moldar um “não-saber” e um “não-ver” (DUBOIS, 1999, p. 247). Isto é, o conhecimento que nasce da pungência do sentir e provocado pela “matéria” imagética – irracional, inconsciente, mas ainda assim percebida e incorporada.

Para chegar ao conceito de figura fílmica, Dubois (1999) apóia-se em experiências anteriores feitas por alguns pensadores. Dentre eles, Merleau-Ponty, Lacan, Freud, Damisch, Lebensztejn, Arasse, Didi-Huberman e, em especial, Lyotard através do livro *Discours, Figure* (2002), em que o autor parte de interpelação semelhante, porém usando material pictórico como objeto analítico e não tocando na seara cinematográfica.

Para Dubois (1999, p. 248), o *figural* adere-se ao pensamento visual e, por isso, apresenta-se como um mecanismo de difícil apreensão. Entretanto, e justamente por seu fator maleável, nos mune de embasamento para um processo de *escrita figural*, um ponto de vista que é

[...] mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos espaços, às modulações da forma e do informe, aos efeitos (poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc.), que não é do senso nem da semelhança, mas da força (o Figural como potência) – um ponto de vista, finalmente, da desarticulação do senso e de atravessamento

das aparências, revelador de tudo o que pode estar velado e incerto em relação ao significante.

Encaramos o figural como uma força do sensível que resiste às ações da lógica e da linguagem articulada. É conhecimento des-governado e sem fim previsível, mas presente nas nossas relações humanas, com o mundo e objetos. É algo que opera em paralelo a nossos processos racionais, não em oposição, mas em diferença: “um poder extra-discursivo do discurso” (DUARTE, 2010, p. 2) que age rompendo com programas pré-estabelecidos por nossas faculdades da visão, escrita e linguagem.

Feitas estas considerações, entendemos e propomos o conceito de figura fílmica como ferramenta de construção de conhecimento a partir do cinema de fluxo. É apostar numa busca àquilo que, da matéria fílmica, emerge. Contamos, desse modo, com a liberdade da escrita e o poder desta ferramenta analítica para podermos “[...] materializar o imaterial, figurar o infigurável” (DUBOIS, 1999, p. 260).

FLUXO NO BRASIL E A FIGURA DO DESPERTENCIMENTO

O cinema que se aproxima da ideia de fluxo, como bem sabemos, fica, em geral, encerrado a circuitos de festivais: espaços mais propícios ao acolhimento de experiências que se propõe a desafiar procedimentos narrativos bem consolidados no mercado. Entretanto, algumas destas obras chegam, de fato, às salas de cinema. Se analisarmos os longas-metragens de ficção lançados no Brasil entre os 2000 e 2012 e que passaram por algum circuito exibidor (conforme tabela disponível no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA⁶), é possível identificarmos alguns que dialogam com a estética do fluxo. Pensamos em filmes como *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006); *Deserto feliz*, de Paulo Caldas, 2007; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010; *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho, 2010; *Os*

⁶ Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>

monstros, de Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, de 2011; *Girimunho* (Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr., 2011) e *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011).

Do mesmo modo como a produção estrangeira do cinema de fluxo, nossos filmes também carregam, evidentemente, suas singularidades. Aqui, porém, buscamos reverberações entre elas, elementos aglutinadores. A *figura do despertencimento*, a nosso ver, é compartilhada por estas obras. Despertencer é um estado de transitoriedade. É ser e se sentir em alienação; estar, mas desejar partir; sentir-se inerte, e querer o movimento. É ser, mas não existir. É uma urgência: insurgir-se.

O céu de Suely e *Deserto feliz*, separados por apenas um ano, são filmes-irmãos. Agregamos a esta afirmação todas as devidas ressalvas, pois são obras com escolhas estéticas e resultados bem diferentes. Hermila (*O céu de Suely*) e Jéssica (*Deserto feliz*) são filhas de um nordeste brasileiro opressivo: paisagem preenchida por dificuldades e desesperança. Jéssica sofre os abusos do pai e encontra, na prostituição, um caminho natural para a fuga. É como se perpetuasse a violência sofrida, transformando-a em meio para a independência. Já Hermila retorna para casa para esperar, em vão, a volta do pai de seu filho. Dividida entre a decepção amorosa e o o renascimento de uma paixão antiga, decide fugir para o mais longe possível dali, pois, àquele lugar (seu lar), já não pertence. O destino de Hermila é o Rio Grande do Sul; o de Jéssica, a Europa. Por circunstâncias da vida, Jéssica e Hermila são sujeitos à deriva. Elas não sabem a que lugar pertencem, mas sentem que despertecem à condição em que se encontram. Com a fuga, elas desejam se encontrar para, quem sabe, passarem a pertencer. Um caminho longo e incerto, mas que, nos filmes, tem ponto de partida: aeroporto e rodoviária.

A estrada ressurgue como metáfora para esta fuga/busca em *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* e *Os famosos e os duendes da morte*. No primeiro, a imagem é clara, concreta: envolve José Renato, o protagonista, por todos os lados. Em *Os famosos*, há a ponte, Bob Dylan e *Mr. Tambourine Man* - "(...) Estou pronto para ir a qualquer lugar, pronto para desaparecer⁷ (...)". José Renato, o

7 Na letra original da música: "I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade".

geólogo de *Viajo porque preciso*, vaga por estradas examinando terrenos, medindo distâncias, remoendo memórias. Em prostitutas, procura a mulher que um dia amou. Em moradores e transeuntes, o Outro. Nas paisagens, busca um Brasil que talvez nunca encontre. Por isso, é preciso seguir: manter a condição de passageiro. O movimento é reconfortante, pois José Renato despertence.

O adolescente sem nome de *Os famosos* ruma por uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul. Conta com a fiel amizade de Diego e com o amor da mãe. Seu caminhar é indeciso: cabeça baixa, um mundo em ebulição dentro de si. Seu conflito é com o pai que morreu e o abandonou, e com a cidade incapaz de o acolher. A morte ronda aquela localidade: a ponte que separa a cidade "do resto do mundo" é famosa pelos suicídios ali cometidos. O adolescente sem nome despertence. Ele precisa cruzá-la, não deixar que ela também o seduza. Bob Dylan o aguarda em algum depois da ponte, longe dos duendes da morte. É preciso sanar a angústia e acalmar o coração. Despertencer dói. Corrói. É preciso ir.

Em *Os monstros*, do Coletivo Alumbramento, a figura do despertencimento brota de uma arte incompatível com o todo que cerca os quatro amigos (Pedro, Joaquim, João e Eugênio). Os protagonistas-autores se relacionam através da música, através da arte. Para ser verdadeira, para fazer sentido, a arte deve ser e estar livre quando criada, quando registrada e quando experienciada. O ciclo precisa se fechar sem que o mundo imponha suas regras, métricas, deveres ou responsabilidades. A música, a arte, deve apenas ser. Em *Os monstros*, tudo é reflexivo. O filme, feito e protagonizado pelos próprios realizadores, fala de um processo e de uma condição. A condição de criar, a condição do cinema, que, muitas vezes, também despertence. No filme do Coletivo, a amizade lhes confere sentido, já que, ao mundo não pertencem, são monstros. O despertencimento é saciado pela união - a sinopse do filme já alerta: "Nenhum homem é um fracasso quando tem amigos". O ato de criar, por si só, é sublime, e completa aqueles sujeitos. Juntos e livres, eles pertencem - um ao outro e, finalmente, ao mundo. O fracasso é impossível.

Em *Histórias que só existem quando lembradas* e *Girimunho*, a figura do despertencimento está presente na relação das protagonistas com o espaço-tempo. Rita, do primeiro filme, é uma jovem fotó-

grafa que chega a uma cidade (fantasma?) abandonada no tempo e cruzada por um trilho de trem. Lá, os moradores cultivam seus ritmos próprios, a rotina impera. Rita é a intrusa. Sua juventude, sua música e costumes não pertencem àquela comunidade encravada em meio ao Vale do Paraíba. Madalena é quem acolhe Rita. A velha senhora é desconfiada, mas a empatia, aos poucos, cresce entre as duas na mesma velocidade em que o abismo geracional diminui. Curiosidade e afeto aproximam as duas mulheres. Há uma transferência em andamento e a morte de Madalena representa a plena aceitação de Rita. A figura do despertencimento se vai junto com Madalena. Rita é acolhida pela comunidade. Ela, agora, pertence.

Maria Sebastiana, em *Girimunho*, precisa acertar os termos com o marido recém falecido. Ele insiste em retornar, mexer em suas coisas, rondar a casa. A figura do despertencimento, neste caso, não acompanha Maria Sebastiana. A mulher é vivida, matreira. Sabe o que quer e o que precisa ser feito. O despertencimento brota daquilo que está fora do lugar. Maria Sebastiana precisa recolocar o curso do rio em seu devido fluxo. Para isso, precisa se desfazer dos pertences do seu companheiro de longa data. Ela se despe, se banha no rio. Maria Sebastiana se entrega para que o tempo volte a pertencer ao presente. É um reencontro, vida que segue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda obra transcende a necessidade de classificação. Para nós, o cinema de fluxo também segue esta premissa. Ao nos apropriarmos do conceito, fazemos no intuito de viabilizar a troca de informações. Olhamos para este cinema como um fenômeno que acompanhou a virada do milênio e segue se reinventando até hoje. Como é o cinema. Apesar disso, consideramos sua aparição um evento importante justamente por resgatar alguns tensionamentos históricos do cinema.

O cinema de fluxo opera pelo sensível, transitando não por margens, mas por fronteiras. A figura fílmica, proposta por Philippe Dubois (1999), parece-nos uma ferramenta útil para que também possamos nos valer do sensível como produção de conhecimento. É um conceito que permite a transitoriedade, condição fundamental ao lidarmos com tais objetos fílmicos.

Neste trabalho, utilizamos a *figura do despertencimento* na análise de alguns filmes brasileiros, os quais consideramos próximos da estética do fluxo. O despertencimento demanda o movimento, o fluxo. Os personagens seguem, pois seguir é a esperança do encontro, de pertencer.

Por fim, pensamos se o cinema de fluxo - habitante nômade de fronteiras - também não carrega, em si, a figura do despertencimento. Um cinema que vaga por outros cursos, escolhendo a rarefação ante a saturação (marca do cinema hegemônico contemporâneo). Propõe, deste modo, um outro estado de nossa parte: uma entrega, não antecipação. E, imbuído deste desejo incômodo, tensiona o cinema - arte que segue se movendo e se transformando.

REFERÊNCIAS

AMIEL, Vincent. Des corps effacés par le flux: Hou Hsiao-hsien, Ozu et Wong Kar-wai. In: GAME, Jérôme (Org.). **Images des corps / corps des images au cinéma**. Lyon: ENS ÉDITIONS, 2010.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.

BEUGNET, Martine. **La forme et l'informe: de la dissolution du corps à l'écran**. Images des corps / corps des images au cinéma. Lyon: ENS ÉDITIONS, 2010.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil**: filmes que pensam o sensível. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS. Porto Alegre. 2014.

DUARTE, Susana. **“Ler o figural”**. Seminário em volta de D. N. Rodowick. Resumo de Reading the Figural, or Philosophy After the New Media (Durham, NC Duke University Press, 2001). 13 Abr. 2010. Disponível em: <<http://fimphilosophy.squarespace.com/storage/documentos/R2%20Ler%20o&20Figural.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013

DUBOIS, Philippe. L'écriture figurale dans le cinema muet des annés 20. In: AUBRAL, François; CHATEAU, Dominique (Orgs.), **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 245-288.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

JOYARD, Olivier. C'est quoi ce plan? (La suite). In: **Cahiers du Cinéma**, n. 580, junho 2003, p. 26-27.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan?. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 569, junho de 2002, p.26-27.

LOPES, Denílson. O Local, O Comum e o Mínimo. In: **XII Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**. 2011, São Paulo, v. II, p. 141-155. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V2_b.pdf>

_____. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. Sensações, afetos e gestos. In: **Narrativas sensoriais: Ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 2002.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papirus, 2013.

PINEL, Vincent. **Écoles, genres et mouvements au cinéma**. Paris: Larouss-Bordas/HER, 2000.

SILVA, Camila Vieira da. Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo. In: **VII Encontro Nacional de história da Mídia: mídia alternativa e alternativas midiáticas**, 2009, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/por%20uma%20estetica%20do%20fluxo.pdf>> Acesso em: 10 nov. 2012.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.

OBRAS AUDIOVISUAIS

DESERTO FELIZ. Paulo Caldas. Brasil, Alemanha, 2007, filme 35mm.

GIRIMUNHO. Clarissa Campolina, Helvécio Martins Junior. Brasil, Espanha, Alemanha, 2012, digital.

HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS. Julia Murat. Brasil, Argentina, França, 2011, digital.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. Brasil, Alemanha, Portugal França, 2006, filme 35mm.

OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE. Esmir Filho. Brasil, França, 2010, filme 35mm.

OS MONSTROS. Pedro Diogenes, Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti. Brasil, 2011, digital.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Karim Aïnouz, Marcelo Gomes. Brasil, 2010, digital.