

# A ESTÉTICA DO COTIDIANO

## Reflexões sobre o cinema-celular e as inflexões do estatuto da imagem na cibercultura.

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 pertencço 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 vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo 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, justapponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado (VERTOV In: XAVIER, 1983: 256).

Em 1923, o cineasta russo Dziga Vertov já sonhava com um cinema que rompesse as barreiras do corpo humano: um olho aperfeiçoado, móvel e livre no tempo e no espaço. 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 – influenciando diretamente várias escolas cinematográficas posteriores, como a *nouvelle vague* e o cinema verdade, a partir dos anos de 1960.

Quase um século depois, o cinema não cessou de re-inventar e atualizar os seus dispositivos<sup>1</sup>, perseguindo o mesmo sonho. Como exemplo desse processo de mudanças nos dispositivos cinematográficos, podemos pensar na passagem do cinema mudo ao sonoro, do preto e branco ao colorido, a sincronização de imagem e som, da película aos sinais eletrônicos – para ficar nos mais evidentes. Essas transformações, mais do que meras mudanças técnicas, foram motivadas por novos projetos estéticos – ou pelo desejo de alcançar projetos estéticos já existentes (como o cine-olho).

Atualmente, o cinema vive mais uma de suas inflexões. 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 Tecnologias da Comunicação 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.

Fugindo dos fetichismos tecnológicos, o que já se pode dizer destas imagens? Como refletem esteticamente as inflexões provocadas pelas novas formas de sociabilidade das recentes tecnologias de comunicação (mobilidade, interatividade, conexão)? E como a cibercultura está redefinindo os dispositivos cinematográficos e com isso o estatuto da

---

<sup>1</sup> Dispositivo no sentido cunhado pelo teórico francês Jean-Louis Baudry: cinema com um sistema constituído de três níveis articulados: 1) tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela); 2) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo; 3) o complexo da indústria cultural como instituição social de um certo imaginário (Apud AUMONT, 2004: 46).

imagem? São algumas das questões que este trabalho pretende explorar, tendo como ponto de partida documentários feitos com telefones celulares e disponíveis na rede.

Se os processos sócio-culturais e estéticos que emergem e fazem emergir as Novas Tecnologias de Comunicação representam a mais recente inflexão no dispositivo cinematográfico é necessário entender como tais mudanças afetam o atual estatuto da imagem, atualizando o seu dispositivo. Com o intuito de compreender em que cenário sócio-cultural situa-se essa inflexão no campo cinematográfico, faremos, a seguir, uma breve contextualização da cibercultura e de suas principais características.

## 1. A cibercultura e seus processos sócio-culturais

Para Lúcia Santaella, teórica que acredita que vivemos atualmente uma era cultural sob o predomínio da cibercultura<sup>2</sup>, a *Internet* e os novos meios de comunicação estão sendo responsáveis por uma transformação cultural e social na contemporaneidade.

Na medida em que o usuário foi aprendendo a falar com as telas, através dos computadores, telecomandos, gravadores de vídeo e câmeras caseiras, seus hábitos exclusivos de consumismo automático passaram a conviver com hábitos mais autônomos de discriminação e escolhas próprias. Nascia aí a cultura da velocidade e das redes. (SANTAELLA, 2003: 82)

Essa nova cultura da velocidade e das redes, de que fala Santaella, seria marcada pela interatividade, maior acessibilidade à produção, hibridismo entre os meios com a digitalização de imagens, sons e textos. Em outras palavras, ou nas palavras de outro teórico das Novas Tecnologias de Comunicação, Pierre Lévy, podemos entender a cibercultura como a soma das técnicas, das atitudes, dos modos de pensamentos e dos valores que se desenvolveram com o novo meio de comunicação que surge da conexão mundial dos computadores (1999: 17). Mais do que uma simples relação maquinal, para Lévy, é importante perceber que "por trás das técnicas agem e reagem idéias, projetos sociais, utopias, interesses econômicos, estratégias de poder, toda a gama dos jogos dos homens em sociedade" (Ibdem: 23).

Algumas das características das formas de expressão artísticas no ciberespaço são a criação coletiva, a participação ativa dos intérpretes, a obra aberta e a ênfase no processo e no acontecimento (Ibdem: 136). Observamos, no entanto, que todas elas já estavam presentes no campo das artes visuais e plásticas desde, pelo menos, a década de 1970, em diversos *happenings*, exposições e performances – ou seja, muito antes que as ferramentas tecnológicas atuais estivessem inventadas ou disponibilizadas. Comprovando a tese de que as transformações são sempre de caráter estético, e não técnico (sendo o segundo sempre, e apenas, um desdobramento do primeiro).

Pode-se ver um dos reflexos desta mudança no dispositivo imposta por essa nova cultura, a cibercultura, pelo grande fluxo de vídeos que circula pela *Internet*: nos programas de troca de arquivos, em páginas específicas para visualizá-los ou, simplesmente, misturado

---

<sup>2</sup> Santaella divide as eras culturais em seis tipos de formação: oral, escrita, impressa, de massas, das mídias e digital ou cibercultura. Para a autora, os meios de comunicação "são capazes não só de moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também de propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais" (2003: 13).

em meio à diversidade midiática da rede. "As salas de cinema tradicionais e o grande mercado de vídeo já não são mais as únicas opções à disposição do criador. Nesse sentido, a *Internet* abriu um novo horizonte à difusão de trabalhos independentes"<sup>3</sup>. Todo um banco de dados está disponível a alguns cliques para quem queira conhecê-lo.

Um dos exemplos de *site* que disponibiliza filmes na rede é o do festival francês ***Pocket Films***: um festival internacional de filmes feitos com telefone celular. Parte dos filmes concorrentes pode ser assistida no endereço eletrônico: <http://www.festivalpocketfilms.fr> – onde também podem ser lidos artigos, entrevistas e depoimentos dos realizadores. Foi por esse motivo que os filmes disponíveis neste *site* foram eleitos como os objetos de análise privilegiados deste trabalho – pois, é possível identificar e contextualizar seu universo de produção.

Mas, antes de entrarmos mais profundamente nas especificidades dos documentários feitos com telefone celular disponíveis no *site Pocket Films*, sentimos a necessidade de traçar um breve histórico das inflexões no domínio documental e algumas das características contemporâneas do cinema, tentando entender como estes são transformados pelos processos de subjetivação artísticos e culturais atuais, frutos da era da cibercultura.

## 2. As transformações estéticas-tecnológicas no domínio documental

Apesar das inflexões no domínio do cinema documentário serem constantemente associadas a inovações tecnológicas, as transformações fundamentais na área foram sempre de ordem estética. "Não fazemos filmes porque a tecnologia existe; nós inventamos a tecnologia, e continuamos a reinventá-la e aprimorá-la, porque isso facilita outra necessidade humana realmente básica – comunicar-se" (PORTER, In: LABAKI e MOURÃO, 2005, p. 45).

Um exemplo disso pode ser visto na passagem do documentário clássico (marcado pelas contribuições da Escola Inglesa dos anos 1930) para o documentário moderno (o cinema verdade francês e o direto americano, por exemplo), que se deu devido à emergência de um novo projeto estético, de uma nova linguagem, mais do que por uma questão de sincronização entre imagem e som (a maior alteração tecnológica dessa transição). Sabe-se que Jean Rouch, um dos mais significativos representantes do cinema verdade dos anos 1960, inventou um equipamento, o gravador Nagra (mais portátil que tornava possível a sincronização de imagem e som), para satisfazer seu anseio estético de entrevistar as pessoas nas ruas de Paris – como sinaliza na introdução de *Chronique d'un été* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960) – documentário inaugural desse novo movimento estético.

Para o filósofo Gilles Deleuze essa transição no domínio documental é uma mudança propriamente estética e está relacionada com a passagem da imagem-movimento (cinema clássico) para a imagem-tempo (cinema moderno). No primeiro caso, o tempo está subordinado ao movimento: o desenrolar de ações em um encadeamento lógico e cronológico é o que dita a narrativa. No segundo, ocorre o inverso: a subordinação do movimento ao tempo. As personagens não funcionam mais no esquema ação e reação,

---

<sup>3</sup> FELINTO, in MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 3ª edição, 2008: p. 419.

estando muitas vezes perplexas e paralisadas diante das situações. De forma que presente, passado e futuro mesclam-se indiscernivelmente, em uma espécie de tempo puro<sup>4</sup>.

No que diz respeito à transição do suporte película para o videográfico e a imagem numérica (digital), Deleuze também não acredita se tratar de uma inflexão apenas técnica (e, sim, fundamentalmente estética). Para ele, as imagens eletrônicas fundam-se em uma vontade de arte diferente das que motivaram o cinema clássico e o cinema moderno. O autor considera que "o novo automatismo não vale nada por si mesmo se não estiver a serviço de uma poderosa vontade de arte, obscura, condensada, aspirando a se desdobrar através de movimentos involuntários que, porém não a prendem" (2007: 316).

Constata-se, assim, que o documentário, domínio de estudo específico dessa pesquisa, bem como os demais domínios do cinema, é influenciado pelos processos de subjetivação artísticos e culturais de cada época. Ou seja, novas características e formas mais móveis de se fazer documentário (como no caso dos documentários feitos com telefone celular e imagens digitais) são conseqüências diretas de outras formas de ser e estar no mundo.

Essas transformações estéticas-tecnológicas alteram não apenas as produções artísticas, científicas ou culturais (neste caso, os filmes), mas a nossa própria constituição subjetiva. Partindo do pressuposto de que somos constituídos por conjuntos de imagens, pode-se dizer que os sistemas técnicos de representação – como a fotografia; em seguida, o cinema e, atualmente, a imagem digital – mudam nossas formas de representação e também de percepção. Atualizando a discussão, podemos nos questionar como se pode pensar a cibercultura na construção da subjetividade contemporânea? Percurso que faremos a seguir e nos parece fundamental para entender como as Novas Tecnologias de Comunicação estão alterando o estatuto da imagem.

### **3. O novo estatuto da imagem: cinema e documentário expandidos**

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 dissolvidas. A digitalização das imagens altera seu estatuto: suas dimensão espaço-temporal é condensada.

A tela (do monitor, do aparelho de televisão) torna-se agora um espaço topográfico onde os diversos elementos imagéticos (e também verbais, sonoros) vêm inscrever-se, tal como já se pode hoje vislumbrar em ambientes computacionais multitarefas. Do espaço isotópico da figuração clássica, baseado na continuidade e na homogeneidade dos elementos representados, passamos agora ao espaço politópico, em que os elementos constitutivos do quadro migram de diferentes contextos espaciais e temporais e se encaixam, se encavalam, se sobrepõem uns sobre os outros em configurações híbridas. (MACHADO, 2007a: 76)

Uma imagem digital é uma matriz de números. 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.

---

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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, 2007c: 208)

Paralelamente, parece-nos importante lembrar que os próprios conceitos fechados de cinema e de documentário estão sendo expandidos. Em 1970, Gene Youngblood lança o livro *Expanded Cinema*, no qual propõe uma outra maneira de se pensar o cinema, que Arlindo Machado entende como:

Um cinema *lato sensu*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-éματος+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: 66)

A mesma flexibilização é válida para alargar as margens cerradas do campo documental. Francisco Elinaldo Teixeira explica o termo em seu artigo *Documentário Expandido – Reinvenções do documentário na contemporaneidade*:

Trata-se de 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 idéias 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. (...) Não se trata de um formato específico de documentário, mas de tendências de estruturação dele, mesmo os mais sisudos e reticentes quanto à investigação formal e estilística, que operam com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de auto-reflexividade que têm marcado a produção em larga escala. (TEIXEIRA, 2007a: 40-43)

Por fim, propomos um estudo mais atento sobre documentários produzidos com telefones celulares por acreditar que estas influências da cibercultura e do documentário expandido podem ser mais intensamente percebidas. São algumas dessas características do cinema-celular que levantaremos a seguir, com o objetivo de destacar algumas das inflexões deste novo projeto estético.

#### **4. Cinema-celular e a estética do cotidiano**

Longe, vê-se, em um plano geral, um homem com roupas esportivas sentado em um banco. 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 de sinal de transmissão. Após, 15 segundos de hesitação o homem se levanta e começa a andar em direção a câmera, esboçando alguns movimentos de aquecimento pré-exercício físico até alcançar a alça de arame e erguê-la. Mudança brusca de enquadramento: de cima para baixo, vê-se o arame, o atleta que o

segura, uma cerca e o céu. Ele se posiciona e a imagem começa a rodar em círculos a sua frente, ficando cada vez mais indefinível. Até mesclar freneticamente em movimentos circulares chão, céu e cerca – sem o homem. Os sinais e 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 90 graus.

Eis a descrição do filme *O campeão*<sup>5</sup>, de Rui Avelans Coelho. 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. 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, mas ultrapassando-o, transforma-se numa máquina pós-humana.

Para Phillip Dubois este 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: 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, estes elementos se configuram como um aspecto fundamental desta 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).

Outra característica desta produção de filmes em celular é um olhar que se volta para o cotidiano - será que se pode falar em uma estética do cotidiano como uma das potencialidades marcantes do cinema-celular? Nos “filmes de bolso”, o banal, os objetos do dia a dia e tudo aquilo que é 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

---

<sup>5</sup> O filme português venceu o Primeiro Prêmio do Público na edição do Festival *Pocket Films* 2008. Pode ser assistido no endereço: [http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php?id\\_article=812](http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php?id_article=812).

– como no filme *Autoportrait*<sup>6</sup>, de Galienni: enquanto espera a formação da imagem fotográfica, a câmera vagueia por um apartamento que dá a ver dejetos de uma existência pré-diegética.

Uma “sensibilidade para o cotidiano”, é nesses termos que a cineasta Ysé Tran, participante da edição de 2005 do festival *Pocket Films*, descreve sua experiência com o aparelho celular:

L'expérience d'avoir sur soi une caméra de petite taille m'a rendue sensible au quotidien. La pauvreté de l'image, (définition et couleur, le son est particulièrement mauvais), ne permet pas d'envisager autre chose que des petites notes quotidiennes<sup>7</sup>.

Esta baixa definição de imagem e som, de que fala Tran, 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. Como no filme-passeio de Vincent Ostria *Aux Champs Elysées*<sup>8</sup>. O documentário é uma balada pela avenida, coletando objetos e pessoas como cores e luzes que desfilam para a camera. Mais do que uma busca narrativa, a busca é pelo movimento das coisa em si.

Neste mesmo filme, também destaca-se o uso excessivo de superfícies reflexivas; como óculos, portas de vidro, vitrines espelhadas, etc. Uso recorrente em vários dos “filmes de bolso” e que se revela fundamental na construção de metalinguagens – de um fazer filmico que se mostra, que mostra os seus processos e põe em cena o corpo do seu realizador. Um corpo cada vez mais performático e integrado a câmera – “o cine-mão”.

Outro diretor participante do festival, Jean-Claude Taki, vê no celular a possibilidade da fabulação e de uma relação fluída entre realidade e ficção:

Le téléphone portable, par sa proximité et son omniprésence, me permet de faire le mouvement inverse. Je recueille les images de mon intimité - c'est-à-dire, je filme ce que je vois, ce qui m'entoure - et partant de là, j'imagine des histoires de vies réelles. Cette remontée du courant réveille en moi - ainsi que chez le spectateur - l'intime le plus profond, peut-être une porte de sortie vers le réel<sup>9</sup>.

Fronteiras fluídas entre o ficcional e o real: estamos imersos no domínio do documentário expandido. Nesse universo de fabulação e transmutação que descreve Taki, é cada vez mais recorrente o uso de hipertextos, hiperlinks e citações sem fontes. As histórias já foram contadas e já são conhecidas, resta ao cinema-celular “apenas” dialogar com elas. Como na homenagem que Pascal Déle faz ao primeiro cinema em seu *Comme un film*

<sup>6</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).

<sup>7</sup> Tradução livre: "A experiência de ter uma câmera pequena me deu uma sensibilidade do cotidiano. A pobreza de imagem, (definição e cor, o som é particularmente ruim), não permitem se desejar outra coisa além do que pequenas notas cotidianas"

<sup>8</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)

<sup>9</sup>Tradução livre: “O celular, por sua proximidade e onipresença, permitiu-me fazer o movimento inverso. Eu colho as imagens da minha intimidade – quer dizer, filmo aquilo que vejo, que me rodeia – e, a partir disso, imagino histórias de vidas reais. Este ir contra a corrente desperta em mim – e no espectador – a intimidade mais profunda, talvez uma porta de saída em direção ao real". As citações originais podem ser encontradas, respectivamente, nos endereços eletrônicos: [www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id\\_article=156](http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=156) e [www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id\\_article=286](http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=286)

*Lumière*<sup>10</sup>. Se nos 110 anos que separam o filme do *Entrée en gare de la Ciotat*, dos irmãos Lumière, o cinema expandiu-se ganhando som e cor, ele também se desmaterializou e virtualizou-se. Sendo, mais do que uma piada infâme, uma metáfora para os devires cinematográficos, dizer nos créditos finais que hoje em dia nem todos os trens param.

## 5. Considerações finais

O presente artigo abordou questões relativas ao estatuto da imagem na cibercultura, tendo como objeto de análise o cinema-celular e sua estética do cotidiano. Para isso, começou por fazer uma breve contextualização da cibercultura e de suas principais características, com o intuito de compreender em que cenário sócio-cultural situam-se os “filmes de bolso”. Em seguida, procuramos reconstruir um breve histórico das inflexões no dispositivo cinematográfico – sobretudo no domínio documental. Para, a partir desse histórico, pensar qual seria o estatuto da imagem contemporânea e como estes são influenciados por um novo projeto estético.

A partir da trajetória acima descrita, levantamos algumas das características do cinema-celular. Em primeiro lugar, estes filmes se destacam esteticamente pela mobilidade de sua câmera. Da metáfora da câmera-olho, passamos para a da camera-mão. Continuamos no domínio do visível, mas adentramos no universo do tátil. A “estética do cotidiano” é outra característica recorrente nos filmes de bolso: o banal, o dia a dia e o comum imperam nesse cinema de improvisado. As metalinguagens e a inserção do corpo dos realizadores marcam uma relação mais aberta destes filmes com o seu processo: não estamos distantes de uma busca da obra aberta. Assim como não estamos longe dos conceitos de documentário e de cinema expandidos: as fronteiras entre ficção, documental e experimental estão fluídas e a um hibridismo nas imagens: fotografia, animação e cinema se hibridizam.

Em 1920, Vertov sonhou com um cinema que rompesse as barreiras do corpo humano: aperfeiçoado, móvel e livre no tempo e no espaço. Agora, nos anos 00, o sonho do pós-humano parecem finalmente possíveis – ou pelo menos filmáveis e transmissíveis. E, ironicamente, cabem até dentro do bolso.

## 6. Bibliografia

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

---

<sup>10</sup> Filme participante da edição 2005 do Pocket Films. Disponível em: [http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id\\_article=121](http://www.festivalpocketfilms.fr/article.php3?id_article=121)

- BEIGUELMAN, Giselle. *Linke-se – arte/mídia/política/cibercultura*. São Paulo: Peirópolis, 2005.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo, Iluminuras, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge, The MIT Press, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard..* São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUNNING, Tom. *O Retrato do Corpo Humano: A Fotografia, os Detetives e os Primórdios do Cinema*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- LEMONS, André. *Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes*. Acesso 15 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemons/DHMCM.pdf>>.
- LEMONS, André e PALÁCIOS, Marcos (orgs.). *As janelas do ciberespaço*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- LÉVY, Pierre. *A Conexão Planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.
- \_\_\_\_\_. *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.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 3ª edição, 2008.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: 2004.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre, Sulina, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. 2: Documentário e Narrativa Ficcional*. São Paulo: Senac Editora, 2005.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Documentário Expandido: Reinvenções do Documentário na Contemporaneidade*. In: *Sobre fazer documentários*. Vários autores. São Paulo, Programa Rumos Cinema e Vídeo, Itaú Cultural, 2007a.

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

## **7. Informações sobre o *paper***

**Título:** A estética do cotidiano: reflexões sobre o cinema-cilular e as inflexões do estatuto da imagem na cibercultura.

**Autora:** Kênia Cardoso Vilaça de Freitas

**Vínculo institucional:** mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)