



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**CHARLES VASCONCELOS VALE**

**A IMAGEM INQUIETA: PÓS-PRODUÇÃO E SOBREVIVÊNCIA NO CINEMA DE  
GUS VAN SANT**

**FORTALEZA**

**2017**

CHARLES VASCONCELOS VALE

A IMAGEM INQUIETA: PÓS-PRODUÇÃO E SOBREVIVÊNCIA NO CINEMA DE GUS  
VAN SANT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- V45i Vasconcelos Vale, Charles.  
A imagem inquieta : Pós-produção e sobrevivência no cinema de Gus Van Sant / Charles Vasconcelos Vale. – 2017.  
75 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Profa. Dra. Sylvania Beatriz Bezerra Furtado.
1. Gus Van Sant. 2. Iconologia. 3. Pós-produção. 4. Sobrevivência. I. Título.

CDD 302.23

---

CHARLES VASCONCELOS VALE

A IMAGEM INQUIETA: PÓS-PRODUÇÃO E SOBREVIVÊNCIA NO CINEMA DE GUS  
VAN SANT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e linguagens.

Aprovada em: 28/11/2017.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Aos que acreditam em fantasmas.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe, Maria Aurinês, e meu pai, Francisco Gilvan - pelo apoio integral. Aos meus irmãos: Patrícia, Fernando, Renata e Thiago, pelas memórias da infância e pelos encontros futuros.

À minha companheira de todas as horas, Janylle Falcão, pelo carinho, atenção, lealdade, amizade, cuidado, apoio e amor incondicionais.

Ao grande amigo Marcos Lopes, pelas aprendizagens, conversações, alegrias, parcerias, errâncias, cervejas e partilhas de vida.

À Bia (professora Beatriz Furtado), pela orientação, sabedoria, parceria, dedicação, afeto, ensinamentos, cuidado, resistência e por ter me apresentado outros possíveis.

Ao professor Osmar Gonçalves pelas aulas incríveis e dicas valiosas.

Ao professor Herbert Rolim pelas contribuições e ensinamentos desde a graduação.

À professora Gabriela Reinaldo pelas aulas e pelas “traduções” de alguns problemas aqui levantados.

A todos os professores, servidores e colegas que conheci no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFC.

À Suri e sua prole felina.

Às obras de Friedrich Nietzsche, Ralph Waldo Emerson, Aby Warburg, Michel de Montaigne, Peter Sloterdijk, Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze, Henri David Thoreau, Oscar Wilde, Walter Benjamin, Joris-Karl Huysmans, Stanley Kubrick, Emil Cioran, Georges Didi-Huberman, Arvo Pärt, Fernando Pessoa, Joy Electric, Adolfo Bioy Casares, Herman Melville, Sonic Youth, The Smashing Pumpkins, Robert Walser, Jean-Luc Godard, Lourenço Mutarelli, MGMT, Alfred Hitchcock, Juliano Garcia Pessanha, W.G. Sebald, Marcel Duchamp, Andrei Tarkovski, Vilém Flusser, Chuck Palahniuk, Elliot Smith, Crystal Castles, David Foster Wallace, My Bloody Valentine, David Fincher, Kurt Cobain, Milky Chance, Brian Hugh Warner, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Gus Van Sant e tantos outros dispersos nessas páginas e na minha vida.

“O jardim dos caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Neste, que um acaso favorável me surpreende, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma” (BORGES, 1976, p.81-82).

## RESUMO

A presente pesquisa propõe fazer uma análise iconológica de parte da obra do cineasta norte-americano Gus Van Sant, utilizando para tanto dois conceitos fundamentais, a saber, Pós-Produção (BOURRIAUD, 2009) e Sobrevivência (WARBURG, 2013; DIDI-HUBERMAN, 2013). Seleccionamos, para isso, cinco de seus principais filmes, sendo eles respectivamente: *Psicose* (1998), *Gerry* (2002), *Elefante* (2003), *Last Days* (2005) e *Paranoid Park* (2007), por acreditar que eles dão fôlego as análises e os conceitos supracitados. No primeiro momento tentamos pensar essa filmografia a partir de procedimentos artísticos como: apropriação, *remake*, *remix*, releitura; procedimentos estes relacionados com a arte contemporânea, cujo *modus operandi* pode ser sintetizado pelo termo pós-produção. No segundo momento da pesquisa tentamos pensar essa filmografia em relação com a história da arte, analisando essa obra a partir da ideia de sobrevivência (*nachleben*), um conceito derivado da singular iconologia criada pelo historiador da arte Aby Warburg, que tentou pensar a imagem pelo prisma das sobrevivências das formas antigas em manifestações culturais e artísticas diversas. Por fim, propomos um ensaio visual acerca dessas obras cinematográficas, utilizando como inspiração o “*Atlas Mnemosyne*” - atlas de imagens que sintetiza o método warburgiano de investigação – privilegiando, portanto, a potência imagética em detrimento da historiografia tradicional calcada na palavra.

**Palavras-chave:** Gus Van Sant, Iconologia, Pós-Produção, Sobrevivência.



## ABSTRACT

The present research proposes to make an iconological analysis of part of the work of the North American filmmaker Gus Van Sant, using two fundamental concepts, namely Post-Production (BOURRIAUD, 2009) and Survival (WARBURG, 2013, DIDI- HUBERMAN, 2013). We chose five of their main films, respectively: Psycho (1998), Gerry (2002), Elefante (2003), Last Days (2005) and Paranoid Park (2007), for believing they give breaths to the analyzes and the above-mentioned concepts. In the first moment we try to think this filmografía from artistic procedures like: appropriation, remake, remix, rereading; procedures related to contemporary art, whose modus operandi can be synthesized by the term post-production. In the second moment of the research we try to think about this filmography in relation to the history of art, analyzing this work from the idea of survival (nachleben), a concept derived from the singular iconology created by the historian of art Aby Warburg, who tried to think the image by prism of the survival of ancient forms in diverse cultural and artistic manifestations. Finally, we propose a visual essay about these cinematographic works, using as an inspiration the "Atlas Mnemosyne" - atlas of images that synthesizes the Warburgian method of investigation - thus privileging the imagery power to the detriment of the traditional historiography based on the word.

**Keywords:** Gus Van Sant, Iconology, Post-Production, Survival.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Exemplar do livro “Cópia Fiel” .....	14
Figura 2	– Cena do assassinato de Marion Crane .....	22
Figura 3	– Sequência do assassinato do detetive Arbogast .....	23
Figura 4	– Comparação da composição dos planos entre os filmes “Elefante” (1989) de Alan Clarke e “Elefante” (2003) de Gus Van Sant .....	24
Figura 5	– Close-up de Blake, protagonista de <i>Last Days</i> .....	25
Figura 6	– Cena de Alex arrependido no banheiro .....	26
Figura 7	– Os minutos finais de Marion Crane e a expressão de Norman Bates após ver a cena do crime .....	26
Figura 8	– Gerry: uma imagem sobrevivente.....	31
Figura 9	– Cena do labirinto em “O Iluminado” (1980) de Stanley Kubrick .....	32
Figura 10	– Prancha 01: Figuras de costas .....	34
Figura 11	– Andarilho sobre o mar de névoa, pintura de Caspar David Friedrich .....	35
Figura 12	– Prancha 03: Mãos no rosto .....	37
Figura 13	– Gerry’s de costas .....	44
Figura 14	– Figuras de costas na pintura do século XIX .....	45
Figura 15	– John caminhando no corredor da <i>high school</i> .....	46
Figura 16	– Plano de nuvens, em Elefante .....	46
Figura 17	– Eric Harris e Eric Deulen .....	49
Figura 18	– Planos de abertura de Elefante com os créditos iniciais .....	50
Figura 19	– Michelly e seu moletom mitológico .....	50
Figura 20	– A prancha 77 do Atlas Mnemosyne .....	53
Figura 21	– Figuras de costas .....	56
Figura 22	– Fogueiras .....	57

Figura 23	– Mãos no rosto .....	58
Figura 24	– Rostos cobertos .....	59
Figura 25	– Nuvens .....	60
Figura 26	– Na estrada .....	61
Figura 27	– Alex .....	62
Figura 28	– Corpos no chão .....	63
Figura 29	– Figuras solitárias .....	64
Figura 30	– Carcaças .....	65
Figura 31	– Duplos .....	66
Figura 32	– Mijadas territoriais .....	67
Figura 33	– Casas .....	68
Figura 34	– As três graças .....	69

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>GUS VAN SANT, AUTOR DO PSICOSE</b> .....	20
<b>2.1</b>	<b>Cópia infiel</b> .....	20
<b>3</b>	<b>DA PÓS-PRODUÇÃO À PÓS-VIDA DAS IMAGENS</b> .....	27
<b>3.1</b>	<b>Nachleben : um conceito de difícil tradução</b> .....	27
<b>3.2</b>	<b>Da psicose à paranoia</b> .....	27
<b>3.3</b>	<b>Em busca de um método perdido</b> .....	38
<b>3.3.1</b>	<i>O pesquisador e o mar</i> .....	40
<b>3.4</b>	<b>Imagens (sobre) viventes</b> .....	43
<b>3.5</b>	<b>Duplos</b> .....	49
<b>4</b>	<b>A ICONOLOGIA DOS INTERVALOS: UM MÉTODO INQUIETO</b> .....	52
<b>4.1</b>	<b>Figuras de costas</b> .....	56
<b>4.2</b>	<b>Fogueiras</b> .....	57
<b>4.3</b>	<b>Mãos no rosto</b> .....	58
<b>4.4</b>	<b>Rostos cobertos</b> .....	59
<b>4.5</b>	<b>Nuvens</b> .....	60
<b>4.6</b>	<b>Na estrada</b> .....	61
<b>4.7</b>	<b>Alex</b> .....	62
<b>4.8</b>	<b>Na estrada</b> .....	63
<b>4.9</b>	<b>Corpos no chão</b> .....	64
<b>4.10</b>	<b>Carcaças</b> .....	65
<b>4.11</b>	<b>Duplos</b> .....	66
<b>4.12</b>	<b>Mijadas territoriais</b> .....	67
<b>4.13</b>	<b>Casas</b> .....	68
<b>4.14</b>	<b>As três graças</b> .....	69
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	70
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	73

## 1 INTRODUÇÃO

“Um bocejo simulado provoca, em quem o vê, um bocejo natural” (NIETZSCHE, 2005, p.133).

“O estudo investigatório sobre a Antiguidade – toda curiosidade a respeito das pirâmides, das cidades escavadas, de Stonehenge, dos círculos de Ohio, México, Memphis – demonstra o desejo de exterminar esse bárbaro, selvagem e despropositado Ali ou Então e introduzir em seu lugar o Aqui e o Agora” (EMERSON, 2005, p.35).

A *Mimésis* platônica, paradigmática para a arte ocidental, não é um procedimento dialético como outro qualquer, segundo o pensador francês Gilles Deleuze, sua singularidade é proveniente da sua ambição: criar um grande sistema fundado através da potência dialética resumida no “método da divisão” (DELEUZE, 2007, p.262). Tal dialética estabelece não apenas distinções, mas verdadeiras hierarquias valorativas constituídas em pares: essência e aparência; ideia e imagem; verdade e falsidade; original e cópia.

Cópia Fiel (*Copie Conforme*, 2010) filme de Abbas Kiarostami é uma produção franco-italo-belga que de forma explícita e metalinguística atualiza com ousadia a temática platônica, revisitando a complexa distinção de conceitos como originalidade e cópia, ficção e realidade.

O filme narra o encontro de uma francesa que mora na Itália, proprietária de uma galeria de arte, chamada *Elle* (Juliette Binoche) e *James Miller* (William Shimmel), ensaísta inglês que estuda o valor de cópias artísticas, que vai à região da Toscana para promover seu livro. O que acaba aproximando os dois é o interesse comum por originais e cópias de obras de arte. O que a princípio nos parece um enredo de contornos bem definidos sobre uma possível história de amor aos poucos vai embaralhando as fronteiras entre ficção e realidade, conceitos esses, que desde Platão, são tradicionalmente tidos como opostos e inconciliáveis.

Sem dúvidas é bastante simbólica a locação escolhida pelo cineasta para rodar seu filme, afinal, ele opta pelo

[...] centro irradiador dessa cultura da imagem no Ocidente (a Itália, repleta de arte sacra, afrescos religiosos renascentistas e ícones cristãos por todos os lados em pequenas capelas, Igrejas e lojas de antiguidades) para fazer uma reflexão dos problemas filosóficos que envolvem as imagens que nos cercam e a nossa percepção delas. E talvez mais do que isso: mostrar como fomos seduzidos pela ilusão<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “As imagens seduzem e iludem no filme ‘Cópia Fiel’.” Artigo de Wilson Roberto Vieira Ferreira. Disponível em < <http://cinegnose.blogspot.com.br/2013/09/as-imagens-seduzem-e-iludem-no-filme.html> > Acessado em Setembro de 2017.

Por outro lado, o avesso desta tradição, a cultura islâmica, a qual o diretor iraniano está enredado, é conhecida, sobretudo, pela desconfiança nas imagens figurativas; pela crença de que são meras cópias (todas elas), imagens degradadas que conduzem tão simplesmente à idolatria e à ilusão. A locação escolhida só reforça a problemática levantada pela obra acerca do paradigma mimético.

Figura 1 – Exemplar do livro “Cópia Fiel”



Fonte: Abbas Kiarostami, “Cópia Fiel” (2011).

“Melhor uma boa cópia que o original” é o provocante subtítulo do livro de James Miller que aparece logo no primeiro plano do filme, com especial destaque, sobre uma mesa montada para a palestra do autor. Entre as várias reflexões dessa cena inicial destacamos as conotações positivas que o termo ‘original’ carrega, e que James recupera e analisa em sua palestra, chegando à significações como: “autêntico”, “genuíno”, “confiável”, “duradouro” etc; enquanto, etimologicamente sua raiz latina, “oriri”, teria significados equivalentes à “surgir” ou “nascer”.

Assim como a personagem do escritor, achamos curioso que o termo original se refira a “nascimento”, ainda mais quando ele traça paralelos entre a reprodução artística e reprodução humana, “afinal somos apenas réplicas do DNA dos nossos antepassados”, defende o palestrante e de onde podemos deduzir que estudar as obras ditas “originais” significa sempre questionar as origens mesmas das civilizações no intuito de rastrear suas possíveis heranças culturais. Nesse sentido, o personagem comunga da tarefa nietzschiana – marcadamente a “reversão do platonismo”. (DELEUZE, 2007, p. 259)

Não são poucos os artifícios adotados por Kiarostami para atestar nossa ilusão diante das imagens, ao ponto de pensarmos, como sugere um dos diálogos entre as personagens, que a cópia não apenas pode substituir o original, mas, em certa medida até

mesmo superá-lo.

É válido ressaltar que o longa-metragem é constituído através de dois arcos narrativos fundamentais, onde o primeiro é responsável pela instauração de uma atmosfera verossímil na qual as personagens são apresentadas e o drama/romance acontece, mas que é inesperadamente suspensa em uma cena bastante trivial que se passa num café, quando Elle deixa o papel de vedete do escritor para tornar-se esposa dele (que saíra por alguns instantes do café para atender uma ligação no celular). A forma como tudo transcorre chega a ser cômica, pois na verdade é uma funcionária do estabelecimento que supõe uma relação matrimonial entre os dois, Elle e James apenas dão continuidade à ficção. Com isso, a *mise en scène* vai tomando cada vez mais ares meta-estéticos, através da tensão provocada pela constante sobreposição de elementos ficcionais e reais.

Ao final da película não é possível distinguir exatamente se tudo que se passou entre os dois foi real ou ficcional, se assistimos à história de um casal verdadeiro ou apenas uma cópia fidedigna de um par romântico. A única certeza que fica é que somos altamente frágeis *diante da imagem*, extremamente suscetíveis à ilusão provocada por ela - afinal, independente de qualquer coisa, trata-se de um filme, uma projeção e não da vida “real” - no entanto somos iludidos.

\*\*\*

Em seu famoso ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin (2011) declarou logo nas primeiras linhas, que “em essência, a obra de arte sempre foi reproduzível”. Dois parágrafos depois, no entanto, ponderou que mesmo na “mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa” (BENJAMIN, 2011, p.243). A parcela faltante, segundo o autor, seria a autenticidade e os atributos que ela carrega consigo, a saber, seu caráter único; sua intransponível condição de “aqui e agora”. Todo o ensaio versa sobre a questão da reprodução e os meios técnicos que nortearam as condições de reprodução artística, numa escala crescente.

Publicado em 1936, o texto ainda guarda questões pertinentes e atuais, talvez por conta dos saltos consideráveis ocorridos com o advento das novas mídias, as quais Benjamin pôde apenas pressentir. De lá para cá a discussão sobre a reprodução de obras de arte avançou bastante, principalmente no que diz respeito à perda da “aura” e a substituição do “valor ritual” pelo “valor de exposição”, quando do advento da fotografia e, principalmente, da arte cinematográfica. O tema na verdade sempre esteve presente na história da arte; com a modernidade e, notoriamente, com a arte contemporânea a problemática só ampliou, numa abordagem sem precedentes, revisando conceitos como: autoria, originalidade, plágio etc.

Nesse processo é urgente atentar para o fato de que não apenas os meios de produção se modificaram, mas a própria forma de consumo se sofisticou. A perspectiva marxista usada por Benjamin, talvez não abarque mais a realidade do mundo contemporâneo (leia-se mundo virtual/globalizado) onde imagens, as mais variadas, se proliferam num ritmo frenético, pulverizando as fronteiras entre: produtor e consumidor, entre original e cópia, entre produção e reprodução.

No contexto atual, marcado pela comunicação em rede, a ideia de reprodução vem sendo cada vez mais imbricada a outras. O mundo caminha agora numa interface plural, reproduzindo-se *on-line*. A própria ideia de reprodução vai sendo constantemente atualizada de modo que o modelo mimético de Platão (implicitamente ressemantizado em Benjamin) enveredou para verdadeiras aporias com as produções artísticas atuais.

Releitura, *remake*, *remix*, reciclagem, reprogramação e apropriação, são apenas alguns dos vários conceitos que acabaram por desdobrar a ideia de reprodução. A arte não está de modo algum isenta dessas mutações. O crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009) coloca que “uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros”, de tal modo que podemos entender a arte atual como um processo que se inicia não mais na “produção” de um artefato único e original dentro de um circuito específico, mas muito além. Os artistas de hoje vêm apostando na pós-produção<sup>2</sup>, *modus operandi*, que segundo o autor, acaba por revelar o paradigma ao qual tal produção está atrelada.

Entre os inúmeros exemplos citados por Bourriaud para ilustrar sua tese – *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* - destacamos o trabalho *Solaris* de Angela Bulloch, exposto na Bienal de Veneza em 1993, que (re)apresenta o filme de ficção científica de Andrei Tarkovski com pequenas substituições na banda sonora; ou ainda a obra *24 Hour Psycho* (1997), obra de Douglas Gordon que nada mais é do que a projeção do longa-metragem de Alfred Hitchcock em baixa rotação, fazendo com que ele se estenda ao longo de 24 horas. Na mesma esteira, Pierre Huyghe apresenta uma entrevista com John Giorno paralelamente a um filme de Andy Warhol (BOURRIAUD, 2009, p. 40).

Ou seja, a Pós-produção é uma tendência artística que parte da apropriação e utilização de formas preexistentes no patrimônio cultural deduzindo “novos modos de produção a partir dele” (BOURRIAUD, 2009, p.09).

---

<sup>2</sup> Termo técnico que o autor toma emprestado do universo da TV, do cinema e do vídeo, que designa um conjunto tratamentos dados a um material registrado, por exemplo: a montagem, o acréscimo de legendas, efeitos especiais etc.



Por outro lado, as imagens desde os seus primórdios estabeleceram uma espécie de diálogo entre si: ora mais consciente, ora mais inconsciente. A fotografia, quando surgiu, importava não por ser (ou até mesmo não ser) uma *arte*, mas, por apresentar um artefato tecnológico capaz de *revelar* (nos diversos sentidos da palavra) o “inconsciente ótico”<sup>3</sup>. Não que as pessoas não fossem cientes de sua existência, mas - assim como um mágico que *revela* o próprio truque - o aparelho *revelou* os artifícios necessários à produção de uma obra de arte. A esse respeito, reforçamos o alerta de Benjamin em sua *Pequena História da Fotografia*: “a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 2012, p. 101).

A presente pesquisa surge nesse panorama de “caos cultural”. Propomos analisar parte da filmografia de Gus Van Sant, cineasta norte-americano, natural de Portland (Oregon), conhecido por transitar de maneira singular em universos distintos - do *Underground*<sup>4</sup> à Cultura de Massa - imprimindo seu estilo singular. Uma de suas marcas é o registro da vida de tipos marginalizados – garotos de programa, skatistas, toxicômanos, sociopatas - os chamados “losers”<sup>5</sup>, sujeitos descrentes no “sonho americano”. Vale ressaltar ainda que esse diretor foi bastante influenciado pela chamada Geração Beat<sup>6</sup>, inclusive, o escritor maldito William Burroughs fez parte de seu círculo de amizades, chegando até mesmo a fazerem parcerias artísticas. Van Sant também foi muito influenciado pelo cinema underground nova-iorquino de Jonas Mekas, Stan Brakhage e Andy Warhol. O cineasta é conhecido como um dos grandes militantes da causa gay em seu país e sua obra tem o mérito de haver delineado um panorama notório da juventude americana pós-moderna.

Em relação aos traços estilísticos do diretor é importante ressaltar que apesar de suas filiações com o *Underground* e a Geração *Beat*, o seu cinema não se restringiu a nenhum estilo em específico, por isso não se tornando algo datado. Podemos dizer que sua obra é

<sup>3</sup> “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse **inconsciente ótico** [...]” (BENJAMIN, 2014, p.100, grifo nosso).

<sup>4</sup> Literalmente: “subterrâneo”, em inglês. É uma expressão usada para designar um ambiente cultural que não segue os padrões comerciais. A sua contraposição é o “Mainstream” (corrente principal) que é marcado pelas produções de grande alcance popular.

<sup>5</sup> “Loser” é um termo depreciativo, comumente usado na cultura norte-americana, que pode ser traduzido como “perdedor”.

<sup>6</sup> Foi um movimento artístico norte-americano surgido na segunda metade do século XX liderado por Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs. Para um de seus criadores o termo “Beat” tinha múltiplos significados sendo “[...] simultaneamente batida (no sentido do ritmo musical), ‘porrada’ (no sentido de golpear), [...] e acima de tudo, o radical de ‘beatitude’ – que foi o que realmente despertou Jack para a sonoridade do vocábulo ao qual ele se vinculou pelo resto da vida” (BUENO, Eduardo. “A longa e tortuosa estrada profética”, in: KEROUAC, Jack. *On the Road*, Porto Alegre: L&PM, 2010).

bastante experimental, permanecendo atual, e por isso mesmo influenciando e sendo influenciado pelo cinema mundial. Uma das características mais singulares de Van Sant é sua capacidade de importar elementos plásticos de cineastas estrangeiros como do húngaro Béla Tarr e do russo Andrei Tarkovski para sua hipermediatizada cultura norte-americana, tornando-o com isso um produto altamente estranho no circuito hollywoodiano.

Em nossa análise, privilegiamos cinco de seus filmes - *Psicose*, *Gerry*, *Elefante*, *Last Days* e *Paranoid Park* - por entender que nesses existe uma recorrência maior dos problemas aqui levantados. Em nenhum momento buscamos enquadrar essa obra dentro de uma estética fílmica, tampouco tentamos situá-la numa apreciação puramente historiográfica. Na contramão disso, as análises fílmicas aqui empreendidas buscam criar relações dessa obra com um conjunto de imagens repertoriadas ao longo dos séculos pela história da arte que foram de uma forma ou de outra, “citadas” pelo cineasta, numa operação de onde supomos ser tributária da tendência artística atual, marcadamente “pós-produtiva”. Nessa etapa utilizamos um conceito caro a Nicolas Bourriaud - o conceito de “pós-produção” - para analisar esses filmes, formando assim o capítulo primeiro desta pesquisa.

Na segunda parte a investigação migra da abordagem das influências explícitas, rumo às relações imemoriais que essa filmografia estabelece com a história da arte. Para isso, mapeamos os elos (formais/conceituais) que as imagens desse cinema (ressus)cita inconscientemente, por algum motivo recalcadas ao longo tempo. Nessa etapa nos servimos da abordagem singular empreendida pelo historiador da arte Aby Warburg que traz a tona um “modelo fantasmal da história” expresso através de “[...] obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25). Acreditamos que essa obra é preta de exemplos significativos para a singular ciência da imagem que Warburg pretendia criar, uma “ciência sem nome”, que concebia a arte e sua história de maneira muito mais ampla, onde dados culturais e imagens (não necessariamente catalogadas pela história oficial) eram vinculadas à análise de um gesto, de um enquadramento, de um tema. Uma abordagem mais antropológica, cultural e, portanto, não exclusivamente estética. Visamos com isso produzir uma reflexão mais ampla das imagens desse cinema.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta uma série de “quadros sinópticos” que tem como objetivo “expor” o processo da investigação e sintetizar os pressupostos articulados nos ensaios anteriores através de uma exposição visual do tema - ela mesma constituindo outro ensaio (no sentido de tentativa) – multiplicando, através disto, os conceitos desenvolvidos anteriormente. O experimento visa criar séries, combinações, pontos de tensões antevistos no corpo do texto. Sugerimos que este capítulo deve ser “assistido” como um filme

[...] desde que entendamos por filme não o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui tão somente a aplicação material e a configuração espetacular (MICHAUD, 2013, p.09).

Esse *script* visa apreender a obra de Gus Van Sant duma maneira mais ampla e plural. A partir desses dois conceitos fundamentais - pós-produção e sobrevivência - tentamos criar um diálogo amplo dessa *produção* fílmica e as forças ancestrais que nela *sobrevivem*.

Iconologia, Estética, História da Arte e a Antropologia Visual, são algumas das ferramentas utilizadas nesta pesquisa. Desse modo, podemos dizer que a metodologia utilizada nesta pesquisa é híbrida - assim como seu objeto – por se valer de teorias diversas, articuladas entre si, na análise das questões prático/reflexivas suscitadas pela obra deste cineasta errante.

Seria possível criar um elo conceitual entre Pós-produção e Sobrevivência? Como a obra de Gus Van Sant contribui para isso? O paradigma mimético (em voga há 2.500 anos) seria uma questão ainda em aberto? A dialética modelo-cópia teria uma síntese? A reprodutibilidade técnica engendrou novas formas de ver/fazer/pensar arte? A iconologia warburgiana é replicável à linguagem cinematográfica? Essas são algumas das questões que motivaram essa pesquisa.

## 2 GUS VAN SANT, AUTOR DO PSICOSE

“Quando o mesmo motivo não é tratado de cem maneiras distintas por mestres diversos, o público não aprende a ultrapassar o interesse pelo conteúdo; mas por fim ele mesmo capta e desfruta as nuances, as novas e delicadas invenções no tratamento desse motivo, através de numerosas elaborações, e não mais experimenta o fascínio da novidade, da curiosidade.” (NIETZSCHE, 2005, p.119).

“Destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma – a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo.” (DELEUZE, 2007, p.271).

Nesse capítulo buscamos estabelecer um elo entre a obra de Gus Van Sant e o conceito de Pós-produção, conceito esse importado da indústria cultural e ressignificado pelo crítico de arte Nicolas Bourriaud. Segundo ele a arte contemporânea não se coloca “como término de um ‘processo criativo’ (um ‘produto acabado’ pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se suas formas em linhas existentes” (BOURRIAUD, 2009, p.16). Utilizamos, para isso, sobretudo o *remake* *Psicose* (1998) por entendermos que essa obra é de toda a filmografia de Gus Van Sant, àquela que mais dialoga com esse procedimento poético-artístico.

### 2.1 Cópia infiel

Gus Van Sant, cineasta já consagrado no circuito do cinema americano, lança em 1998 o *remake*<sup>7</sup> de *Psicose*. O filme consistia em uma refilmagem (plano a plano) do clássico do diretor Alfred Hitchcock. O ambicioso projeto só não contava com a péssima recepção do público e da crítica especializada.

No Brasil, a recepção não foi muito diferente, Ruy Gardnier<sup>8</sup> comparando o filme de Hitchcock ao de Van Sant afirmou que esse último “se revela inócuo e ensimesmado, como uma brincadeira de trenzinhos”. Nas demais revistas especializadas do país ou mesmo para os amantes do cineasta a opinião parece não diferir muito. As críticas ao filme são, em geral, muito negativas. No melhor dos casos elas sugerem que o *remake* funciona como uma espécie de palimpsesto (DIAS, 2013, p.19). Ainda que mais generosa tal perspectiva, a nosso ver, ainda assim reduz o raio de interpretação da obra em questão.

O conto “*Pierre Menard, autor do Quixote*”, escrito por Jorge Luis Borges, ajuda a compreender o problema suscitado nessa pesquisa. O conto narra a ambiciosa tarefa de um

<sup>7</sup> “Filme cujo argumento é muito semelhante ao de um filme precedente.” (AUMONT & MARIE, 2011, p.339).

<sup>8</sup> Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/01-10/psicose.html> > Acessado em Março de 2016.

romancista chamado *Pierre Menard* em “escrever” o clássico da literatura universal: *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. “Não queria compor *outro* Quixote - o que é fácil - mas *o* Quixote” (BORGES, 1976, p.33). Claro, que as premissas utilizadas na narrativa são de um realismo mágico típico do autor argentino, mas ela não deixa de nos lembrar do embaraço provocado pelos originais e as supostas cópias, ou melhor, que a crença na originalidade é um entrave lógico, ou mesmo, ontológico para constituição das obras de arte suscitadas por outras.

É interessante notar que a própria figura de *Menard* pode ser relacionada com a personagem de Cervantes. Nesse sentido, as divagações de *Menard* pouco diferem das alucinações do cavaleiro de triste figura. Em alguns trechos são patentes os entraves inerentes à sua empreitada:

[...] meu problema é bastante mais difícil que o de Cervantes. Meu complacente precursor não recusou a colaboração do acaso: ia escrevendo *à la diable*, levado por inercias da linguagem e da invenção. Contraí o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea [...] Compor o Quixote no início do século dezesseis era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexísimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio Quixote (BORGES, 1976, p. 35).

A ficção de Borges nos remete ao cerne do problema de Van Sant em seu audacioso *remake*. Em nenhum momento o narrador do conto menciona uma suposta tentativa de *reproduzir* a obra de Cervantes, ao contrário, o objetivo que Menárd almeja (caso fosse possível atingi-lo) não seria nada muito além de uma reprodução, visto o resultado final da empreitada. Dito de outra forma, a narrativa subliminarmente parece expressar a ideia de uma “re-produção” sistemática da obra literária.

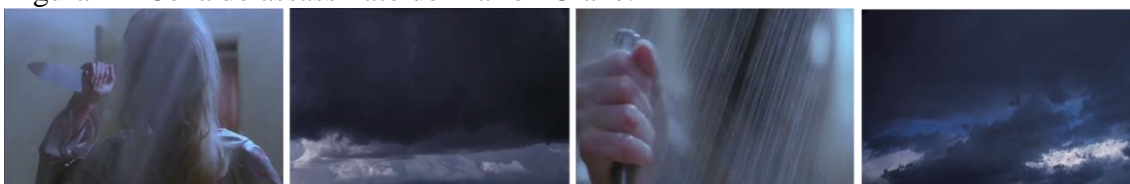
Utilizamos o personagem de Borges e seu projeto literário com fim de elucidar metaforicamente a problemática do *remake* proposto por Gus Van Sant. De fato, refilmar plano a plano o clássico de Hitchcock é um risco que poucos cineastas correriam. A crítica costuma ser bem mais severa com adaptações, *remakes*, versões etc; do que com obras ditas originais, inéditas.

Refazer uma obra não é apenas algo difícil, mas, sem dúvidas - impossível. Como disse Walter Benjamin, toda obra tem um quê de “aqui e agora”. Ou seja, por mais que exista um estudo dos maneirismos do diretor anterior, por mais exatos que os planos sejam refilmados, os figurinos refeitos - ou além - por mais que os atores sejam os mesmos, os textos iguais, as locações originais, ainda assim, o *tempo* - o tal do “hic et nunc” - já não o é. Sem contar o público, que das duas uma, ou não viu o original e por isso é incapaz de criar

comparações, ou já conhece a obra fonte e se torna refém da crítica comparativa; nos dois casos, contudo, o valor da obra enquanto fenômeno único, autêntica “re-produção”, não será contemplado.

Em relação ao *remake* em questão, é necessário lembrarmos não apenas o que Van Sant conserva de Hitchcock, mas, igualmente, destacar suas releituras e interferências na obra fonte. A versão de Gus Van Sant além de polemizar com o uso da cor<sup>9</sup> apresenta inserções de planos que não existiam no original, como é o caso da cena que mostra o assassinato da personagem *Marion Crane* no banheiro (FIGURA 2).

Figura 2 – Cena do assassinato de Marion Crane.



Fonte: Gus Van Sant, “*Psicose*” (1998).

No filme de Gus Van Sant, há pequenas inserções de planos de nuvens. É interessante notar que o filme até essa altura é praticamente refeito seguindo as fórmulas hitchcockianas, no entanto, exatamente na cena mais emblemática, o cineasta opta por uma quebra brusca de estilo.

Essa ruptura nos parece não apenas indicar uma vontade de imprimir sua autoria na cópia, mas muito aquém disso, parece refletir a angústia da impossibilidade mesmo de se “refazer” uma obra de arte. Vemos nesses breves planos algo que aproxima Van Sant da estética da pós-produção, uma vez que:

[...] usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção (BOURRIAUD, 2011. p.54).

Van Sant através dessas sutis modificações problematiza a ideia mesma de *remake*. A adição desses planos implica uma “traição” da obra fonte, situando-a no patamar de uma “micropirataria”. Em outras palavras, o cineasta (semionauta) nada mais faz do que “usar as imagens”, habitando os estilos e as formas historicizadas de Hitchcock conferindo a elas novas relações com o mundo (BOURRIAUD, 2009, p.10).

[...] é antes de tudo a participação no pleno patrimônio espiritual que cria a

<sup>9</sup> Lembramos que Hitchcock insistiu no uso da película em preto e branco apesar da cor ser utilizada pelo cinema da época. Nesse sentido a escolha de Van Sant também carrega implicações conceituais advindas do meio técnico.

possibilidade de descobrimento de um estilo gerador de novos valores expressivos – isso porque não se extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação (WARBURG, 2015, p.349).

Na mesma esteira:

Goya, Manet e Picasso interpretaram *As Meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte. Ora em que consistiam suas interpretações? Cada um transformava o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais; jogando com esses parâmetros, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava. Tal é o interesse, autenticamente histórico, de ver como a própria pintura pôde interpretar – no sentido forte do termo e para além das problemáticas de influências – seu próprio passado; pois seu jogo de transformações, por ser “subjetivo, não é menos rigoroso” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.52).

A citação de Georges Didi-Huberman corrobora com o pressuposto de Bourriaud, em relação à interpretação artística. Colocando o artista como o primeiro intérprete da arte, a pintura como intérprete pioneira do ato pictórico. Por analogia, acreditamos que o cinema seja a hermenêutica cinematográfica potencial. “[...] o cinema pensa, ele mesmo, a imagem” (FURTADO, 2013, p.21).

Desse modo o espectador da arte contemporânea acaba se reposicionando no processo de instauração das obras de arte visto que “as pessoas escrevem lendo, e produzem obras de arte enquanto observam, o receptor torna-se figura central da cultura – em detrimento do culto do autor” (BOURRIAUD, 2009, p.102).

Outro momento em que se evidencia a postura de Van Sant enquanto “pós-produtor” é na cena do assassinato do detetive Arbogast, nela também existe a introdução de planos bastante curtos não compatíveis ao original (FIGURA 3).

Figura 3 - Sequência do assassinato do detetive Arbogast.



Fonte: Gus Van Sant, “*Psicose*” (1998).

Vemos aqui outra pista de que Van Sant entende a obra de Hitchcock não como um parâmetro para a um gênero fílmico, uma produção cinematográfica ou uma obra relevante na história dessa linguagem, mas antes disso, ele a apreende como um objeto cultural dentre outros, e por isso mesmo potente. O que ele faz com *Psicose* é um “uso” específico. Lembramos que desde Marcel Duchamp “escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: ‘atribuir uma nova ideia’ a um objeto é, em si, uma produção” (BOURRIAUD, 2009, p.22).

Porém, esses procedimentos segundo a crítica em nada contribuíram para a compreensão do *Psicose* original, contudo, esse é exatamente o ponto em que queremos chegar. Uma vez aceita a tese de que essas operações do realizador são, sobretudo, pós-produções, ou seja, que essas pequenas “traições” na verdade visam, antes de tudo, criar relações para além dos arranjos previstos; e que o remake visa antes de tudo problematizar a noção de *remake*, tanto do ponto de vista técnico quanto conceitual.

Dessa maneira podemos dizer que cabe a cada espectador fazer um uso das obras de arte, apropriar-se delas para seu próprio itinerário, em suma, contorná-las. Ou, como disse o grande cineasta Jean-Luc Godard: “Se um espectador me diz: ‘o filme que vi não prestava’, eu respondo: a culpa é sua, pois o que fez você para tornar o diálogo bom?” (GODARD apud BOURRIAUD, 2009, p.35).

É imprescindível notar que estamos lidando com um cineasta que trabalha metodicamente na revisão de obras existentes, atualizando de modo único tais referências. *Psicose* não é um caso isolado na produção de Van Sant. Em sua filmografia podemos destacar: *Gerry* (EUA, 2001) que carrega fortes similitudes com o filme de Joseph Losey traduzido aqui no Brasil como “Gerry: no limiar da liberdade” (*Figures in a Landscape*, 1970) (OLIVEIRA JR, 2013, P.175). Ou ainda, sua obra-prima *Elefante* (EUA, 2003) que tem como precursor o curta-metragem homônimo de Alan Clarke (*Elephant*, 1989) (FIGURA 4).

Figura 4 – Comparação da composição dos planos entre os filmes “Elefante” (1989) de Alan Clarke e “Elefante” (2003) de Gus Van Sant.



Fonte: Alan Clarke, “Elefante” (1989) e Gus Van Sant, “Psicose” (1998).

Nesses últimos o realizador não propõe uma refilmagem, até porque não teria mais sentido tal estratégia depois do polêmico *remake*. A partir de *Gerry*, suas referências serão evocadas de maneira muito mais enviesada, através de uma forma de montagem, de um nome de um personagem, de um acontecimento real, de um tipo de composição do plano, de



um detalhe no desenho sonoro, um elemento do cenário, do figurino etc.

Em *Elefante*, por exemplo, Van Sant chega a fazer até mesmo uma “autocitação”. Ele consegue essa faceta ao mostrar uma sequência em que o personagem *Eric* está jogando no computador um *game* chamado “*GerryCount*”. O jogo mostra dois avatares idênticos aos personagens de seu filme anterior.

Ainda sobre esse filme, o personagem Alex, pode ser interpretado como uma releitura do protagonista do filme de Stanley Kubrick, “*Laranja Mecânica*” (*A Clockwork Orange*, 1971), além do nome, há outras analogias entre eles, como observou Flávio Gonçalves<sup>10</sup> o personagem também bebe leite e venera Ludwig Van Beethoven.

Figura 5 – Close-up de Blake, protagonista de *Last Days*.



Fonte: Gus Van Sant, “*Last Days*” (2005).

*Last Days*, filme de 2005, por exemplo, trata-se de uma interpretação do caso real da morte do astro de rock Kurt Cobain (FIGURA 5). Nesse filme Van Sant mostra como teriam sido, provavelmente, os “últimos dias” do vocalista da banda Nirvana, do desaparecimento até a sua misteriosa morte. No entanto, ao mesmo tempo, não há qualquer compromisso com dados biográficos ou mesmo a busca obsessiva por tornar o filme verossímil; a começar pelo nome do protagonista que é na verdade “Blake”, além de detalhes como, por exemplo, o fato do ator ser destro, contrariamente a Kurt Cobain, que tocava guitarra com a mão esquerda, entre várias outras questões incompatíveis com o contexto que inspirou o filme.

Ou seja, nos parece que Gus Van Sant está sempre apostando na apropriação de

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.osetimocontinente.com/2012/01/gus-van-sant-entre-tradicao-e.html>> Acessado em: outubro de 2016.

ícones culturais, mas nunca simplesmente no intuito de render homenagem. Esses signos são sempre traduzidos para seu universo, atualizados e ressignificados.

Isso tudo nos leva a considerar *Psicose* como fruto de um processo atento de pós-produção, operação essa perceptível nos gestos das personagens, nos movimentos de câmera e nos enquadramentos. Para tanto, é necessário entender a pós-produção não como um “ponto final”, e sim como “um momento na cadeia infinita de contribuições” (BOURRIAUD, 2009, p.17). A pós-produção visa garantir a sobrevivência do original na cópia, neste caso, a sobrevivência das formas hitchcockianas no cinema vansantiano.

### 3 DA PÓS-PRODUÇÃO À PÓS-VIDA DAS IMAGENS

“É sempre formado pelo velho o novo na arte”  
(EMERSON, 2005, p.221).

Nesse capítulo buscamos investigar as sobrevivências das formas antigas nas imagens do cinema de Gus Van Sant. Tendo como aporte teórico fundamental a obra do historiador da arte Aby Warburg, marcadamente o seu conceito de “sobrevivência” (*Nachleben*) e as interpretações feitas por comentadores de sua obra, principalmente as do contemporâneo Georges Didi-Huberman.

Tentamos nesse capítulo não apenas aprofundar nossa análise iconológica, migrando de uma abordagem à outra, mas expor certa complementariedade entre elas, a saber, os supracitados conceitos de pós-produção e sobrevivência, a partir de agora trabalhados em analogia.

#### 3.1 *Nachleben*: um conceito de difícil tradução

O autor Leopoldo Waizbort na apresentação do livro “História de Fantasmas para gente grande”, título que reúne ensaios de Aby Warburg aqui no Brasil, opta por traduzir a expressão *nachleben* por “vida póstuma”. Achamos uma tradução muito oportuna de um conceito tão polissêmico. Segundo ele:

Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (*Nachleben*, de difícil tradução) da Antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados. Dar conta dessas modalidades de presença e transformação, que rompem com uma temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo, é um desafio que Warburg formulou para si (WAIZBORT in WARBURG, 2015, p.10).

Como destaca o autor, se trata de um conceito de “difícil tradução”, de modo que acreditamos que a solução de Waizbort nos ajudará a situar algumas das questões desta pesquisa, sobretudo desta segunda parte, podendo ser percebida como uma face oposta-complementar à anterior. Com essa pista desviaremos nossa abordagem pós-produtiva para adentrarmos na iconologia das imagens do cinema de Gus Van Sant tentando enfatizar os processos de ressemantização inerentes a sua obra, ou seja, as vidas póstumas que nele habitam.

#### 3.2 Da psicose a paranoia

Em 2007, Gus Van Sant volta a investir numa estética mais próxima da Trilogia da Morte<sup>11</sup>. O filme *Paranoid Park* (EUA, 2007) ainda que menos imersivo devido à ausência dos seus característicos planos longos, traz à tona algumas das fórmulas exploradas anteriormente pelo cineasta como o *slow motion*, a captura em 360° e o tema da juventude e da morte. De fato o filme carrega semelhanças à trilogia, e não à toa é considerado por pesquisadores como um desfecho final de uma suposta “tetralogia”.

Para além das divagações, *Paranoid Park* ilustra outro salto conceitual proposto nessa pesquisa. Com este filme tentamos pensar o cinema de Van Sant para além da simples tese da influência. O filme tem como personagem principal um jovem *skatista* que tragicamente comete um homicídio. O enredo do filme basicamente gira em torno da culpa paranoica que assombrará o garoto após o evento fatal.

O interessante é descobrir que o adolescente se chama *Alex* - o que cria uma estranha ressonância com o personagem de Elefante e, conseqüentemente, com o anti-herói da obra de Kubrick. Contudo, mais do que citar, Van Sant parece está preocupado em produzir mais uma vez os temas anteriormente trabalhados, dando margem a mais interpretações, numa espécie de semiose infinita.

As analogias não se encerram em Elefante. Como bem observa Oliveira Jr, o filme *Paranoid Park* (EUA, 2007):

[...] se inspira bastante em Hitchcock, o maior mestre da ficção paranoica da história do cinema [...] Pelo menos duas cenas remetem a *Psicose*: a cena do carro, quando Alex enfrenta a chuva e a noite para ir ao parque de skate, e a cena do banho, com a água do chuveiro desabando sobre Alex<sup>12</sup>.

A cena do chuveiro citada por Oliveira Jr. nos dá várias pistas de que as referências vansantianas caminham cada vez mais para a sobrevivência das formas. As influências caminham agora através duma ressonância difusa, solicitando uma maior atenção do público. Isso porque essa imagem não cita apenas a imagem da vítima, *Marion Crane*, mas faz lembrar também o plano do assassino, *Norman Bates*, perplexo com a “cena” do crime (FIGURA 7). Esse tipo de procedimento ultrapassa a mera citação. Uma imagem que consegue sozinha sintetizar dois momentos antitéticos da complexa trama de *Psicose* (FIGURA 6).

<sup>11</sup> Gus Van Sant considera: *Gerry*, *Elefante* e *Last Days* uma trilogia.

<sup>12</sup> Disponível em <<http://contracampo.com.br/89/festparanoidpark.htm>> Acessado em janeiro de 2016.

Figura 6 – Cena de Alex arrependido no banheiro.



Fonte: Gus Van Sant, “Paranoid Park” (2007).

O gesto de Alex (FIGURA 6) é fruto da fusão das formas gestuais da vítima e ao mesmo tempo do assassino de *Psicose* (FIGURA 7). Alex deslizando na parede do banheiro ressuscita a imagem de Marion Crane esfaqueada no banheiro, mas as mãos no rosto é uma *pathosformel* (fórmula do páthos) de Norman Bates, fórmula essa encontrada tanto no filme original, de 1960, quanto no remake de 1998.

Figura 7 – Os minutos finais de Marion Crane e a expressão de Norman Bates após ver a cena do crime.



Fonte: Alfred Hitchcock, “Psicose” (1960).

Poderíamos analisar a cena através do símbolo do pássaro, replicado em ambas as cenas - em *Psicose*, no quadro pendurado atrás de *Norman Bates* com suas mãos sobre a boca; em *Paranoid Park*, os pássaros além de estarem nos azulejos do banheiro, eles cantam junto com a água que cai do chuveiro sobre o corpo de *Alex* em *slow-motion* - porém, tal análise, puramente simbólica, só reduziria nossa interpretação à mera causalidade, simples releitura e jogos de citação, os quais a ideia de pós-produção já exauriu – quando queremos na realidade mapear o conteúdo não explicitado, as formas longínquas, esquecidas, aquilo que foge até

mesmo do controle do criador, numa espécie de “ato falho criativo”, uma vez que:

[...] a *Nachleben* transforma toda nossa ideia de tradição: já não se trata de um rio contínuo, no qual as coisas seriam simplesmente transmitidas da cabeceira para a foz, mas de uma dialética tensa, um drama encenado entre o curso do rio e seus próprios redemoinhos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.76, grifo do autor).

Devido essas notórias relações, sugerimos que a obra de Gus Van Sant acaba descrevendo um arco que vai da psicose à paranoia. O *remake* *Psicose* inaugura uma nova etapa estética, que trabalha, sobretudo com operações pós-produtivas e reprogramações de ícones culturais. À medida que suas experimentações cinematográficas avançam e as referências vão se tornando mais difusas, se faz necessária uma leitura menos causal de sua obra. Daí nosso interesse na abordagem iconológica warburguiana, método que exige “a interdisciplinaridade como *conditio sine qua non* da ocupação do seu objeto<sup>13</sup>”.

Entendemos que *Psicose* (1999) e *Paranoid Park* (2007) produzem um recorte exemplar dessa transição estética que o cineasta passou. Metaforicamente nos parece que no *remake* suas referências e citações se dão no nível psicótico-obsessivo, e caminha até esse último exemplo em releituras e alusões evocadas sob o prisma da paranoia, ou seja, como que verdadeiras perseguições de modelos, formas e forças emprestadas inconscientemente.

Como já discorremos, não é apenas em *Psicose* (1998) que Gus Van Sant trabalha com a apropriação e pós-produção de referências audiovisuais, boa parte de sua filmografia procede dessa forma. *Psicose*, ao que nos parece, é apenas o ponto mais crítico dessa aposta estética. Isso porque com esse filme vemos o início daquilo que será sistematicamente trabalhado em obras posteriores como *Gerry*, *Elefante*, *Last Days* e *Paranoid Park*.

Nessa perspectiva Luiz Carlos Oliveira Jr. considera que o *remake* é uma obra chave para essa filmografia:

[...] uma vez que os espectadores já conhecem a trama difundida e repetida à exaustão, já sabem de antemão o desfecho, o cineasta pode se dedicar à cor, à luz, às nuances de atuação, implícitas no enredo. Liberado da tarefa de narrar, ele se concentra, então, nas maneiras (OLIVEIRA JR. 2013, p. 178).

A refilmagem do filme mais icônico de Hitchcock parece ter levado esse realizador a outros desafios. A partir dele ficou evidente a necessidade de novas experimentações, mais complexas e, ao mesmo tempo, menos polêmicas.

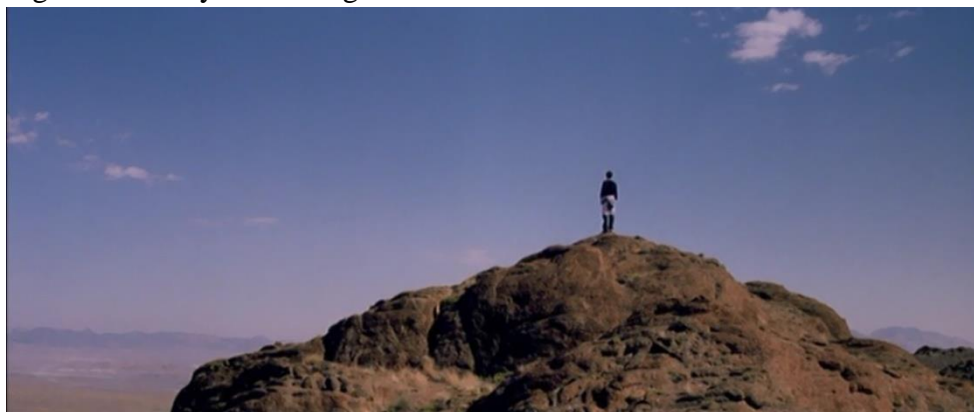
Através de *Gerry* (EUA, 2001) verificamos a instauração de toda uma atmosfera

---

<sup>13</sup> “Prefácio à edição de estudos, 1998”: Horst Bredekamp e Michael Diers in: “A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.” (WARBURG, 2013, p. XVIII).

que não existente nos projetos anteriores de Van Sant e que vai se colocar ao largo do *remake* anterior. As referências migram cada vez mais dos temas para as questões formais. Nesse sentido, a composição de Gerry, desde o enquadramento à duração dos planos é tributária da obra do cineasta húngaro Béla Tarr (FIGURA 8).

Figura 8 - Gerry: uma imagem sobrevivente.



Fonte: Gus Van Sant, “Gerry” (2002).

Sobre as criações de Béla Tarr, declarou<sup>14</sup> Van Sant que utilizar “paisagens estáticas de figura-inteira”, como se fizessem referência ao filme dos irmãos Lumière (A Chegada do Trem na Estação) foi algo que Tarr “forçou o público em pé na galeria a sair correndo em busca da saída, para assim evitar o impacto do trem”. Para ele é como se o cineasta húngaro tivesse conseguido voltar fisicamente lá e tivesse aprendido tudo de novo, “como se o cinema moderno não tivesse acontecido”. Tais afirmações nos revelam a própria essência do cinema vansantiano, que explora a duração do plano, algo tão comum nos primeiros experimentos audiovisuais no final do século XIX.

Um olhar atento mostra que esse mesmo tipo de composição (onde a figura é enquadrada de costas) é vista replicada na obra de Stanley Kubrick – outra inspiração fundamental para Sant. Pelas mãos de Kubrick, a *steadycam* foi aperfeiçoada. Em “O Iluminado” (*The Shining*, 1980), o diretor utiliza planos de único ponto de fuga buscando criar simetria e organização no quadro. Ainda com esse equipamento desenvolveu *travellings* que parecem perseguir as personagens, transmitindo a sensação de que a câmera flutua em cena. Tudo isso foi assimilado detalhadamente pelo cinema vansantiano (FIGURA 9).

<sup>14</sup> “A Câmera é uma Máquina” (*The Camera is a Machine*) por Gus Van Sant em *MoMA Béla Tarr Retrospective Catalogue*, 2001. Disponível em < <http://revistausina.com/2015/10/15/bela-tarr-e-o-cinema-da-industria/> > Acessado em: janeiro 2016.

Figura 9 – Cena do labirinto em “O Iluminado” (1980) de Stanley Kubrick.



Fonte: Stanley Kubrick, “O Iluminado” (1980).

No entanto, existe algo aqui que ultrapassa a relação meramente causal. Algo que foge a simples tese da influência. Uma das maiores críticas que Aby Warburg fez aos historiadores da arte é que estes sempre estavam buscando produzir uma espécie de “romance das influências”, sempre tentando justificar um estilo através do antecessor. Desse modo eles acabavam produzindo uma “história da arte demasiadamente estetizante”. Ao passo que a sobrevivência (*nachleben*), de acordo com Warburg, “não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história, ao contrário ela desorienta qualquer periodização” [...] “Numa palavra, ela anacroniza”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.69).

Observar um enquadramento de Van Sant implica não apenas refletir sobre o elo que o conduz aos filmes de Béla Tarr ou dos irmãos Lumière. A duração dos seus planos não implica apenas sua predileção pelo cinema de Stanley Kubrick ou Andrei Tarkovski; implica, antes de tudo, toda uma compreensão da “iconologia dos intervalos”, das lacunas e defasagens temporais; adições e vertigens imagéticas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p 417)

Para pensar as imagens dessa perspectiva o historiador Aby Warburg propôs um método singular para sua análise. Esse projeto ficou conhecido como Atlas *Mnemosyne*, “sua grande obra inacabada, que chegou a contar com setenta pranchas numeradas, com 1.300 ilustrações que acompanham as migrações das formas desde a Antiguidade até o



Renascimento e também o presente”<sup>15</sup>.

De acordo com Didi-Huberman o atlas warburgiano “permitia comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém, dez, vinte ou trinta imagens”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.387). Algumas vezes as impressões fotográficas eram utilizadas várias vezes, em pranchas e arranjos distintos, ou com enquadramentos específicos em destaque. Formando assim um *quadro* “no sentido combinatório” criando conjuntos de imagens relacionados entre si.

Organizado em *quadros proliferativos*, o atlas *Mnemosyne* responde melhor ao desafio que a imagem dirige a qualquer razão classificatória: o que é uma ordem de razões e irracionalidades misturadas na imagem? Como podemos nos orientar na “desrazão pura” dos sintomas? Como expor o inconsciente dos símbolos? Como desdobrar suas intricações e dar conta de suas forças múltiplas? Como dar forma a sua disseminação? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 391).

São questões desse tipo que o método do atlas tenta trabalhar e é nesse rastro que pretendemos pensar as imagens do cinema vansatiano. Como Warburg, tentamos analisar as imagens desse cineasta através de pranchas, organizadas em temas recorrentes na obra do realizador.

Como exemplo, apresentamos a prancha de número 01 (FIGURA 10) onde propomos uma montagem com: planos de diversos filmes de sua autoria (*Gerry*, *Elefante*, *Last Days*, *Paranoid Park*), frames de obras cinematográficas diversas como *Sátántangó* (1994) e “O cavalo de Turim” de Béla Tarr; *Elephant* (1989) do norueguês Alan Clarke; pinturas do romântico alemão Caspar David Friedrich e do surrealista belga René Magritte.

---

<sup>15</sup> “Prefácio à edição de estudos, 1998”. In: WARBURG. Aby. A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Figura 10 - Prancha 01: Figuras de costas.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “O Andarilho sobre o mar de névoas” (1818), “Mulher diante da aurora” (1818), “Irmãos diante do crepúsculo” (1835) de Caspar David Friedrich; “O iluminado” (1980) de Stanley Kubrick; “Reprodução Proibida” (1937) de René Magritte; “Gerry” (2002), “Elefante” (2003), “Last Days” (2005) de Gus Van Sant; “Elefante” (1989) de Alan Clarke, e, “Sátântango” (1994) e “O cavalo de Turim” (2011) de Béla Tarr.

O método do atlas nos ajuda a perceber o problema de como se colocar *diante da imagem*. Quando estamos diante de uma imagem, estamos sempre diante de várias outras imagens, isso porque a imagem é feita de uma pluralidade de tempos. Nosso desafio é ver essas variadas camadas temporais coexistirem numa mesma imagem.

A prancha de número 01 (FIGURA 10) tem como motivo central “figuras de costas” (ou seriam “paisagens com figuras”? Essa duplicidade mesma é uma das questões que tentamos levantar com a montagem). O tema das figuras vistas de costas é extremamente recorrente na iconografia ocidental, não apenas o cinema se valeu desse tipo de

enquadramento, mas vários pintores de lugares e épocas distintas exploraram esse tipo de composição. Em nossa “montagem” trabalhamos com obras de Caspar David Friedrich, René Magritte, Béla Tarr e Alan Clarke articuladas à obra de Gus Van Sant que compõe a maior parcela da prancha.

Figura 11 – Andarilho sobre o mar de névoa.



Fonte: Caspar David Friedrich, “O Andarilho sobre o mar de névoa” (1818).

Se nossa análise fosse cronológica diríamos que o quadro do pintor romântico alemão Friedrich - “Andarilho sobre o mar de névoa” (1818) - é inaugural nesse tipo de representação da figura humana; no entanto esse raciocínio conduziria inevitavelmente à compreender as demais obras como meras alusões formais dela, quando na realidade o método de inspiração warburgiana deseja romper com esse tipo de analogia dando lugar ao anacronismo das formas e suas inesperadas ressurreições (FIGURA 11).

A grande crítica de Warburg aos historiadores da arte é que, preocupados com a cronologia e a influência dos estilos, eles acabaram negligenciando a natureza mesma das imagens, as sobrevivências das formas e dos gestos ao longo da história. A “função memorativa das imagens”, que desde o início correspondeu ao conceito warburgiano de sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 390).

A construção de pranchas nos parece uma maneira interessante de analisar as sobrevivências formais na obra de Van Sant. A prancha de número 01, por exemplo, foi

elaborada com o intuito de articular o plano cinematográfico de Van Sant com outras obras semelhantes, a repetição de um mesmo motivo formal: figuras de costas em uma paisagem. Em alguns casos elas contemplam a paisagem, em outras elas se mostram alheias à mesma. Independente da psicologia das personagens, o interesse parece sobreviver: no gesto, no ângulo, na perspectiva, independente do estilo ou do tempo que elas foram feitas. Esse tipo de “gesto memorativo”, perceptível nas obras de Caspar David Friedrich e nos cinemas de Gus Van Sant, Stanley Kubrick e Béla Tarr demanda um tipo de leitura “anacrônica” da imagem. Diante dessas “figuras observadoras” somos forçados a pensar na força motriz que atravessa toda essa gama de obras e tempos, e o que de comum sobrevive nelas.

Hans Ulrich Gumbrecht considera que ao olharmos as figuras de Friedrich, torna-se possível que nos “vejamos vendo”. Ou seja, somos levados a uma espécie de “observação de segunda ordem” devido à maneira que o artista enquadrava suas figuras, situando-as no centro pictórico (GUMBRECHT, 2014, p.87). Somos obrigados a deduzir o ponto de vista da personagem já que a perspectiva dela mesma é impossível de ser ocupada no quadro. Resta a nós imaginar apenas imaginarmos o que a figura olha na paisagem.

Na linguagem cinematográfica o problema do “ponto de vista” é ainda mais intrincado. Existem variáveis impostas pela própria linguagem cinematográfica. Van Sant poderia optar por um plano subjetivo, nos colocando “no lugar da personagem”, mas ele aposta em um tipo de plano que traz à baila toda uma poética que atravessa temporalidades, retornando à gestos e atmosferas antigas. Dessa forma é quase impossível não pensar sua cinematografia através de uma chave interpretativa warburgiana.

Já na prancha de número 03 (FIGURA 12) tentamos estabelecer um paralelo entre os gestos das personagens de alguns filmes de Gus Van Sant e as artes visuais. O gesto escolhido para tanto foi “mãos sobre o rosto”. Aparentemente é um motivo simples, no entanto, ao ser visto numa montagem sinóptica, o gesto parece ganhar ainda mais força, conferindo a esse cinema uma unidade gestual impressionante. Nas palavras de Warburg as mãos nos rostos é uma fórmula primitiva, ou mais exatamente, *Pathosformel* (fórmulas de *páthos*) – uma espécie de vínculo energético, “[...] um traço significante, um traçado das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.173).

Figura 12 - Prancha 03: Mãos no rosto.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Psicose” (1960) de Alfred Hitchcock; “Os fuzilamentos de três de maio de 1808 em Madrid” (1814) de Francisco de Goya; “Velho em tristeza” (1890) de Vincent Van Gogh; “Psicose” (1998), “Gerry” (2002), “Elefante” (2003) e “Paranoid Park” (2007) de Gus Van Sant.

O gesto das mãos sobre o rosto sobrevive em todas as imagens da prancha. E sugerem um elo para além da mera citação. Aqui provavelmente nem exista qualquer relação consciente.

[Warburg] mostrou que a Antiguidade havia criado, para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas moções internas, certas tensões, certas soluções são não apenas encerradas nelas, mas também como que fixadas por encantamento. Em toda parte que se manifesta um afeto de mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem “fórmulas típicas do *páthos*” que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade. E foi através de toda a história das belas-artes que ele prosseguiu esses “estereótipos”, seus conteúdos e suas transformações, sua estática e sua dinâmica (CASSIRER, 1942, p.211-212 apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.175, grifo do autor).

Nos termos warburguianos, esse gesto seria muito mais uma lembrança, sintoma ou *pathosformel* – ou seja, algo da ordem das energias ancestrais e das formas

primitivas, (re)produzidas inconscientemente ao longo da história.

### 3.3 Em busca de um método perdido

Georges Didi-Huberman em um livro belíssimo chamado *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* investiga a potência fantasmática das imagens. Nessa obra, de inspiração warburguiana, Didi-Huberman propõe uma leitura anacrônica das imagens da arte. O devir das formas é analisado por ele a partir de um vocabulário nada convencional, onde o termo sobrevivência (do alemão *nachleben*) é acionado para evidenciar um processo pelo qual as imagens tendem a “ressuscitar” nos mais variados contextos históricos, como que ligadas por um elo espectral, uma espécie de “memória inconsciente”. De acordo com Didi-Huberman, o historiador Aby Warburg, estabeleceu uma ruptura decisiva com a tradição histórica cronológica sobrepondo a ela um “modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reparações das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.25). Esse pressuposto é aqui utilizado para analisarmos as imagens presentes no cinema de Gus Van Sant, pois verificamos nestas tanto a potência fantasmática da qual Didi-Huberman fala, assim como os traços de onde esta arte *sobrevive*.

No final do seu livro o autor faz um questionamento muito importante, a respeito do método warburguiano, indagando se este seria “um método sensato”, sobretudo quando nos lembramos da pouca adesão de suas ideias, não chegando nem mesmo a constituir uma escola (algo bastante comum em seu tempo, como por exemplo, nos casos de Erwin Panofsky e Heinrich Wölfflin que ganharam vários adeptos em vida). O próprio autor aponta que num sentido utilitário de sua questão, realmente o “método” não seria algo sensato (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.423).

Todavia para Didi-Huberman o verdadeiro “pai” da iconologia foi Aby Warburg e não Panofsky. Ele argumenta:

[...] o interesse pelos problemas teóricos, manifestado no movimento estruturalista, polarizou-se em torno do pensamento mais sistemático – e, portanto, à primeira vista, mais operante – de Erwin Panofsky. Warburg é o verdadeiro fundador da disciplina iconológica, mas ela foi habitualmente associada ao nome de Panofsky (DIDI-HUBERMAN, 1998. Apud. MICHAUD, 2013, p.17).

Essa confusão de “paternidade” se deve, mormente ao fato de Panofsky, enquanto um exímio neokantiano ter se debruçado sobre o lado mais cômodo da disciplina iconológica, em seu estruturalismo, racionalismo etc; enquanto, Warburg, pensador maldito que era, teria se focado na sua dimensão mais flutuante, obscura, lacunar, inexata – ao voltar suas pesquisas para os anacronismos, as sobrevivências e as reminiscências imagéticas.

Talvez o problema em si não esteja nas respostas dadas por Warburg ao longo de suas investigações, mas na própria questão: “Seria esse um método sensato para a história da arte?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.423).

O último investimento intelectual de Aby Warburg, seu grande salto conceitual enquanto pesquisador original - o Atlas *Mnemosyne* – talvez não constitua de fato um método, pelo menos não em seu sentido habitual, instrumental. Talvez ele seja a tentativa mesma de colocar em vertigem qualquer ideia de método<sup>16</sup>, criando um abismo intransponível entre as imagens, as significações, as práticas, as teorias, as culturas e as temporalidades.

Verdadeiro atlas das sobredeterminações imaginárias e simbólicas, *Mnemosyne* não oferece, é claro, **nenhum discurso do método**: apenas a *louca exigência* de pensar cada imagem em relação a todas as outras, e de que esse próprio pensamento faça surgirem outras imagens, outras relações e outros problemas, até então ocultos, porém não menos importantes, quem sabe (DIDI-HUBERMAN: 2013 p. 423, grifo nosso).

Sem dúvidas, Warburg foi esquecido exatamente por aquilo que ele de mais original ele desenvolveu, uma forma de pesquisa imagética absolutamente “**não** metódica”, quiçá até “anti-metódica” (no sentido cartesiano); um modo ilimitado de pensar e articular as imagens.

Nessa esteira:

[...] a imagem não é um campo de saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem seja um “campo de saber” como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo (DIDI-HUBERMAN, 1998. Apud. MICHAUD, 2013, p.21).

Talvez, a maior contribuição de Aby Warburg tenha sido justamente nos conduzir a essa zona imprecisa e inesgotável da faculdade de olhar a imagem, ter nos legado essa perspectiva de onde vislumbramos a “proliferação maníaca das figuras”, *entre* elas.

---

<sup>16</sup> Evocamos aqui, sobremaneira, a acepção grega do termo que significa “seguir um caminho” (para chegar a um fim).

### 3.3.1 O pesquisador e o mar

No final de seu texto, Didi-Huberman estabelece a distinção entre dois estilos de pesquisas: as tradicionais e a warburguiana, ele sugere que as tradicionais enveredam pelo estilo detetivesco, ou ainda, o que ele chama de “caçador de cabeças”, enquanto a abordagem de Warburg seria a do “pescador de pérolas”.

Imaginemos: o pescador mergulha. Nesse momento, sem dúvida, ainda se considera “detetive” do mar: busca seus tesouros nos recifes escuros, como um punhado de enigmas a resolver. Um dia, encontra a pérola. Sobe com ela para a superfície, agita-a como um troféu. Triunfa, sente-se orgulhoso e satisfeito. Havendo roubado do mar o seu tesouro, acredita ter entendido tudo, pois seu troféu é a significação, o *meaning* do mar, supostamente contido no detalhe de sua pérola; ele acredita haver acabado com os abismos. Volta para casa e coloca sua pérola numa vitrine, depois de tomar o cuidado de fazer uma ficha catalográfica, a qual supõe definitiva. Ainda não suspeita de que, para além do enigma, há um mistério de natureza totalmente diversa. Um dia – bem mais tarde, por acaso -, ele se dá conta, transtornado, de que nunca havia *olhado* para sua pérola, pois, ao contemplá-la nesse dia, com espírito sonhador, reconheceu-a de imediato [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.424).

Ou seja, haveria dois métodos básicos de análise das imagens. Um que busca a significação, e por isso mesmo uma verdade acabada e definitiva sobre um objeto. Enquanto a outra, radicalmente oposta a esse método, não busca uma verdade, traduzido em um único artefato, nesse caso simbólico a pérola singular, mas muito aquém, trata-se de um mergulho inquieto, “esquizado”. Desse modo, o “pesquisador-pescador” mergulha não no mar (entendido aqui como as significações, as classificações), mas no próprio tempo, em busca de todos os seres que apesar de modificados e corrompidos pelo naufrágio, permanecem lá, transformados em memória, todavia, ainda lá. E a cada novo mergulho uma nova descoberta, um novo tesouro desencavado. Nessa altura ele entende que “o mais importante é o próprio meio em que ele nada.” e daí surge o desejo de permanecer lá, pra sempre, fazendo desse *meio* o fim mesmo de sua busca<sup>17</sup>. Sem dúvidas um desejo louco, perigoso caminho sem volta, quando tornado exigência. Esse ímpeto de viver ali, inevitavelmente, o conduzirá ao afogamento, fazendo-o perder a vida. Uma trágica lucidez, louca sensatez, de que tudo se decompõe, de que toda a história caminha para sua face anistórica, a memória submersa no mais profundo esquecimento. Warburg parece querer nos alertar que por mais que as formas caminhem para a morte e o esquecimento (que o mar simboliza tão bem), o destino delas é bem diverso, afinal, eles jazem no fundo do oceano, cristalizadas, ansiosas para emergirem na superfície, através das mãos de um pescador, como um “clarão luminoso” (ARENDDT apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 426).

<sup>17</sup> Fazemos alusão ao sugestivo título do texto de Aby Warburg - “O problema está no meio” - escrito em 1918.



A parábola sugerida por Didi-Huberman nos ajuda a compreender a singularidade do “método” warburgiano, os riscos inerentes a sua radicalidade, a sua coragem, a sua importância. A metáfora polissêmica do mar, servindo ao mesmo tempo como símbolo de: desafio, tempo, memória, esquecimento, meio, fim, infinito. A imagem paradoxal do mar, recorrente em vários contextos, que insiste em sobreviver, renascendo em variadas culturas e tempos, se mostra uma imagem warburgiana por excelência.

Herman Melville, escritor norte-americano do século XIX, contemporâneo de Aby Warburg, ambientou sua obra-prima, *Moby Dick*, no mar, conferindo a ele diversas e potentes significações.

Por que os antigos Persas consideravam o mar sagrado? Por que os Gregos lhe atribuíram uma divindade separada e fizeram dele o próprio irmão de Jove? Tudo isso certamente tem um significado. E ainda mais profundo é o significado da história de Narciso, que, por não conseguir chegar à imagem provocativa e difusa que viu na fonte, nela mergulhou e se afogou. Mas nós vemos essa mesma imagem em todos os rios e oceanos do mundo. É a imagem do insondável fantasma da vida; e esta é a chave de tudo (MELVILLE, 2013, p.29).

Melville se refere à imagem marítima como uma “imagem do insondável fantasma da vida”, algo não muito distante das considerações de Didi-Huberman a respeito da postura científica de Warburg em sua paixão pelas profundezas da cultura, ocultas pela “memória inconsciente”, e sua sina trágica pessoal<sup>18</sup>, que encontra ecos já na cultura grega com Narciso, personagem que morre afogado ao buscar obsessivamente uma imagem, que no fundo é seu próprio reflexo, projetado no insondável lago, diluído nas profundezas aquáticas.

Não temos a mesma certeza de Melville de que o oceano seria “a chave de tudo”, mas sem dúvidas acreditamos que ele é uma *chave* de interpretação *possível* para a compreensão do instigante método warburgiano. Acreditamos que deve haver realmente um sentido para a sacralização do mar, em tantas culturas e tempos, e a imagem do “pescador de pérolas” é uma pista valiosa que Didi-Huberman nos dá, e a partir dela propomos outras relações. Tentamos de modo breve rastrear alguns dos possíveis elos conceituais. Uma vez que as águas desde o século VI a.C, com Heráclito de Éfeso, simbolizam o devir, o eterno vir a ser das coisas, o fluxo incessante, o tempo que passa como a correnteza de um rio.

Imaginamos que não é à toa que Friedrich Nietzsche (1844-1900); filósofo alemão e pensador basilar para Warburg, para o tempo, para história, para a cultura; utilizou o mar e suas variantes em diversas parábolas e aforismos. Apresentamos aqui alguns deles, aqueles

---

<sup>18</sup> Aqui remontamos tanto as suas patologias (depressão e provável esquizofrenia), quanto as suas obsessões metodológicas, marcadamente o atlas Mnemosyne, seu trabalho “inacabável”; bem como, o ostracismo que sua obra sofrerá após sua morte em 1929.

que nos remetem diretamente à postura de Warburg enquanto pensador da cultura e das imagens.

O primeiro, um aforismo tirado do livro *Humano, demasiado humano*, intitulado “Alienado do presente”:

Há grandes vantagens em alguma vez alienar-se muito de seu tempo e ser como que arrastado de suas margens, de volta para o oceano das antigas concepções do mundo. Olhando para a costa a partir de lá, abarcamos pela primeira vez sua configuração total, e ao nos reaproximarmos dela teremos a vantagem de, no seu conjunto, entende-la melhor que aqueles que nunca a deixaram (NIETZSCHE, 2012, p.260).

Dele, gostaríamos de destacar a proposta nietzschiana de “alienar-se” do seu tempo que se encontra replicada em Aby Warburg, em sua forma de apreender a história, não como uma sucessão de períodos estanques, mas através de regimes temporais coexistentes, mutuamente implicados, complicados. Essa suspensão do tempo é o que permite uma visão da “configuração total”, uma visão do “conjunto” da obra que se dá no tempo, pelo tempo. Arrastado das margens da cronologia é possível ampliarmos as perspectivas, muito mais do que aqueles que jamais deixaram a firmeza da terra, da segurança continental. O que vemos aqui é um convite à imersão oceânica, à deriva marítima. Uma postura arriscada, mas altamente recompensadora.

O segundo e um dos mais instigantes aforismos (e também um dos mais nebulosos) que ora apresentamos é o de número 302 de sua obra *A Gaia Ciência* intitulado “O perigo do mais feliz” que dialoga diretamente com a definição de Didi-Huberman, que relaciona a figura do “pescador de pérolas” com a do “pesquisador-detetive”.

Ter fins sentidos e um gosto apurado; estar habituado às mais seletas e melhores coisas do espírito, como se fossem o alimento simples e adequado; fruir de uma alma forte, ousada, temerária; atravessar a vida com um olhar tranquilo e passo firme, pronto para ir ao extremo como uma festa, e pleno de ânsia por mundos e **mares**, homens e deuses ainda não descobertos; dar ouvidos a toda música jovial, como se valentes seres, soldados, navegantes, ali fizessem um breve descanso e diversão, e no mais profundo gozo do momento ser subjugado pelas lágrimas e por toda a purpúrea melancolia de quem é feliz: que pessoa não desejaria que tudo isso fosse justamente *sua* posse, *seu* estado? Foi a *felicidade de Homero*! O estado daquele que inventou para si os seus deuses! Mas não ocultemos o seguinte: quem tem na alma essa felicidade de Homero é também a criatura mais capaz de sofrimento que existe sob o sol! E apenas a esse custo da existência lançaram à praia! Possuindo-a, tornamo-nos cada vez mais refinados a dor, e enfim refinados demais: um leve abatimento e desgosto foi o bastante para, no fim, estragar a vida de Homero. Ele não conseguiu decifrar um pequeno e tolo enigma que uns jovens **pescadores** lhe propuseram! Sim, os pequenos enigmas são o perigo dos mais felizes! (NIETZSCHE, 2012, p.182, grifo do autor).

O aforismo remete a uma tradição grega na qual é revelado o trágico destino do poeta épico: morrer na ilha que nascera – *Ios* - após ser desafiado por jovens pescadores. O

Oráculo de Delfos o advertiu do perigo do “enigma das crianças”, mas mesmo assim não impediu que anos depois Homero ao ver um grupo de pescadores infantis os perguntasse o que eles haviam pescado, ao que eles responderam: “Tudo que pegamos deixamos para trás, e trouxemos tudo o que não pegamos.” Ao não encontrar resposta para o enigma o poeta teria caído em desgosto, escorregando num trecho lamacento da praia, no qual ficaria gravemente ferido e que o levaria a falecer dias depois<sup>19</sup>.

O aforismo é bem amplo e ultrapassa nossa intenção presente. Queremos com ele apenas destacar a ambiguidade daqueles espíritos que são mais felizes, plenos, ousados, por serem (ao mesmo tempo) aqueles mais propensos ao “sofrimento”, ao “abatimento” e ao “desgosto”, como no caso exemplar, Homero, nome fundamental para a cultura ocidental. Para nós, a tarefa warburguiana estreita-se com a felicidade homérica.

E para finalizarmos outro aforismo de *A Gaia Ciência*, chamado “No horizonte do infinito”:

Deixamos a terra firme e embarcamos! Queimamos a ponte – mais ainda, cortamos todo laço com a terra que ficou para trás! Agora tenha cautela, pequeno barco! Junto de você está o oceano, é verdade que ele nem sempre ruge, e às vezes se estende como seda e ouro e devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude. Oh, pobre pássaro que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você, se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais *liberdade* – e já não existe mais “terra”! (NIETZSCHE, 2012, p. 137, grifo do autor).

Essa última citação tem como finalidade evidenciar a dupla vinculação da imagem oceânica. Uma forma dialética, por excelência. Às vezes sedutora como “seda e ouro”, às vezes assustadora e “terrível” pela sua exuberância e “infinitude”, mas amiúde, o mar se mostra como um lugar de “liberdade”. Liberdade essa que observamos na iconologia warburguiana, que não se limita a linearidade histórica, que não obedece aos ditames de uma época, de uma tendência imperante; que busca relacionar as formas às forças respectivas, ao invés de enquadrá-la numa linhagem de transmissão e contágios conscientes, lineares, causais.

### 3.4 Imagens (sobre)viventes

Diante do panorama dos trabalhos feitos por esse diretor achamos necessário selecionar aqueles filmes que apoiam as questões aqui suscitadas, tendo em vista que a filmografia de Gus Van Sant é multifacetada. Privilegiamos, sobretudo, os filmes ditos

---

<sup>19</sup> A interpretação desse aforismo nietzschiano é encontrada em uma nota situada na página 297, do livro “A gaia ciência”. Ela é de autoria do helenista Zilton Andrade Filho e foi uma gentileza para a tradução feita por Paulo César de Souza dessa obra de Friedrich Nietzsche.

independentes, ou seja, aqueles feitos fora dos estúdios de *Hollywood* (*Gerry*, *Elefante*, *Last Days*, *Paranoid Park*), conhecidos também como “filmes independentes”.

Uma das maiores características nessas obras de Gus Van Sant é a recorrências de alguns motivos, que constituem verdadeiras obsessões, poderíamos enumerar um número considerável delas, por exemplo, o interesse igual por filmar: jovens, nuvens, andróginos, fogueiras, mapas, estradas, tragédias etc. As obsessões do diretor formam também toda uma gama de maneirismos que não se restringem aos temas, mas que também o vemos multiplicados na forma fílmica, como: *travellings*, planos-fluxos, capturas em 360°, *slowmotions* etc.

Figura 13 – Gerry’s de costas.



Fonte: Gus Van Sant, “Gerry” (2002).

Um dos recursos replicado em praticamente todos os filmes supracitados e que marca o cinema de Van Sant é o registro de longos planos abertos, captando a imagem das personagens de uma perspectiva subjetiva, porém não clássica. (FIGURA 13).

Boa parte dos filmes que compõe a trilogia é composta deste tipo de ponto de vista. Tal forma de *enquadramento* nos parece ser uma evidente pista daquilo que Didi-Huberman nomeia por sobrevivência. Se compararmos esse plano de *Gerry* com as pinturas feitas pelo pintor Caspar David Friedrich no século (FIGURA 14), veremos que esta forma nada mais é que um “retorno de algo recalcado” pela própria linguagem cinematográfica.

Figura 14 – Figuras de costas na pintura do século XIX.



Fonte: Caspar David Friedrich, “Irmãos diante do crepúsculo” (1835).

Desde seus primórdios o cinema quis se estabelecer como uma linguagem autônoma, para tanto, tentou suprimir de si resquícios das demais artes. No entanto, pondera Luiz Carlos Olivera Jr. que elementos fundamentais dessa arte como, por exemplo, a “mise en scène” é uma ideia importada das artes cênicas (OLIVEIRA JR, 2013, p.17-18). Essa busca se aplica do teatro às artes visuais, contudo, as sobrevivências ocorrem na arte não de modo causal, via uma escolha consciente; ao contrário, elas obedecem aos “anacronismos, defasagens, latências, atrasos, posteridades”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.280).

Nesse sentido, podemos dizer que nem só das artes visuais sobrevive o cinema de Van Sant, percebemos igualmente reminiscências da linguagem teatral em sua obra. O cinema de Gus van Sant se inscreve na vertente do cinema de fluxo optando pela sentido trágico em detrimento do drama. Stéphane Bouquet corrobora neste ponto, ao opor os elementos plano/fluxo em relação às estéticas clássica/barroca. Caso interpretado por nós como indício notório de “sobrevivência da imagem”. O elo fantasmático estaria no fato de Van Sant se inscrever na estética do cinema de fluxo; por seu turno “o cinema de fluxo seria [...] um representante da estética barroca” (BOUQUET apud OLIVEIRA JR, 2012. p.168).

Propomos desse modo então uma análise destes filmes sob a ótica das fantasmagorias warburgianas, uma vez que as histórias que alimentam o cinema de Van Sant são histórias de fantasmas. Os temas sempre partem de “fatos consumados”, “tragédias anunciadas”, portanto, irreversíveis. Nossa tese, porém é que o cineasta utiliza o dispositivo audiovisual para “reencarnar” essas figuras trágicas.

Há para nós um segundo sentido da palavra sobrevivência que também aplicamos na análise desses filmes, sugerimos, poeticamente, que todo o cinema de Van Sant pode ser revisto como “Histórias de fantasmas para gente grande” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.09).

A montagem fílmica adotada pelo diretor instaura uma atmosfera além-túmulo

pela qual os personagens atravessam, e não apenas os personagens, nós espectadores também somos tomados pela estranha atmosfera fílmica. Em *Elefante* (2003), por exemplo, os estudantes da *high school* filmados pela *steadycam* de Van Sant em nada diferem das personagens de Caspar David Friedrich (FIGURA 11); figuras enigmáticas, insondáveis, vistas de costas, mergulhadas contra a paisagem (FIGURA 15).

Figura 15 - John caminhando no corredor da *high school*



Fonte: Gus Van Sant, “Elefante” (2003).

Os longos *travellings* registram o vagar interminável desses estudantes situados no limiar vida/morte. Porém, “morte e vida” nesse contexto “designam não fatos objetivos, mas posições existenciais subjetivas” (PELBART, 2013, p.28). Pois, não poderíamos dizer que são os próprios fantasmas que desfilam nos corredores daquela *high school*?

Figura 16 – Plano de nuvens em *Elefante*.



Fonte: Gus Van Sant, “Elefante” (2003).

Figuras espectrais, as quais Van Sant estabelece do primeiro plano ao último o paralelo com nuvens (FIGURA 16). Figuras sem peso, com pouca gravidade, no mesmo sentido que Jacques Rancière, na esteira de Peter Sloterdijk, coloca:

[...] o processo de modernidade é um processo de **antigravitação**. [...] a vida teria perdido muito de sua gravidade de outrora, entendendo com isso sua carga de sofrimento, aspereza e miséria, e com ela seu peso de realidade (RANCIÈRE, 2012, p.32-33, grifo nosso).

Ou seja, o cinema que estamos falando, inscrito na modernização do mundo, parte desse contexto de perda de gravidade, onde a realidade sem muita atração adentra numa atmosfera irreal, flutuante, vaporosa.

Gus Van Sant capta com sua *steadycam*, de igual modo, o movimento sutil das nuvens no céu ao som de Beethoven e o massacre dentro da *high school*. Um tema trágico (no sentido grego mais elementar, de sacrifício ao deus Dionísio), porém, filmado numa estética apolínea, leve, antigravitacional.

Tomemos um exemplo mais radical – *Last Days* (2005) – onde vemos a indiscutível imagem espectral, na cena final do filme onde o personagem “Blake<sup>20</sup>” surge em sua forma-fantasma (algo até então jamais visto nos filmes de Van Sant!). Tomamos essa pista como um signo revelador dentro desse projeto de “ressuscitar” imagens. O que levou o diretor “pôr em cena” essa imagem demasiado lúgubre para sua obra? É algo realmente intrigante, já que em toda sua filmografia não vemos nada parecido. Por enquanto, nos contentamos em dizer que de certo modo todos seus filmes são sempre sobre os “últimos dias”, ou ainda, as vésperas do desenlace fatal.

Ao mesmo tempo, não nos parece que esse cinema tenha como fim a interlocução com os mortos, mas antes de tudo seus filmes parecem falar *sobre* a vida. Ou dito de outra forma, este cinema é feito de imagens *sobre* viventes. Ou ainda, este cinema parece falar de algo que segue sobrevivendo, mesmo após a morte. Mas o quê? A resposta que encontramos é lacônica: “o que sobrevive na cultura é, antes de mais, o **trágico**” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 135. Grifo nosso). Ou seja, o que sobrevive nos filmes de Van Sant é o trágico.

E o trágico, como diz Viviane Mosé:

[...] em vez de dar lições de virtude, permite ao espectador a possibilidade de experimentar, de forma lúcida, o cerne de sua existência moral com todos os seus conflitos. A vontade humana desafia as forças do universo e da história, e é tomada por um imenso sofrimento, mas, resistindo ao sofrimento o homem encontra sua dignidade indestrutível (MOSE, 2012, p. 66-67).

Nesse sentido vemos que a sobrevivência imemorial do trágico está presente não apenas nos aspectos formais do cinema de Gus Van Sant, mas, sobretudo em seu

---

<sup>20</sup> Supomos que o nome dessa personagem faz alusão ao pintor e poeta romântico inglês William Blake (1757-1827), sobretudo pela temática do desamparo humano e a tensão corpo-alma replicados no filme.

desdobramento conceitual, onde o trágico é entendido como uma manifestação de uma sobrevivência formal. O trágico entendido aqui não como prescrições morais intermediadas pela arte, mas o trágico como experiência ético-estética, assim como autora destacou.

O conceito de *mise en scène* em Gus Van Sant, por exemplo, é levado ao limite, já que em seus filmes identificamos uma diluição do drama em planos-fluxos, ao passo que a matéria de interesse deixa de ser a intriga e passa a ser os signos sonoro-visuais (cor, luz, textura) o que faz com que a história não evolua para um clímax. O esforço desse cinema é criar uma *atmosfera* por onde as ações deslizarão. Esses aspectos, claro, não são restritos ao trabalho de Gus Van Sant, podemos encontrar essas mesmas características em vários cineastas contemporâneos, praticamente em todos os que apostam no cinema-dispositivo, onde o foco:

Não é a dramatização, não é organizar a cena e dirigir os atores dentro de um determinado espaço, e sim propor um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas (OLIVEIRA JR. 2012, p.09).

A diluição do drama nos filmes de Gus Van Sant não seria um indicador forte disto? Lembremos, pois, da expressão *mise en scène* - é uma expressão importada da prática teatral - que o cinema, sobretudo em seus primórdios, se apropriou para “mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo” (OLIVEIRA JR, 2012. p.08).

Nesse sentido ainda, as operações do cinema de Van Sant, dentro da analogia cinema/teatro, não seriam operações que restituem a primazia do trágico sobre o drama? Isso nos parece bastante evidente e não apenas no sentido formal (*mise en scène*), mas também em um sentido enfático (ético). Não é à toa que Nietzsche renuncia a concepção do drama que sustentou em sua primeira fase; pois “o drama ainda é um *pathos*, *pathos* cristão da contradição.” (DELEUZE, 1976, p. 14, grifo do autor).

Tais apontamentos se fazem oportunos na medida em que eles formam um arcabouço teórico que visa entender a sobrevivência como elemento aglutinador do “cinema van santiano”. Um cinema entendido aqui como algo que resiste tanto em suas escolhas formais quanto conceituais; que dinamita, por isso mesmo, as imagens-clichês e que abre espaço para uma apreensão dos signos em seus estados puros.

Tentamos pensar esse cinema longe dos esquemas emprestados da ciência histórica; da estética; da psicanálise – apostando, por outro lado, numa interpretação mais apaixonada, para não dizer, mais patológica. Não pretendemos meramente apontar as possíveis apropriações, releituras e adaptações que esse cinema fez, mas muito além,



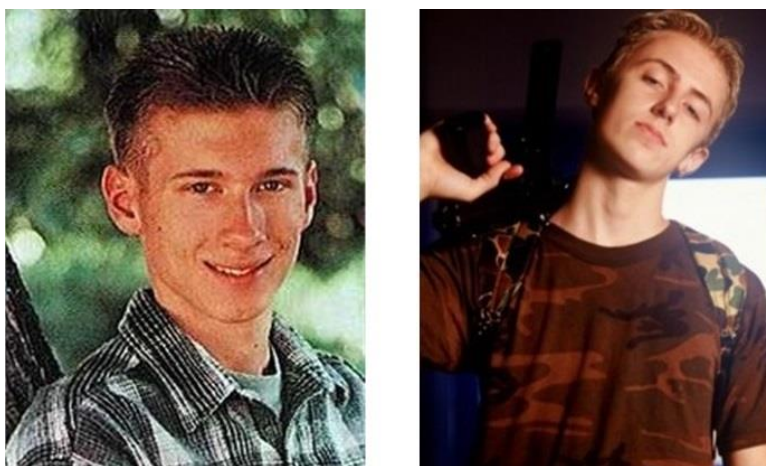
desejamos pensar a genealogia mesma das forças e das formas que se agitam no interior dessa produção, levando em conta não somente a história do cinema ou da arte, mas, se possível, à história da cultura como um todo, à qual tal produção é herdeira e indissociável.

### 3.5 Duplos

Uma das obsessões mais recorrentes na obra de Van Sant é a figura do duplo. O duplo aparece nesta filmografia desde a escolha de personagens-cópias do mundo real até figuras que se confundem de maneira menos explícita dentro das suas narrativas fílmicas.

Exemplo de um duplo explícito nessa obra é o personagem *Eric* de *Elefante*, cuja semelhança física do ator com o indivíduo social que inspirou o personagem chega a ser quase cruel, em *Elefante*, o assassino da tragédia real de *Columbine*, Eric Harris, é duplicado nas cenas em que o ator Eric Deulen aparece (FIGURA 17).

Figura 17 – Eric Harris e Eric Deulen.

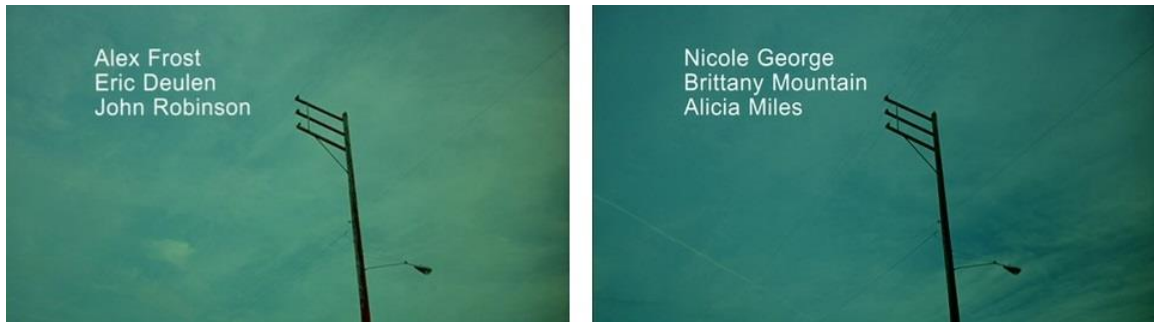


Fonte: “Tiros em Columbine” (2002): documentário de Michael Moore e “Elefante” (2003): filme de Gus Van Sant (respectivamente).

Ainda desse filme destacamos algumas personagens, como: *John, Brittany, Alex, Nicole, Eric* - que preservam os nomes verdadeiros dos atores e os quais vemos logo nos créditos iniciais do filme (FIGURA 18).

Podemos ainda observar a figura do duplo presente em *Elefante* (2003) nos traços andróginos das personagens John e Michelly, essa última, vítima de *bullying* devido justamente a seu aspecto físico. Muitas vezes essas personagens acabam até mesmo extrapolando a duplicidade, como o caso do personagem Alex, que é ao mesmo tempo: o nome verdadeiro do ator; uma alusão ao protagonista do filme *Laranja Mecânica*; bem como um nome de um personagem de uma obra posterior, *Paranoid Park*.

Figura 18 – Planos de abertura de Elefante com os créditos iniciais.



Fonte: Gus Van Sant, “Elefante” (2003).

Essas camadas interpretativas realçam o caráter alegórico da filmografia em questão. As citações de Van Sant acabam por gerar situações híbridas, assim como suas personagens acabam sendo figuras multifacetadas, como o Cérbero que estampa o moletom de Michelly (FIGURA 19).

Figura 19 – Michelly e seu moletom mitológico.



Fonte: Gus Van Sant, “Elefante” (2003).

É notória também a semelhança do personagem “Blake”, protagonista de *Last Days* (2005) e o cantor de *rock* Kurt Cobain, nesse caso, porém, não resta qualquer dúvida da alusão já que ao final do filme há uma nota homenageando o astro de *rock* morto em 1994.

Sem contar com o caso exemplar de duplicação, *Gerry* (2002), cujos nomes dos personagens nos são ocultos e que nos breves e raros diálogos sugerem que ambos se chamam, simplesmente, de *Gerry* “[...] uma palavra que não existe no dicionário e que pode ser usada como nome, adjetivo, substantivo e o que mais der [...]” (OLIVEIRA JR, 2013, p.176).

Freud lembrava que na Antiguidade (quando o faraó mandava esculpir sua própria imagem era para garantir uma espécie de **sobrevivência**) o duplo era a garantia de imortalidade, numa fase em que é superado o narcisismo primário do ser primitivo e

da criança o fenômeno transformava-se em um aviso de morte (ECO, 2008, p.322, grifo nosso).

No mesmo sentido:

Os egípcios acreditavam que apenas preservar o corpo não era bastante, mas que, se uma fiel imagem do rei fosse preservada, não havia menor dúvida de que ele continuaria vivendo para sempre. Assim faziam com que os artistas esculpisse a cabeça do rei em **imperecível** granito e a colocavam na tumba, onde ninguém a via, a fim de aí exercer sua magia e ajudar a alma a manter-se viva na imagem e através dela. Um nome egípcio para designar escultor era, de fato, **“aquele que mantém vivo”** (GOMBRICH, 2013. p.58, grifo nosso).

Dessa forma, queremos evidenciar que a própria criação de obras tinha desde o Egito antigo o escopo de produzir um duplo, que *sobreviveria* às intempéries. Assim, o artista seria aquele cujo poder é capaz de manter viva a alma dos entes através da imagem, duplicada na matéria mais rígida possível, no caso egípcio seria a pedra. Ernst Gombrich utiliza o termo “imperecível” para adjetivar a matéria-prima dos escultores antigos, consideramos um termo exagerado para o contexto em questão; todavia, admissível para os dias atuais, com o advento das novas mídias dispomos de inúmeros mecanismos digitais, estes realmente capazes de produzir o efeito de duplicação mais eficaz, bem como, capaz de conferir certo caráter “imperecível” às obras de arte contemporâneas.

#### 4 A ICONOLOGIA DOS INTERVALOS: UM MÉTODO INQUIETO

“Também os próprios pensamentos não se pode reproduzir inteiramente em palavras” (NIETZSCHE, 2012, p.162).

“[...] as imagens sentem e pensam” (CASARES, 2012, p.98).

Aby Warburg nos seus últimos anos de vida (1925-1929), trabalhou incessantemente na *montagem* de uma “história da arte sem texto”. Era o seu grandioso atlas de imagens, batizado com o nome *Mnemosyne*, figura grega que personifica a memória.

Até hoje esse atlas de imagens é um dos experimentos mais fascinantes e enigmáticos da história da arte - infelizmente, seu autor morreu prematuramente, em seu pleno desenvolvimento, deixando várias interrogações em suspenso. Talvez por isso tornou-se o “pai fantasmático da iconologia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27).

Warburg é nossa obsessão, está para a história da arte como estaria um fantasma não redimido – *dibuk* – para a casa que habitamos. E obsessão? É algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas não podemos reconhecer com clareza (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.27).

O que nos restou *sobre* o atlas *Mnemosyne* foram pistas, interpretações, remontagens e dúvidas, muitas dúvidas acerca daquilo que seria, segundo consta no diário desse inquieto historiador da arte, um estudo sobre a “iconologia dos intervalos” (GOMBRICH apud MICHAUD, 2013 p.293). Seguiremos algumas dessas pistas no intuito de instrumentalizarmos o ensaio visual subsequente. Elencamos aqui alguns comentários sobre tal iconologia.

À primeira vista o atlas *Mnemosyne* aparenta ser um procedimento relativamente simples. Sobre pranchas de tecido negro Warburg fixava referências visuais (fotogramas em sua maioria). Essas reproduções em papel *remontavam* desde afrescos italianos renascentistas, relevos de moedas antigas, selos, mapas, até fotografias do seu mundo contemporâneo, como é o caso da prancha 77 que mostra uma golfista executando uma tacada (FIGURA 20).

Em seu livro *Aby Warburg e a imagem em movimento*, lançado em 1998, Philippe-Alain Michaud, um dos responsáveis pela redescoberta de Warburg, propõe uma leitura do cinema à luz das teses warburguianas. Ele sugere que para entendermos a “iconologia dos intervalos”, proposta pelo historiador da arte alemão, é indispensável atentarmos para a noção de *montagem*, ideia fundamental para a compreensão e funcionamento do atlas *Mnemosyne*.

Figura 20 – A prancha 77 do Atlas Mnemosyne.



Fonte: Aby Warburg, “Prancha 77 do Atlas de imagens *Mnemosyne*” (1927-1929).

Michaud aproxima o termo montagem à sua dimensão dinâmica, inquieta, desassossegada, cinética, cinematográfica. Ele sugere que:

[...] para apreender o que Warburg entendia por “iconologia dos intervalos”, é preciso procurar compreender em termos de introspecção e de montagem, ao mesmo tempo, aquilo que aproxima ou, inversamente, separa os temas nessas pranchas negras extensões irregulares que insuflam as imagens na superfície das pranchas e atestam uma enigmática função pré-discursiva: cada prancha de *Mnemosyne* é o relevo cartográfico de uma região da história da arte, simultaneamente vista como concatenação de pensamentos e como sequência objetiva, na qual a rede dos intervalos desenha as linhas de fratura históricas e psíquicas que distribuem ou organizam as representações [...] (MICHAUD, 2013, P.296).

O intérprete warburguiano defende uma função “pré-discursiva” dessa proposta, o que potencializa o caráter imagético das pranchas, que ele chama de “negras extensões”. O comentador sugere que cada prancha do atlas *Mnemosyne* estabelece um “topos” próprio dentro da história geral da arte, por meio de “relevos” que buscam delinear uma “sequência”, por tanto, uma dinâmica na “rede dos intervalos”, de onde a lógica interna das representações emerge por meio de fraturas na história e no psiquismo.

Não muito diferente pensa Didi-Huberman:

A montagem – pelo menos no sentido em que nos interessa aqui – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, dispostos em sequência. Ao contrário, é um modo de *expor visualmente* as discontinuidades do tempo que atenuam em todas as sequências da história. Quando Warburg “monta”, numa mesma prancha do *Mnemosyne*, a agonia do vencido na Antiguidade e o triunfo do vencedor renascentista, ele não “relata” o valor de uso de uma mesma fórmula gestual senão para *romper a unidade* temporal desse destino: a fórmula só terá sobrevivido ao preço de um hiato fundamental, aqui identificável na “inversão dinâmica” de sua significação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.400).

É notório que para ambos os intérpretes da obra warburgiana a ideia de montagem tem como finalidade operar uma cisão, um rompimento, com a unidade temporal, desencadeando assim uma dinâmica própria, ou até mesmo, a “inversão dinâmica” de seu sentido.

A montagem não é uma tentativa de emular uma continuidade histórica, inevitavelmente artificial, ela é uma maneira de *expor* os descontínuos mesmos dessa história, por meio dos seus lapsos, hiatos e, logo, dos seus *intervalos*. Como na película cinematográfica o espaço entre os frames (espécie de intervalo) é o que possibilita a ilusão cinética, através da persistência retiniana.

**Os intervalos estruturam a *Nachleben*** por dentro: é, com efeito, tudo que se passa entre o *nach* – o “após” ou “a partir de” – e seu *Leben*, esse “viver” passado a que dá ela uma existência adiada, diferente. É isso que liga dois momentos desconexos do tempo e faz de um a memória do outro. É isso que relaciona um corpo fóssil ao corpo vivo de outrora, um vestígio ressurgido no organismo ainda enterrado sob a terra. É isso que tem lugar entre um gesto impensado de hoje e um gesto ritualizado de outrora. Entre um gesto de triunfo renascentista e um gesto de agonia antigo, entre uma Madalena de dor e uma mênade de gozo, entre uma jovem florentina e uma deusa esquecida da região romana (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.421, grifo nosso).

O intervalo é o que torna o tempo impuro, residual, múltiplo, anacrônico, complexo, aberto, complicado. É no intervalo - esse “olho do furacão” - que a imagem entra em crise, em estado de latência, ganha camadas, sobrevive.

É no intervalo que a imagem como um mineral recalçado no fundo do mar se transmuta em pérola, pronta para ser pescada, num movimento-fantasma que rompe com as “malhas das memórias”; liberando novos contratempos, regimes, contrarritmos, intervalos, renascimentos.

Nesse capítulo propomos uma abordagem imagética dos conceitos anteriormente trabalhados, visando com isso não uma síntese formal dos conceitos supracitados, porém a multiplicação das problemáticas até então elencadas.

É sem dúvidas o mais pretensioso de todos os capítulos, no entanto (e talvez por isso), acreditamos ser também o mais singular concernente à análise da obra de Gus Van Sant.

A abordagem de sua filmografia, relacionando fragmentos de seus filmes à imagens da História da Arte, tem como inspiração o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, historiador que buscou criar uma iconologia baseada na natureza frágil, imprecisa e lacunar das imagens.

Para compor essas pranchas utilizamos como método a escolha de trechos de filmes do cineasta, dos quais obtivemos planos fixos através do recurso computadorizado “*print screen*”, posteriormente relacionados com outras imagens “montadas” em um *software* editor de imagens. Destacamos aqui a ideia de montagem, em suas múltiplas nuances e interpretações, numa espécie de analogia ao procedimento cinematográfico homônimo.

Além dos “frames” dos filmes de Gus Van Sant reproduzimos também em outras referências visuais da história do cinema e da arte de maneira geral. Durante o processo de montagem as reproduções fotográficas foram dispostas sobre um fundo negro e organizadas de modo a gerar combinações, diálogos, contrastes, repetições, dialéticas, ressignificações, metamorfoses, transmutações; tal como Aby Warburg buscou criar em suas pranchas em tecido.

Cada prancha elaborada durante essa pesquisa compõe uma seção deste capítulo, por entendermos que cada uma delas demanda, separadamente, uma suspensão e tempo semelhantes as de um texto literal. Ratificamos que nossa intenção com o presente capítulo experimental é, na esteira de Warburg, criar uma “história da arte sem texto”, apenas lançando mão de imagens, as mais diversas.

#### 4.1 Figuras de Costas

Figura 21 – Figuras de costas.

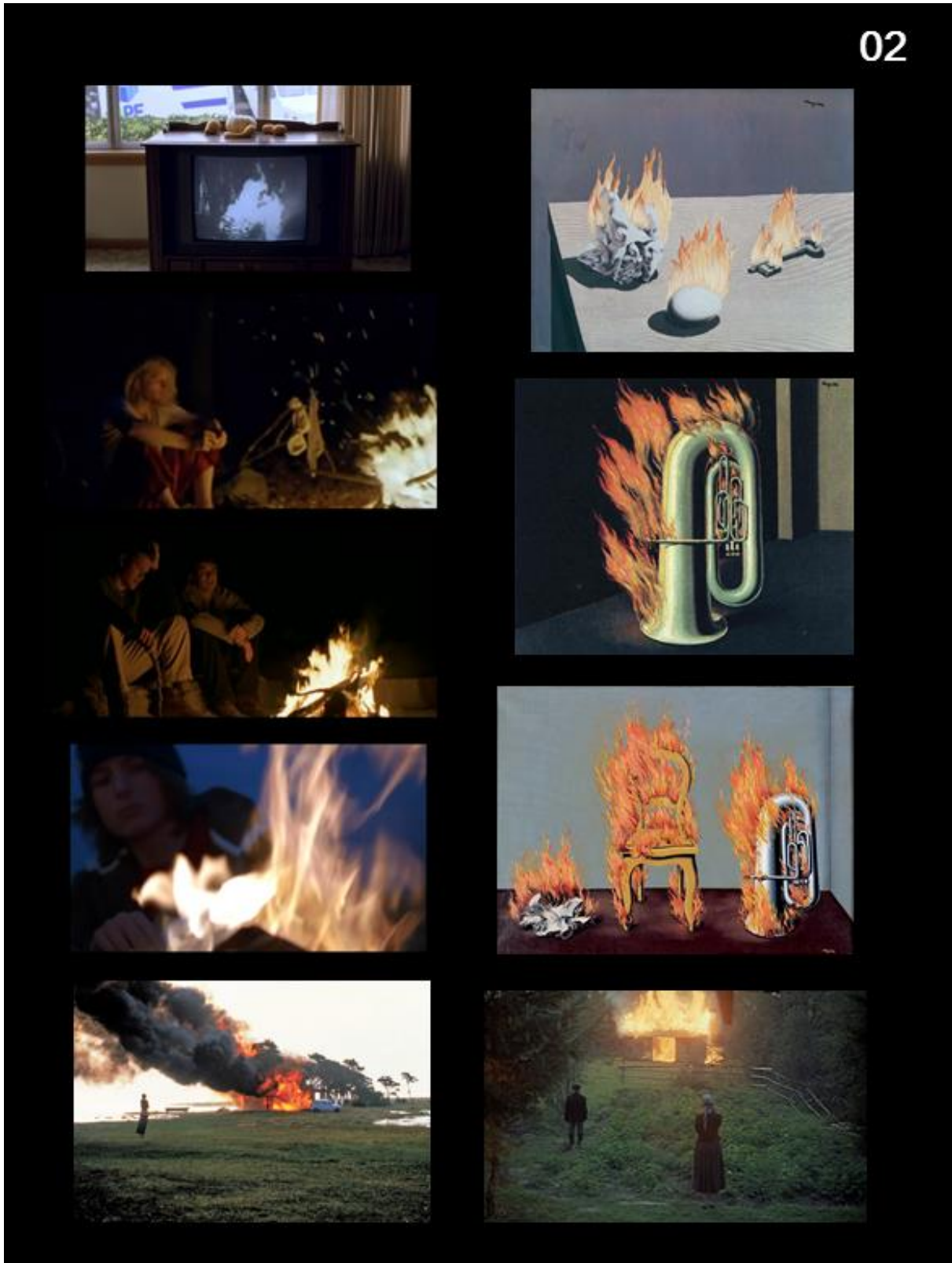


Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras “O Andarilho sobre o mar de névoas” (1818), “Mulher diante da aurora” (1818), “Irmãos diante do crepúsculo” (1835) de Caspar David Friedrich (1818); “O iluminado” (1980) de Stanley Kubrick; “Reprodução Proibida” (1937) de René Magritte; “Gerry” (2002), “Elefante” (2003), “Last Days” (2005) de Gus Van Sant; “Elefante” (1989) de Alan Clarke e “Sátántango” (1994) e “O cavalo de Turim” (2011) de Béla Tarr.



## 4.2 Fogueiras

Figura 22 – Fogueiras.



“Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “O Espelho” (1975) de Andrei Tarkovski; “Gerry” (2002), “Elefante” (2003), “Last Days” (2005), “Paranoid Park” (2007) de Gus Van Sant e “A descoberta do fogo” (1935), “A escada do fogo” (1939) e “A escada do fogo” (1936) de René Magritte.

### 4.3 Mãos no rosto

Figura 23 – Mãos no rosto.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Psicose” (1960) de Alfred Hitchcock; “Os fuzilamentos de três de maio de 1808 em Madrid” (1814) de Francisco de Goya; “Velho em tristeza” (1890) de Vincent Van Gogh; “Psicose” (1998), “Gerry” (2002), “Elefante” (2003) e “Paranoid Park” (2007) de Gus Van Sant.

#### 4.4 Rostos cobertos

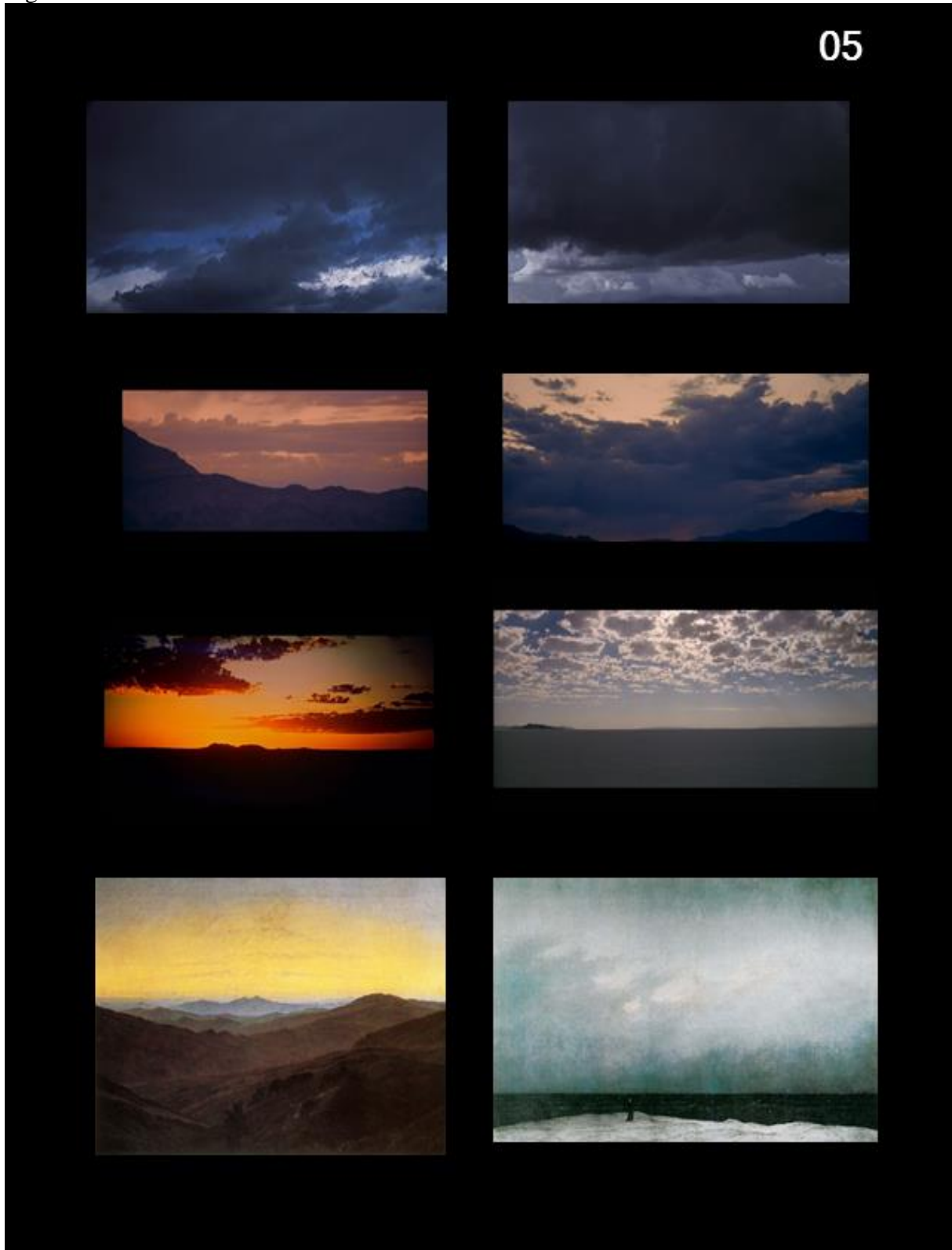
Figura 24 – Rostos cobertos.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Gerry” (2002), “Elefante” (2003) e “Paranoid Park” (2007) de Gus Van Sant; “Oficial e moça sorridente” (1658), “A aula de música” (1662) e “Alegoria da pintura” (1666-1667) pinturas de Johannes Vermeer de Delft.

## 4.5 Nuvens

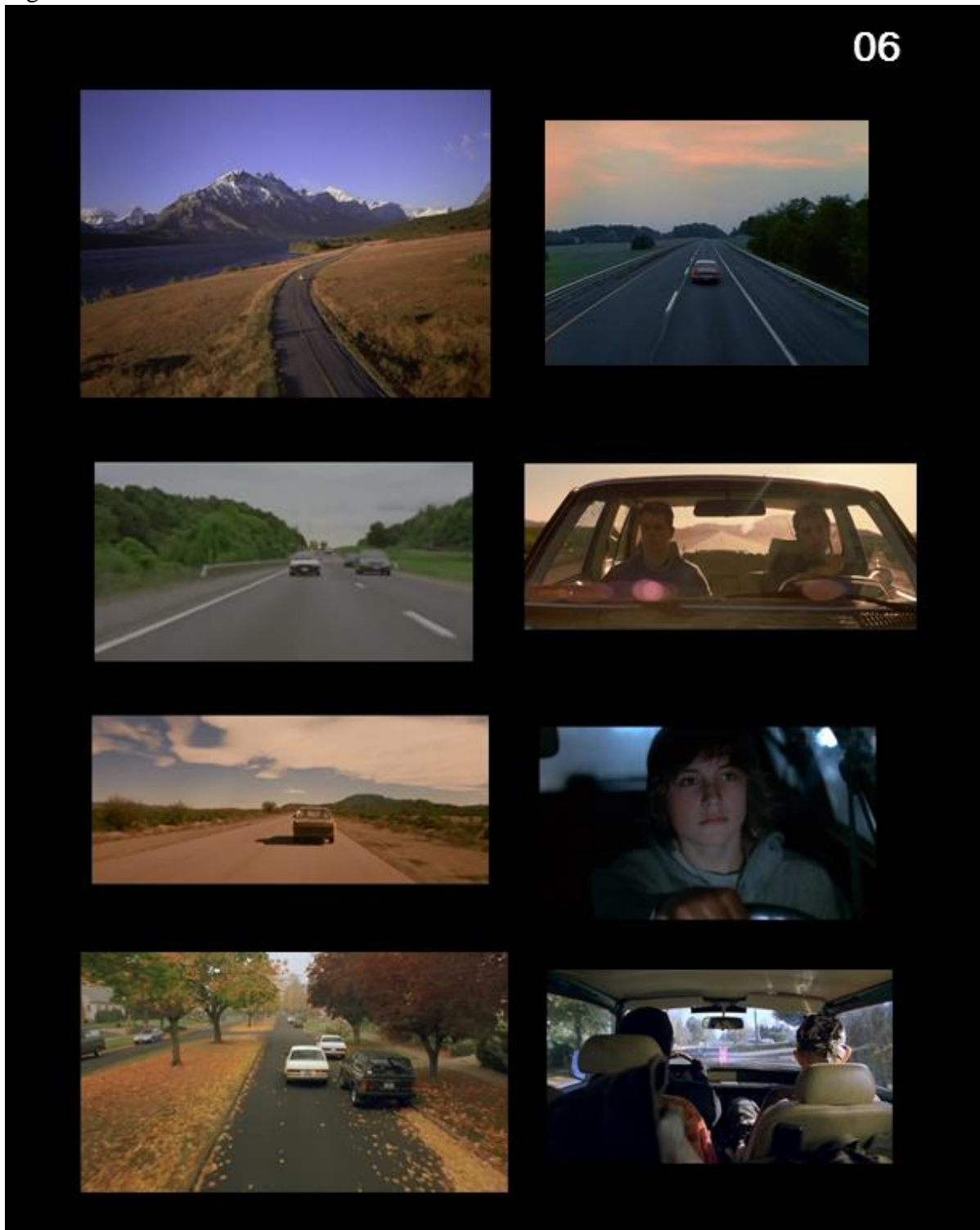
Figura 25 – Nuvens.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “O monge e o mar” ( 1809) e “Paisagem da boêmia” (1830-1835) pinturas de Caspar David Friedrich; “2001: Uma Odisséia no espaço” (1968) longa-metragem de Stanley Kubrick; “Psicose” (1998) e “Gerry” (2002) filmes de Gus Van Sant .

## 4.6 Na estrada

Figura 26 – Na estrada.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “O iluminado” (1980) filme de Stanley Kubrick; “Gênio Indomável” (1997), “Gerry” (2002), “Elefante” (2003), “Last Days” (2005) e “Paranoid Park” (2007) filmes de Gus Van Sant.

## 4.7 Alex

Figura 27 – Alex.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir dos filmes: “Laranja Mecânica” (1971) de Stanley Kubrick; “Elefante” (2003), “Last Days” (2005) e “Paranoid Park” (2007) de Gus Van Sant.

## 4.8 Corpos no chão

Figura 28 – Corpos no chão.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Gerry” (2003), “Last Days” (2005), “Paranoid Park” (2007) e “Inquietos” (2011), filmes de Gus Van Sant; e do Registro em VHS do show da banda “Nirvana” no Brasil (1992).

## 4.9 Figuras solitárias

Figura 29 – Figuras solitárias.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Gênio Indomável” (1997), “Elefante” (2003) e “Last Days” (2005) filmes de Gus Van Sant; “Interior nova-iorquino” (1921), “Restaurante chinês” (1929), “Notívagos” (1942), “Conferência à noite” (1949), “Sol da manhã” (1952) e “Excursão na filosofia” (1959) pinturas de Edward Hopper; “Trem” (1990) quadro de Nigel Van Wieck.



#### 4.10 Carcaças

Figura 30 – Carcaças.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Elefante” (2003) e “Last Days” (2005) filmes de Gus Van Sant; “Boi esfolado” (1657) pintura de Rembrandt van Rijn; “Carcaça de carne” (sem data) quadro de Chaïm Soutine; “Figura com carne” (1954) pintura de Francis Bacon; “Em nome do pai” (2005) obra de Damien Hirst.

## 4.11 Duplos

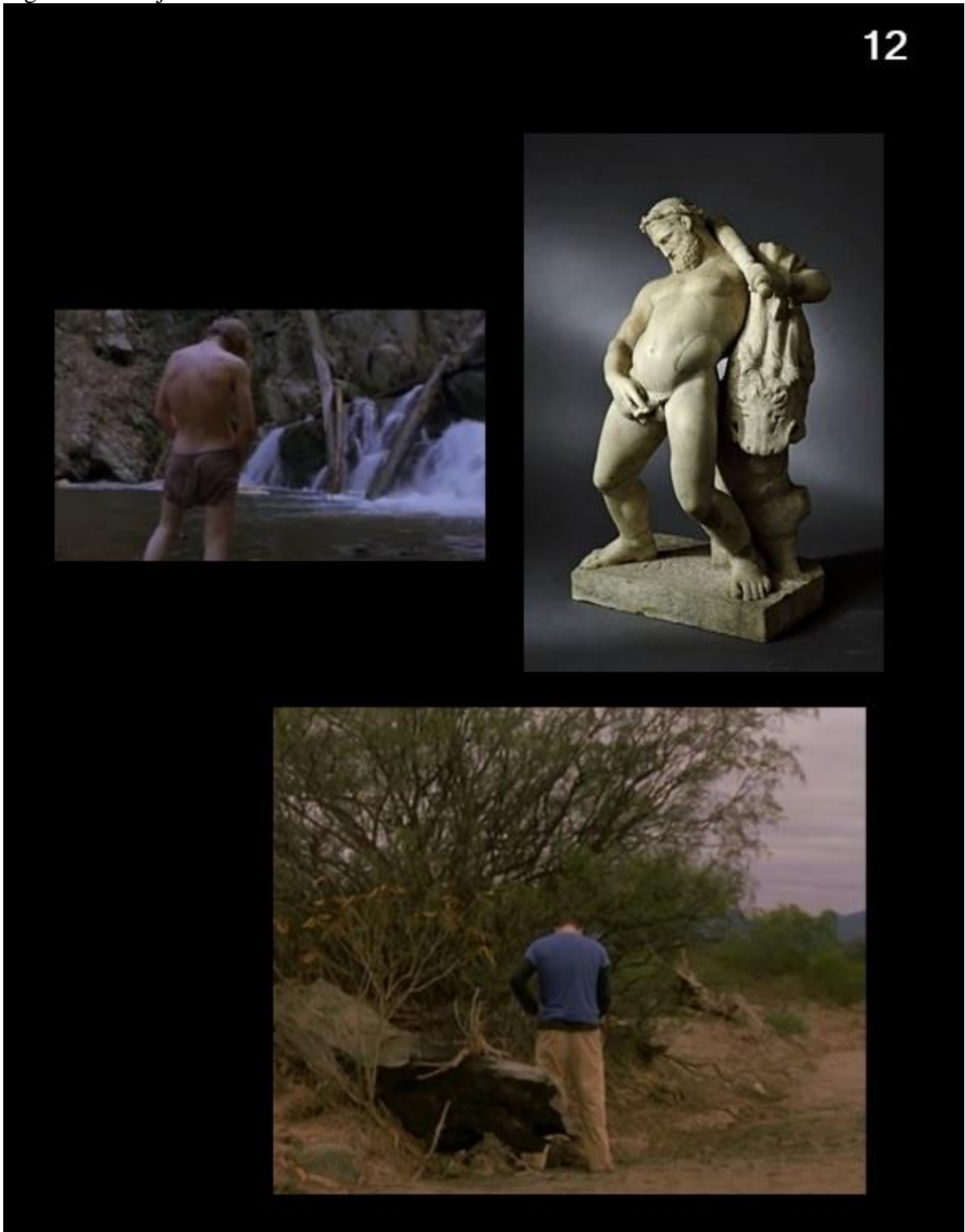
Figura 31 – Duplos.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Irmãos diante do crepúsculo” (1835) pintura de Caspar David Friedrich; “Gerry” (2003), “Last Days” (2005) e “Inquietos” (2011) filmes de Gus Van Sant; “O iluminado” (1980) filme de Stanley Kubrick; “Moeda com relevo de Constantino e Sol Invictus” (autoria desconhecida, 38 a.C); “Os enamorados” (1928) quadro de René Magritte.

#### 4.12 Mijadas territoriais

Figura 32 – Mijadas territoriais.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “Hércules urinando” (escultura de autoria desconhecida e sem data); “Gerry” (2002) e “Last Days” (2005) filmes de Gus Van Sant.

### 4.13 Casas

Figura 33 – Casas.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “A casa ao lado da ferrovia” (1925) pintura de Edward Hopper; “Psicose” (1960) filme de Alfred Hitchcock e “Psicose” (1998) filme de Gus Van Sant.

#### 4.14 As três graças

Figura 34 – As três graças.



Fonte: Montagem elaborada pelo autor a partir das obras: “As três graças” (1504-1505) painel de Rafael Sanzio; “As três graças” (1813-1816) escultura de Antonio Canova; “As três graças” (1639) pintura de Peter Paul Rubens; “Elefante”(2003) filme de Gus Van Sant.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, Gus Van Sant é um artista inquieto. Sua inquietude devém de sua poética errática: dividida entre a psicose e a paranoia; entre o *mainstream* e o *underground*; entre o decalcado e o recalçado; entre o modelo e a cópia; entre a citação e a apropriação; entre o apolíneo e o dionisíaco, entre a pós-produção e a sobrevivência. Uma pesquisa que pretenda fazer jus ao seu gênio híbrido não pode abrir mão de estar *entre* essas ambivalências características de sua obra. Buscamos replicar essas dialéticas na própria abordagem, método, objetivos e nas referências desse cineasta errante. Apostamos numa escrita que aglutinasse todos essas facetas e seus jogos de espelhamento.

Dessa forma, tentamos ao longo desta pesquisa investigar a obra desse cineasta a partir de duas chaves interpretativas possíveis – a pós-produção e a sobrevivência – no escopo de criar não simplesmente uma contradição, mas além, tentamos expor certa complementariedade que existe nessas teses.

Sabemos das especificidades de cada um desses conceitos, bem como, das limitações e dos contextos altamente distintos que eles surgem e abarcam, no entanto, uma obra tão plural, repleta de referências multiculturais como a de Gus Van Sant, proporciona esse tipo de elo conceitual. Individualmente tais teses já se sustentam, mas uma vez articuladas, podemos perceber que elas ganham outras possibilidades analíticas, por isso mesmo permitindo que obras complexas (como a que foi objeto desta pesquisa) sejam analisadas com mais consistência em sua densidade conteudística-formal.

Na primeira etapa tentamos pensar esse cinema em agenciamento com a Pós-produção, analisando o *remake* feito por Van Sant - entendendo essa obra como um tipo de produção artística “como produção de modelos remontáveis ao infinito” (BOURRIAUD, 2009, p.61) – trabalho largamente comentado nas páginas anteriores, tentando desde aí estabelecer um paralelo com o método warburgiano das sobrevivências, preparando assim o terreno para o segundo salto conceitual, que é a análise iconológica propriamente dita, nos moldes de Aby Warburg, ao sondarmos os elementos sobreviventes nesse cinema através de sua memória inconsciente. Transitando num recorte específico da filmografia de Gus Van Sant, alegoricamente definida entre “a psicose e a paranoia”, ou seja, entre o seu *remake* de 1998, *Psicose*, e o seu filme de 2007, *Paranoid Park*. Além do diálogo com a sua fortuna crítica, nessa segunda etapa esboçamos o método levado à cabo no capítulo seguinte, no qual apresentamos um ensaio visual constituído com a reprodução das pranchas iconográficas com base na obra desse cineasta e outras imagens da história da arte e da cultura. Essa abordagem

partiu fundamentalmente do atlas *Mnemosyne*, elaborado por Aby Warburg, na fase final de sua vida (1924-1929), sendo ela, provavelmente, a sua maior contribuição para os estudos das imagens.

A questão feita em páginas anteriores - “Seria esse um método sensato?” - suscitada pelos textos de Didi-Huberman (2013), para nós faz ainda mais sentido nessa altura da pesquisa, ainda que o papel de um texto dessa natureza não seja exatamente levantar semelhante suspeita (pelo menos, não em suas linhas finais). Mas, se assim o fazemos é por acreditarmos que sem este ímpeto não teríamos sequer iniciado tal investigação. Nosso grande farol teórico - Aby Warburg - pagou um alto preço por suas obsessões metodológicas; o grande pensador Friedrich Nietzsche, essencial para as teorias warburguianas, não teve também destino muito diferente <sup>21</sup>; e na mesma esteira o literato Ralph Waldo Emerson (forte inspiração nesse texto) desenvolveu no fim da vida uma “má memória” <sup>22</sup>. Ainda não chegamos tão longe, a vertigem provocada pelo pensamento anacrônico ainda não é uma ameaça, pelo menos por enquanto.

Para evitarmos maiores digressões, sugerimos repensarmos nossa empreitada à luz da seguinte questão: “Seria um método *possível*?” Essa nos parece uma questão mais urgente *aqui e agora*.

Como discorremos a iconologia warburguiana não pretende ser um método no sentido estrito, fechado, cartesiano, mas, nem por isso ela pode ser acusada de irracional. O que ocorre é que depois de Warburg “já não estamos diante da imagem e diante do tempo, como antes [...] Com ele, a história da arte se **inquieta** sem cessar, a história da arte se perturba” (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.26, grifo nosso).

Porque a natureza de seu objeto, a imagem, é simultaneamente: frágil, inexata, dialética, lacunar, flutuante, intempestiva, fantasmática, desassossegada, inquietante. “A imagem: aparição única, é, apesar de tudo, muita pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.118).

Desse modo, apostamos num método que rompe com a própria ideia de método, uma vez que a iconologia derivada da pós-produção e da pós-vida imagética não promete uma paragem, uma fórmula, uma síntese, em suma, nenhum um *telos* – por ser essencialmente inesgotável, movente, transitório como as formas e as forças que resistem ao longo dos

<sup>21</sup> Esse trágico episódio é narrado em sua biografia intelectual por Rüdiger Safranski: “03 de janeiro de 1889 Nietzsche sai de casa. Na Piazza Carlo Alberto observa um cocheiro bater em seu cavalo. Nietzsche se joga no pescoço do animal, chorando, para protegê-lo. Dominado pela compaixão, ele desmaia. Poucos dias depois, Franz Overbeck vem apanhar o amigo demente. Nietzsche viveria nesse estado por mais dez anos.” (SAFRANSKI, 2011, p.289).

<sup>22</sup> Henry Thomas, p.244 - in: EMERSON, Ralph Waldo. Ensaios. São Paulo: Martin Claret, 2005.

tempos: em imagens, em hábitos, em gestos, em obras de arte, em códigos, em políticas, em mitologias, em artefatos, em técnicas, em crenças, em rituais, em palavras, em coisas, em ciências, em filosofias, em golpes, em revoluções, em histórias, em alegrias, em tragédias, em sons, em silêncios, em culturas, em memórias; que eternamente retornam como dúvidas, mas, sem dúvidas, retornam.

Ao analisarmos essa obra sem isolá-la das demais imagens da história da arte e da cultura, tentamos potencializar os signos e as interpretações que ela já carrega consigo. Tudo porque acreditamos que uma imagem é necessariamente derivada de outras imagens e que, por sua vez, implicará em outras. Tudo porque desconfiamos que haja uma relação misteriosa entre as imagens, uma relação vital, que antecede a obra e que sobrevive depois dela.



## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução: Carla Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia / Saraiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol.1: Magia e técnica, estética e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1976.
- CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DIAS, Rafael Batista. **O cinema de Gus Van Sant e a temporalidade do afeto**. Recife: O Autor, 2013. Disponível em:  
<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/10837/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Rafael%20Dias.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acessado em: jan de 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ECO, Umberto. **História da feiúra**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EMERSON, Ralph Waldo. **Ensaio**. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Conduta para a vida**. Tradução: C. M. Fonseca. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.
- FURTADO, Beatriz. **Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Aleksander Sokurov**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

- GUMBRECTH, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.
- KEROUAC, Jack. **On the road (Pé na estrada)**. Tradução: Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick, ou, A baleia**. Tradução: Bruno Gambarotto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MOSÉ, Viviane. **O homem que sabe: do homo sapiens à crise da razão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Tradução: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papyrus, 2013.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche: biografia de uma tragédia**. Tradução: Lya Luft. São Paulo: Geração editorial, 2011.
- SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. Tradução: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## FILMOGRAFIA

**Cópia Fiel.** Direção: Abbas Kiarostami. Roteiro: Abbas Kiarostami. Bélgica, Irã, Itália, França: MK2 Productions, 2011, DVD (106 min), color.

**Elefante.** Direção: Alan Clarke. Produção: Danny Boyle. Edição: Don D'Onnavan. Noruega: BBC Northern Ireland, 1989, DVD (39 min), color.

**Elefante.** Direção: Gus Van Sant. Diretor de fotografia: Harris Savides, ASC. Produtores executivos: Diane Keaton, Bill Robinson, Estados Unidos: HBO Films; Blue Relief Inc; 2003, DVD (81 min), color.

**Gerry.** Direção: Gus Van Sant. Roteiro: Casey Affleck, Matt Damon, Gus Van Sant. Estados Unidos, Argentina, Jordânia: New Way Films, 2002, DVD (96 min), color.

**Last Days.** Direção: Gus Van Sant. Roteiro: Gus Van Sant. Estados Unidos: HBO, 2005, DVD (96min), color.

**O Cavalo de Turim.** Direção Béla Tarr. Roteiro: Béla Tarr. Música: Mihály Vig. Produção: TT filmműhely. França, Hungria, Suíça, Alemanha: 2011, DVD (155 min), p&b.

**O espelho.** Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Alexander Misarin. Rússia: 1975, DVD (105 min), color e p&b.

**O Iluminado.** Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Diane Johnson. Música: Wendy Carlos, Rachel Elkind. Produção: Peregrine Productions, Producers Circle. Reino Unido, Estados Unidos: 1980, DVD (144 min), cor.

**Paranoid Park.** Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos: MK2, Meno film Company Production. Produção: Neil Kopp Cress, 2007, DVD (85 min), color.

**Psicose.** Direção: Gus Van Sant. Roteiro: Joseph Stefano. Produção: Imagine Entertainment. Estados Unidos, 1998, DVD (105 min), color.

**Psicose.** Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Josef Stefano. Música: Bernard Hermann. Distribuição: Universal Pictures. Estados Unidos: 1960, DVD (109 min), p&b.

**Sátántangó.** Direção Béla Tarr. Roteiro: Béla Tarr, László Krasznahorkai. Trilha: Mihály Vig Hungria, Suíça, Alemanha: 1994, 3 DVD (432 min), p&b.