

# O CINEMA, O NÃO-HUMANO E A RESPOSTA ECOLÓGICA: EXPLORANDO NOVOS ENCONTROS COM O PLANETA

PATRÍCIA CASTELLO BRANCO

*À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie.*

Émile Zola

## INTRODUÇÃO

Este ensaio pretende dar resposta a uma interrogação muito concreta: pode o cinema funcionar como uma alternativa à visibilidade antropocêntrica dominante nas nossas culturas, estabelecendo relações precativas com o mundo que repensem as hierarquias modernas entre o humano e o não-humano? Apesar da sua atualidade, nomeadamente no quadro daquilo que pode ser uma ecocrítica associada ao cinema, esta não é uma questão nova, longe disso. É quase tão antiga como o próprio cinema e nasce com o dispositivo cinematográfico, com a sua tecnologia, as suas lentes, as suas câmaras, os seus mecanismos de montagem. Irrompe, numa palavra, com a tentativa de exploração das potencialidades visuais, estéticas e filosóficas da nova arte nascente na sua inovadora aliança com a tecnologia, que parece despertar a consciência de que o cinema corresponde a um «olhar não humano» e que encontra a sua sùmula no famoso termo «fotogenia», que deu azo a inúmeras e acesas discussões,

teorizações, exercícios teóricos e práticos no início do século passado.

Neste contexto, e além das teorias e práticas de cineastas como Epstein, Vertov, Balázs e Kracauer, serão examinados dois exemplos que correspondem a dois polos esteticamente opostos, mas que concorrem para os mesmos resultados. Por um lado, discutiremos o documentário experimental *Leviathan* (Castaing-Taylor e Verena Paravel, 2012) caracterizado por procedimentos experimentais radicais (como a retirada das câmaras do ponto de vista padrão do olho humano, os desmembramentos das imagens, os seus sucessivos colapsos ou durações temporais e espaciais, as montagens visuais e sonoras), centrando-nos na forma como estes procedimentos formais têm o potencial de criar novas vias sensoriais para lá dos limites da percepção e compreensão humanas. Por outro, debruçar-nos-emos sobre o *slow cinema* de Carlos Reygadas a fim de discutir a maneira como procedimentos formais radicalmente opostos aos de *Leviathan* (nomeadamente no seu trabalho sobre a temporalidade, a duração do plano e a presença e permanência material dos corpos) incorporam também a tentativa de ir além dos limites da percepção humana, buscando encontros não antropocêntricos e não logocêntricos com o Planeta. Em ambos os casos, as estratégias utilizadas são de fundamental importância para oferecer alternativas ao atual relacionamento entre humanos e não-humanos, e funcionam como uma forma estética de responder à atual crise ecológica.

Assim, o que procuraremos explorar neste ensaio não são as mensagens mais ou menos didáticas, mais ou menos educativas do cinema, e que concorrem para a promoção de conteúdos ecológicos e de sensibilização ambiental. Procurar-se-á estudar algo bastante mais radical: a hipótese de o cinema, através dos seus mecanismos formais, poder dar visibilidade e, portanto, «mundo» a entidades não humanas; poder sair inteiramente das limita-

ções dos quadros de pensamento e percepção humanos e funcionar como lugar de verdadeiro encontro com uma alteridade, que aqui se tenta não reduzir a cânones e a parâmetros estritamente humanos. Olhar o Planeta e as entidades naturais não humanas como um «outro» não redutível às categorias do pensamento e à percepção humana é um desafio que encontra na própria tecnologia do cinema um excelente aliado. Os filmes, de facto, podem permitir olhares, encontros e percepções fora das limitações dos sentidos humanos, abrindo portas a novas formas de ver e revelando novas realidades, como veremos de seguida, através da noção de «cinema como revelação».

#### CINEMA COMO «REVELAÇÃO»: FOTOGENIA, GRANDE PLANO E TEMPORALIDADE

A ideia de o olhar da câmara constituir uma forma de «revelação» tem, na história do cinema, uma forte corrente que se inicia com Jean Epstein (com a sua famosa conceção de «fotogenia»), encontra um expoente importante em Dziga Vertov (na apologia do «cine-olho»), prossegue com as considerações de Béla Balázs sobre o grande plano, e encontra eco em Kracauer e na sua ideia particular de «realismo» (Turvey, 2008).

*Grosso modo*, todos estes autores acreditam e defendem que a propriedade mais significativa do cinema, e que as outras artes não possuem (ou pelo menos não possuem o mesmo grau), é sua capacidade de descobrir aspetos da realidade invisíveis ao olhar humano, na medida em que aquilo que é revelado na imagem cinematográfica só se torna visível através dessa mesma imagem. O que se evidencia na revelação da película, no olhar da câmara, são aspetos do real que não existem fora desse encontro, entre algo que age em frente à câmara e a ação da própria câmara,

em primeira instância, e dos procedimentos de montagem, em segunda.

Nesse sentido, Epstein encontra no cinema uma ferramenta para superar as limitações humanas e descobrir a verdadeira essência da realidade, comparando-o a outros dispositivos óticos como os microscópios e os telescópios, e argumentando que, tal como estes, a objetiva cinematográfica é capaz de revelar «verdades» sobre a realidade que são invisíveis ao olho humano (Turvey, 2008: 8). O argumento principal «é que certas técnicas cinematográficas — o grande plano, a câmara lenta, a montagem — podem revelar características da realidade que são impercetíveis, no sentido em que é impossível para o olho humano vê-las sem ajuda» (Turvey, 2008: 5). O cinema possibilita, assim, a superação das limitações fisiológicas de cada sentido, permitindo uma compreensão direta da realidade. Além disso, inspirando-se em Bergson e na sua teoria de que a realidade é inerentemente móvel, Epstein argumenta ainda que o cinema é mais confiável do que a visão humana, visto que esta última tende a imobilizar tudo o que capta. O cinema, pelo contrário, contradiz as perceções estáticas da visão humana e revela uma realidade dinâmica e animista. Além destes dois aspetos, Epstein atribui a capacidade de perceber a verdadeira natureza da realidade a um poder mental especial possuído por artistas, a que ele chama de «subconsciente» ou «intuição». Acredita que essa aptidão lhes permite superar as limitações dos sentidos humanos e obter uma compreensão direta da realidade através do cinema.

Essa perspetiva sobre a capacidade de o cinema superar as limitações precetivas humanas e o seu potencial para melhorar o mundo é também evidente na teoria cinematográfica de Vertov, que, inequivocamente, afirma:

Eis o ponto e partida: utilizar a câmara de filmar como um cine-olho muito mais perfeito que o olho humano para explorar o caos dos fenómenos visíveis que enchem o espaço.

O cine-olho vive e move-se no tempo e no espaço, ele recolhe e fixa as impressões não à maneira humana, mas de um modo completamente diferente [...].

Até agora, violentámos a câmara de filmar e obrigámo-la a copiar o trabalho do nosso olho. E quanto melhor se copiava tanto mais se considerava o valor da filmagem.

Hoje libertámos a câmara de filmar e vamos fazê-la trabalhar na direção oposta, longe da imitação.

A fraqueza do olho humano é evidente. Nós afirmamos o cine-olho que procura, às apalpadelas, no caos dos movimentos, a resultante do próprio movimento, permitindo-lhe a sua marcha para a frente, nós afirmamos o cine-olho com a sua medida espacial e temporal, com a sua força e a suas potencialidades infinitas. (1981: 40-41)

Ou ainda:

Eu sou o cine-olho, eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo. Eu liberto-me, desde sempre e para sempre, da imobilidade humana, eu estou em movimento contínuo, aproximando-se e afastando-me dos objetos, deslizo por baixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voou com os aeroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e que sabem.

Aqui estou, eu, aparelho, lanço-me seguindo a resultante, zigzagueando no caos dos movimentos, fixando movimento a partir do movimento saído das combinações mais complicadas.

Liberto da norma das 16/17 imagens por segundo, liberto dos limites do espaço e do tempo, eu confronto entre eles todos os pontos do universo onde quer que eu os tenha fixado.

A minha vida é dirigida para a criação de uma nova visão do mundo. Deste modo eu decifro, de uma nova maneira, um mundo que vos é desconhecido. (1981: 44)

O cine-olho para Vertov corresponde, assim, à libertação das limitações do olho humano. Nesse sentido, o cinema não deve imitar a visão humana, ou pelo menos, não deve *apenas* fazê-lo. Será pobre e insuficiente se se ficar por aí, mas tem a potencialidade de se libertar, de ir ao encontro de novas relações preceituais com o mundo, de construir outras visualidades, libertas dos limites do espaço e do tempo. A sua perspectiva construtivista do cinema (e, nessa medida, diferente das poéticas mais líricas e menos diretamente politizadas da primeira vanguarda francesa) não afirma apenas que o cinema pode construir um novo mundo (objetivo bem caro aos propósitos políticos de uma sociedade revolucionária, como é comumente interpretado), mas também que pode decifrar, nas palavras do próprio Vertov, «um mundo que vos é desconhecido».

Portanto, num certo sentido, Vertov e Epstein equivalem-se acreditando que, pela sua própria natureza tecnológica, o cinema é um «olho fora do olho», cujo poder ultrapassa a visão humana. O cinema é revelador de uma nova realidade. No ecrã, a primazia da fixidez e da estabilidade dá lugar aos aspetos móveis do universo, e a maleabilidade e a fluidez tornam-se regra e transformam as formas da natureza. Esta é uma ideia fundamental a reter.

Na mesma linha, várias décadas depois, Siegfried Kracauer e Béla Balázs argumentam que o cinema pode revelar verdades ocultas sobre a realidade, comparando-o a outras ferramentas científicas, nomeadamente ao microscópio. Ambos os teóricos

estão particularmente interessados na forma como o cinema pode combater o pensamento abstrato típico da Modernidade e nomeadamente da ciência (Kracauer); ou como a predominância da linguagem escrita na cultura moderna levou as pessoas a negligenciar o poder expressivo dos seus corpos, causando a perda da expressão emocional e não racional (Balázs).

Ambos postulam que o poder revelador do cinema se encontra na sua capacidade de restaurar uma conexão com a realidade física que, particularmente no caso de Balázs, se acredita que opere através de uma atenção microscópica aos detalhes, conseguida, sobretudo, no grande plano dos rostos humanos. Ao isolar e ampliar pormenores, o *close-up* permite uma atenção plena aos pequenos movimentos dos músculos faciais e, portanto, um acesso às emoções internas das personagens, atuais ou ficcionais. Ambos, numa palavra, se concentram na capacidade que o cinema apresenta de estabelecer uma nova relação com a fisicalidade, uma relação que se torna particularmente relevante na medida em que é concebida como a principal ferramenta de combate ao pensamento abstrato e à ideologia, assentes na prevalência absoluta da expressão verbal, na arte e na sociedade (Kracauer, 1965; Balázs, 1952).

No centro desta ideia de cinema como revelação, cruzando-se com ela e contribuindo para a reforçar, encontra-se uma noção fundamental que vinha já sendo teorizada desde a década de 1920: o conceito de fotogenia. Louis Delluc é o primeiro a utilizar o termo para descrever a relação de mediação e de transformação do real operada pela câmara e pelo ecrã (Delluc, 1920), acreditando que a fotogenia, sem eliminar a realidade, a transforma em algo totalmente novo. A fotogenia é «a mais pura expressão do cinema» nas palavras de Epstein (1924: 6) e revela a vida interior das coisas, a «alma do mundo». Nesta mesma linha, Germaine Dulac usa o termo fotogenia para condensar todas as potencialidades associadas aos dispositivos tecnológicos cinematográficos e

os efeitos que resultam da fusão entre o tecnológico e a «realidade»: «o plano e os ângulos de filmagem, o *fade*, a dissolução, sobreposição, foco suave e distorções» (Dulac, 1988 [1924]: 306). Henri Chomette, por seu turno, afirma que «o cinema pode obter ele próprio um poder novo que, renunciando à lógica dos factos e à realidade dos objetos, engendra uma sequência de visões desconhecidas — inconcebível fora da união da objetiva com a película móvel» (1926: 14).

Fazendo justiça à etimologia da palavra — do grego *phōs*, *photós* (luz) e *genés* (que gera) —, a fotogenia descreve, assim, a qualidade reveladora do filme. Para os apologistas de um cinema fotogénico, é a fisicalidade das coisas, e não a história ou as intenções do autor, que serve de matéria-prima ao cinema, sendo que a câmara funciona como um instrumento de revelação, mediando a relação entre a realidade e o ecrã.

A ideia de fotogenia (geração ou revelação com luz) estabelece também uma diferença do cinema relativamente à fotografia — do grego *gráphein* (gravar, escrita, grafia) e *photós* (luz). Essa distinção assenta, sobretudo, na separação entre a dimensão visual e aquela outra associada à linguagem e ao pensamento abstrato, necessariamente associados à escrita. O cinema não é «escrita com luz», é «revelação com luz». A fotogenia difere da foto-grafia devido a uma característica muito específica: o movimento. As imagens cinematográficas são imagens em movimento e este é o elemento fulcral da fotogenia. Como salienta Gilles Deleuze, «quando Delluc, Germaine Dulac e Epstein falam de ‘fotogenia’ não se trata evidentemente da qualidade da foto, mas de definir, pelo contrário, a imagem cinematográfica na sua diferença com a foto. A fotogenia é a imagem potenciada pelo movimento» (Deleuze, 1983: 66).

A este respeito, diz Epstein:

Há pouco, dizia: é fotogénico todo o aspeto cujo valor moral seja aumentado através da reprodução cinematográfica. Digo agora: apenas os aspetos móveis e pessoais das coisas, dos seres e das almas podem ser fotogénicos, isto é, adquirir um valor moral superior através da reprodução cinematográfica. (1924: 7)

A mobilidade do cinema cria relações dinâmicas com o tempo e com as demais entidades do mundo. O cinema permite, então, escapar aos esquemas lógicos, racionais e lineares na relação com o real, começando pelo tempo linear e pelo espaço euclidiano. A fotogenia é, então, definida através dessa nova relação espaço-tempo. Mais uma vez nas palavras de Epstein:

O espírito desloca-se no tempo como se desloca no espaço; o corpo desloca-se no tempo como se desloca no espaço. Mas, enquanto num espaço imaginamos três dimensões perpendiculares entre elas, no tempo não podemos conceber senão uma, o vetor passado-futuro. Podemos conceber um sistema espaço-tempo onde esta direção passado-futuro passe também pelo ponto de interceção das três direções admitidas no espaço, no instante em que ela se encontra entre o passado e o futuro, o presente, ponto do tempo, instante sem duração. (1924: 6)

Ao contrário da percepção humana, cuja experiência do tempo é um perpétuo encontro com o presente, o cinema pode capturar e manipular o tempo e modificá-lo. O uso da câmara lenta ou acelerada, por exemplo, permite perceber e aceder a outras formas de viver a temporalidade e o movimento. Por outro lado, através da montagem, das sobreimpressões, ou de outras técnicas cinematográficas, o filme pode revelar as diversas camadas temporais sobrepostas e a total permeabilidade existente entre elas. Epstein encontra no cinema um espaço-tempo simultaneísta, composto

pela sobreposição de diferentes camadas que podem coexistir num mesmo instante. O cinema cria, assim, novas articulações espaciotemporais geradoras de novas perspectivas sobre o mundo e sobre a interioridade das coisas, evocando emoções, sentimentos, pensamentos, e até memórias e desejos, e fundindo dois mundos: o material e o subjetivo. Através da multiplicação de técnicas eminentemente cinematográficas, como o grande plano, as sobreimpressões, os ângulos de câmara e as iluminações, a câmara lenta ou acelerada e a montagem, as imagens cinematográficas revelam a interioridade do mundo que se manifesta nas suas várias camadas e dimensões. Mas Epstein vai mais longe e acredita que a capacidade reveladora do cinema, assente na ideia de fotogenia, acarreta uma outra potencialidade:

O cinema é politeísta e teológico. As vidas que cria, fazendo surgir objetos das sombras da indiferença para as luzes do interesse dramático, essas vidas não têm qualquer relação com a vida humana. (1924: 7)

Assim, para Epstein, o cinema é uma arte «animista», politeísta, teológica, na medida em que empresta «vida» a todos os objetos que encontra, independentemente da sua relação com o humano. Vejamos como.

## A VOCAÇÃO «ANIMISTA» DO CINEMA E A CRÍTICA AO EXCECIONALISMO HUMANO

Segundo a categorização de Philippe Descola, o animismo é uma ontologia na qual «diferentes tipos corporizados de humanos e não-humanos partilham uma interioridade similar, como exemplificado pelo multinaturalismo Amazónico» (2009: 141). Ainda

para Descola, o animismo opõe-se ao naturalismo «no qual humanos e não-humanos partilham a fisicalidade, mas apenas os humanos têm uma interioridade» (*idem*)<sup>1</sup>. *Grosso modo*, enquanto o naturalismo postula que humanos e não-humanos partilham a fisicalidade mas se diferenciam por apenas os primeiros possuírem interioridade, o animismo acredita que ambos possuem «interioridade» e que apenas se diferenciam pela respetiva fisicalidade. Note-se que Descola utiliza o termo «interioridade» para se referir a um conjunto de propriedades «reconhecidas por todos os seres humanos e parcialmente sobre aquilo que geralmente chamamos mente, alma ou consciência: intencionalidade, subjetividade, reflexividade, sentimentos e a habilidade de expressão e de sonhar» (Descola, 2013: 116).

Partindo desta conceptualização de Descola, podemos inequivocamente afirmar que o cinema para Epstein é animista. Aliás, diz abertamente o cineasta:

Um dos grandes poderes do cinema é o seu animismo. No ecrã, a natureza nunca é inanimada. Os objetos elevam-se. As árvores gesticulam. As montanhas, como o Etna, comunicam. Cada adeço torna-se uma personagem. (1926/2012: 290)

Note-se que a ontologia do naturalismo suporta o pressuposto do excecionalismo humano, isto é, a crença de que a espécie humana é a única portadora de razão, espiritualidade ou alma. Para os defensores do excecionalismo humano, o ser humano é um ser singular e único no Planeta e a humanidade é perspectivada como uma espécie erguida com base num processo de progressiva diferenciação do mundo natural.

1 A este respeito ver ainda Descola, Philippe, 2013.

Ao invés, e, portanto, desafiando diretamente o pressuposto do excecionalismo humano, Epstein acredita que no cinema, tal como nas ontologias animistas descritas por Descola, os objetos e a natureza se revelam como possuidores de «interioridade». Esta perspetiva constitui um claro desafio às conceções antropocêntricas e humanistas — ou naturalistas — que acreditam que os humanos são ontologicamente diferentes de todos os outros entes. No animismo fílmico de Epstein, a natureza, os objetos, as árvores, as montanhas, cada adereço se eleva e se torna igual e comunicante com o «mundo» e a «interioridade» humanas.

Assim sendo, do cinema animista de Epstein decorrem duas consequências imediatas: em primeiro lugar, procura formas de o cinema revelar a «vida interior» dos objetos e da natureza, a qualidade oculta e inacessível, misteriosa e secreta das «coisas», que abre portas para a consciência da existência de uma teia de relações que atravessa o ecrã e interpela diretamente o espectador. Este é, pois, confrontado com entidades com vida própria, o que favorece o estabelecimento de novas *relações*, não só pre-cetivas, mas também emocionais, com o mundo material. Em segundo, estipula a existência de uma semelhança ontológica entre humanos e não-humanos, torna-os equivalentes, e, ainda mais relevante, opera uma verdadeira disrupção da hierarquia entre ambos. A este respeito, afirma Konior:

Epstein antecipou o renascer do animismo como uma ontologia das relações entre seres que observamos atualmente na antropologia. Operando como uma (re)definição ontológica da pessoa, o animismo abre uma forma diferente de pensar o não-antropocentrismo em relação com o cinema: primeiro, no seu foco na «pessoalidade dos objetos» e segundo, na sua articulação da capacidade ontológica do cinema para transcender as hierarquias da Modernidade. (2016: 118)

Assim, o cinema também é animista no sentido em que trabalha com relações subterrâneas, em permanente fluxo, baseadas nas conexões e impressões sensoriais existentes em toda a matéria. A presença dominante e temperamental do oceano, a ligação entre a água e as emoções humanas, as pulsações e vibrações da matéria e as impressões sensoriais humanas são elementos fundamentais e comunicantes em Epstein, especialmente nos seus filmes oceânicos: *Finis Terræ* (1929), *Le Tempestaire* (1947), e *Les Feux de la Mer* (1948). Todos eles resistem de forma clara à hierarquia tradicional que coloca os seres humanos no topo e todas as outras entidades abaixo:

Se desejarmos perceber como uma planta, ou uma pedra podem inspirar respeito, medo ou horror, esses três sentimentos mais sagrados, penso que devemos observá-los no ecrã, vivendo as suas vidas misteriosas, silenciosas, estranhas à sensibilidade humana. (Epstein, 1924/2012: 295)

No mesmo sentido e num importante texto dedicado à visão corpórea da fotogenia de Epstein, Wall-Romana chama a atenção para a ligação entre fotogenia e um outro conceito que o cineasta designa por «*coenaesthesia*», ou seja, «o sentido interior dos próprios sentidos», que «resume o estado sensorial de um indivíduo num determinado momento... A face fisiológica do subconsciente» (2012: 58). Wall-Romana destaca também como, nas imagens do mar, «a fluidez, a água em movimento, são centrais para a fotogenia de Epstein, na medida em que trazem uma intimidade sensorial, a mobilidade visual e uma *coenaesthesia* não visual», nomeadamente em *Le Tempestaire* (1947) onde os

famosos planos do mar em câmara lenta ou em movimento invertido, incorporam e indexam um domínio mágico do oceano —

os afetos magmáticos agitando-se entre os dois amantes distantes e fora da tela. É uma «correspondência» baudelairiana que corre ao longo de experiências sensoriais de visão, cinestesia, medo, náusea e saudade. (2012: 61)

A fotogenia como mobilidade da visão possui uma estreita relação com o elemento líquido e fluido da água, assim como com a mobilidade e inter-relação do domínio afetivo, onde tudo se correlaciona, como na sequência do encontro clandestino entre Jean e Marie, o casal apaixonado de *Coeur Fidèle* (1923). Recorde-se como, numa famosa sequência deste filme, planos da água do mar são intercalados e sobrepostos aos rostos dos dois amantes, com o mar evocando emoções e desejo de união. Esta dimensão, com um forte caráter sensorial e de conexão com a matéria, é descrita por Epstein como correspondendo ao «fluxo perpétuo e refluxo que agitam o domínio afetivo (1947: 23)», a mesma que encontra na «revelação da tela uma vida interior mais profunda, com sua pulsação perpétua, os seus caminhos entrecruzados, a sua espontaneidade misteriosa, o seu simbolismo secreto...» (1947: 27).

Assim, no animismo e, em particular, na perspectiva animista do cinema, desafia-se diretamente a ontologia da *representação* dominante no antropocentrismo ocidental, na qual a natureza e os seres são concebidos como meros *objetos* desprovidos de interioridade, colocados perante um *sujeito* humano que possui interioridade e os representa. Em oposição a esta ontologia da *representação*, no animismo afirma-se uma ontologia da *relação* que subverte as relações hierárquicas, e consequentemente, as relações de domínio entre humanos e não-humanos. É o mesmo domínio que, na *Carta sobre o Humanismo* (1946), Heidegger associa à metafísica da Modernidade, caracterizando-a como a época da dominação humana sobre a terra.

LEVIATHAN (CASTAING-TAYLOR  
E VERENA PARAVEL, 2012)

*Leviathan* é um documentário experimental filmado a bordo de um navio de pesca industrial saindo de New Bedford, a «cidade baleeira» da Nova Inglaterra e, curiosamente, pano de fundo de *Moby Dick* (1851) de Herman Melville. A viagem, durante a qual somos confrontados com o caráter violento da pesca industrial, materializa toda a lógica do Antropoceno e do seu projeto de extração e domínio sobre a natureza.

Numa primeira leitura, assistimos, com *Leviathan*, a um verdadeiro encontro de titãs: de um lado o imenso e poderoso oceano e, do outro, o gigantesco navio de pesca que incorpora o titanismo da técnica e das suas investidas na natureza, aqui tomada como mero fundo disponível (Heidegger), com o objetivo de extrair dela o máximo de proveito em benefício da humanidade.

No entanto, apesar de quer o tema quer o conteúdo serem sobremaneira questionadores da lógica do Antropoceno, é sobretudo ao nível do seu tratamento formal que *Leviathan* é profundamente disruptivo. Para filmar foram usadas câmaras GoPro e DSLR miniaturas que determinam absolutamente a estética do filme, centrada na mobilidade e portabilidade desses dispositivos. Algumas câmaras foram fixadas ao peito, punhos e cabeça dos pescadores, proporcionando pontos de vista, perspectivas e ângulos não convencionais e fora da perspectiva standardizada do olho humano. Outros dispositivos foram amarrados ao final de longas varas de forma a poderem mergulhar, seguindo os cardumes de peixes e filmando o voo das gaivotas a partir de uma perspectiva subaquática, com alguns pássaros tentando capturá-los, como se fizessem parte do cardume. Outras câmaras foram ainda presas às redes de pesca e, neste caso, registaram todo o seu trajeto, mergulhando e regressando à superfície repetidamente, oferecendo perspectivas muito

aproximadas dos peixes aprisionados, dos seus movimentos e reações, ou mesmo incorporando o ponto de vista dos animais capturados e as suas perspetivas visuais. Os demais dispositivos de captação de imagem foram ainda colocados no topo do mastro do navio, vigiando os tripulantes humanos que labutavam no convés abaixo, ou acompanhando um dos pescadores até a uma pequena cabine de duche. Por seu turno, a pós-produção, com o seu trabalho de montagem visual e sonora, sublinhou e explorou a infinita coexistência de diferentes pontos de vista através de uma contínua e rápida alternância entre vistas subaquáticas, perspetivas do céu, da Lua e do mar, visões do interior das redes de pesca e tomadas de perspetiva das câmaras colocadas no corpo dos pescadores em posições pouco usuais.

A mobilidade das câmaras, a tomada de perspetivas e ângulos totalmente estranhos ao ponto de referência do olhar humano são, assim, os elementos estéticos fundamentais neste filme. Através deles «vemos como os peixes veem», ou, pelo menos, a partir do mesmo ponto de vista, acompanhando-os na sua viagem em direção às máquinas de corte e de morte; seguimos, a partir de perspetivas subaquáticas, o voo picado e o mergulhar das gaiotas e olhamos os indivíduos a partir de ângulos impossíveis ao humano. Numa palavra, movemo-nos no interior de uma visualidade desantropomorfizada, que, inevitavelmente, subverte a relação hierárquica entre humanos e não-humanos. Assim, como tivemos já oportunidade de destacar noutra ocasião:

As opções formais parecem reconhecer que a multiplicidade de espécies e entidades (vivas e não vivas) neste ecossistema possuem necessariamente diferentes pontos de vista. Todas as entidades são, portanto, niveladas, através da enorme diversidade de perspetivas adotadas pelas câmaras e da sua nivelção, não privilegiando nenhuma delas. O olho humano não é, pois aqui, tomado

como um ponto de vista privilegiado, nem tão-pouco os humanos recebem qualquer papel excepcional. Todos os seres têm o mesmo estatuto e são tratados da mesma forma, com a mesma importância. (Castello Branco, 2021: 301)

Além deste aspeto nivelador entre todos os seres, em que as diferentes perspectivas aparecem e são apresentadas como possuindo igual valor, no filme é também assumido que os dispositivos cinematográficos utilizados não são meros instrumentos de registo. As câmaras, libertadas da mão de um operador, funcionam como corpos por direito próprio, interagem com todos os outros seres e tornam-se verdadeiros protagonistas em contacto com as demais personagens da ação. Assumem-se, assim, não como uma mera ferramenta nas mãos de uma subjetividade — a dos seus realizadores ou operadores de câmara —, mas como mais uma personagem, ou agente, em ação naquele contexto. E assim, em *Leviathan*, não são só os seres naturais que se libertam do antropocentrismo. À tecnologia também é permitido revelar todo o seu potencial não humano de agenciamento, fora de uma lógica antropomórfica e antropocêntrica.

*Leviathan* levanta questões profundas sobre o tema da relação entre humanos e não-humanos (naturais ou tecnológicos). Ao recusar a hegemonia da percepção e do ponto de vista humano, rompe com o antropocentrismo e propõe uma estética capaz de questionar o antropoceno no seu âmago, isto é, nas suas próprias relações perceptivas e cognitivas com o não-humano.

OS ENCONTROS ANIMISTAS  
E SENSORIAIS ENTRE HUMANOS  
E NÃO-HUMANOS DE CARLOS REYGADAS

Reygadas é um dos principais representantes daquilo que tem sido amplamente designado como *slow cinema*, um termo derivado da expressão «*cinema of slowness*» e utilizado pela primeira vez pelo crítico francês Michel Ciment para se referir a filmes que funcionam como um contraponto à montagem rápida e aos planos de curta duração do cinema e das séries de televisão de Hollywood (Ciment, 2003).

*Grosso modo*, o *slow cinema* tem vindo a ser caracterizado como um cinema que explora a duração longa do plano, a experiência da contemplação, os ritmos «naturais» e a permanência do olhar. Igualmente importante é o enfoque, não só na ação ou nas personagens, mas, sobretudo, em vários elementos, aparentemente secundários, da *mise-en-scène* que, nestes filmes, ganham visibilidade e protagonismo<sup>2</sup>.

Neste sentido, o *slow cinema*, e particularmente o cinema de Reygadas, é formalmente oposto ao radicalismo experimental de *Leviathan* à sua lógica da montagem e desmembramento das imagens. No entanto, curiosamente e para o tema que aqui nos traz, encontramos uma profunda convergência entre ambos. O estilo contemplativo de Reygadas, onde os principais elementos estéticos são os entes em presença no plano e a sua existência material, é centrado na presença e permanência das coisas humanas e não humanas, tornando-as equivalentes em importância e presença. Nesse sentido, podemos afirmar que o cinema de Reygadas recusa a hegemonia do logocentrismo, ou do ver-

2 Sobre a discussão e o desenvolvimento do termo «cinema lento», ver T. Luca e N. Barradas Jorge (2015).

bal sobre o visual, tal como acontece em *Leviathan*. Para essa recusa contribui também, no caso de *Reygadas*, uma temporalidade onde os ritmos do filme são submetidos ao ritmo «natural» do mundo e não às dinâmicas artificiais da narrativa. E este é um aspeto fundamental: a atenção e a importância atribuídas aos elementos materiais presentes no plano (e não apenas à ação ou às personagens humanas) contribuem para fazer equivaler o estatuto dos humanos e não-humanos, na medida em que ambos ganham igual importância, tempo e visibilidade na imagem.

Vários autores têm destacado e analisado a relevância deste último aspeto no cinema de *Reygadas*. Di Stefano, por exemplo, destaca como *Japón* regista o mundo material de forma muito semelhante a uma pegada ou, ainda melhor, como um fóssil — uma impressão do mundo exterior deixado no celuloide — equilibrando as hierarquias entre os animais e os humanos (2019: 64). Também Luca enfatiza esta questão, nomeadamente quando considera que alguns aspetos técnicos de *Japón* são usados «para relativizar e diminuir a presença humana em relação ao mundo não humano» (2015a: 225) Na mesma linha interpreta Epplin a ausência ou a escassez de diálogo em *Japón* como uma forma de aproximar o humano e o não-humano, desenfazendo as diferenças entre ambos, tornando-os mais semelhantes e equivalentes (2012: 297-301). Debruçando-se mais especificamente sobre *Post Tenebras Lux*, Bollington, por sua vez, centra-se naquilo que considera ser a relação humano/não-humano do filme, considerando-a como uma tentativa de «deslocar a ideia de excecionalismo humano, particularmente ao nível da representação», através da noção de «o todo aberto» (2017: 6). Para Bollington, *Post Tenebras Lux* «abre o humano a ontologias não humanas, como forma de contornar a herança do racionalismo iluminista» e «implicitamente evoca uma política pós-humana que promove uma visão de sustentabilidade através de imagens

recorrentes, ou proclamações, acerca da comunhão e continuidade trans-espécie» (2017: 7)

Às características basilares do cinema de Reygadas acima referidas e que concorrem para a criação de uma imagética em que as tradicionais hierarquias entre o humano e o não-humano são questionadas, acrescentam-se duas outras que se revelam fundamentais para a abertura da imagem a percepções fora do olhar humano, aproximando, inclusivamente, o seu cinema da visão animista defendida por Epstein. Referimo-nos ao uso intensivo de grandes planos muito aproximados e/ou de planos gerais, panorâmicos, muito abertos. Recorde-se como, a propósito do grande plano, Kracauer pertinentemente chama a atenção para a forma como ele revela novas e inesperadas dimensões e relações:

Qualquer grande plano revela novas e insuspeitadas formações de matéria; as texturas da pele lembram fotografias aéreas, os olhos transformam-se em lagos ou crateras vulcânicas. Tais imagens explodem nosso ambiente em um duplo sentido: elas o ampliam literalmente; e, ao fazê-lo, destroem a prisão da realidade convencional, abrindo extensões que, na melhor das hipóteses, já exploramos em sonhos. (1965: 48)

O cinema não só regista a realidade física, mas, sobretudo,

revela, partes dela que de outra forma estariam escondidas, incluindo configurações espaciais e temporais que possam derivar de determinados dados com a ajuda das técnicas e dispositivos cinemáticos. A questão relevante aqui é que essas descobertas (que foram exaustivamente abordadas em conteúdos anteriores) significam uma procura aumentada da sua estrutura fisiológica. As formas desconhecidas que encontra envolvem não tanto o seu poder de pensar como as suas faculdades viscerais. (1965: 159)

Deste modo, para Kracauer — assim como para Epstein e Vertov acima discutidos —, o cinema possui uma capacidade reveladora que está intimamente ligada às técnicas e dispositivos cinematográficos, mas que resulta, também, do facto de a sétima arte ter a potencialidade de envolver o espectador numa nova relação «visceral», háptica, sensorial e emotiva com um mundo que é uma alternativa à racionalidade humana e ao domínio do *logos*. Ora, essa relação mais emocional e até física com o mundo, envolvendo as «faculdades viscerais», ganha o seu apogeu no grande plano, com as inusitadas revelações que «destroem a prisão da realidade convencional» e «significam uma procura aumentada da estrutura fisiológica» das coisas.

Em Reygadas, a opção por grandes planos muito aproximados, usando a câmara como um microscópio, consegue exatamente esse efeito de envolver as «faculdades viscerais» das coisas, dos objetos e dos espectadores. O que daqui resulta é uma sensação de imersão na matéria que torna as imagens próximas, hápticas; em que a câmara mergulha na superfície material dos objetos, das pessoas e dos entes não humanos revelando a sua estrutura fisiológica e material em novas e desconhecidas dimensões, temporalidades e presenças; é-nos oferecida uma visão do mundo como se lhe tocássemos, isto é, de muito perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem linhas orientadoras visuais, desorganizado, sem hierarquias, nem pontos de fuga orientadores do olhar.

Através da percepção da densidade da matéria, revela-se um mundo e cria-se uma relação de envolvência, de proximidade, de contacto. A este respeito, Luca argumenta que o uso da câmara como um microscópio de Reygadas faz parte da sua viragem material:

Há, no trabalho de Reygadas, o que chamo de um excedente de materialidade que não pode aludir para um além, para um reino

inefável, simplesmente porque não pode deixar de focar-se fortemente em si mesmo. Aqui a matéria muitas vezes deixa de ser o meio para a obtenção de uma dimensão espiritual para se tornar ela mesma o foco de atenção. Esse excesso de materialidade é encapsulado na noção de *flesh* (corpo). Reygadas interessa-se por situações em que o corpo é submetido à máxima exposição e aberta, fendida, no seu irredutível aspeto corpóreo: rituais, atos sexuais e morte. É essa preocupação marcante com a carnalidade, e sua interseção com a religiosidade, que complica o transcendentalismo de Reygadas. (2010)

Não obstante, a matéria é, em Reygadas, a via de acesso para uma transcendência que dela, e só dela, emana. Nos planos aproximados da «carne das coisas» do realizador é a interioridade e a alma que se revelam na superfície eminentemente física da matéria, numa «transcendência imanente» que atravessa pessoas e animais, rochas, montanhas, céu e nuvens, cultura e natureza. Os grandes planos dos corpos são, assim, planos hápticos, focados na textura material da matéria, na qual mergulham como via de acesso a algo que, simultaneamente, lhes pertence e os transcende. Neste sentido, concorrem para a sensação de que toda a matéria está imbuída de espiritualidade, estabelecendo, uma equivalência ontológica entre corpos humanos e corpos não humanos.

À semelhança dos planos muito aproximados, os planos gerais da paisagem, o uso da grande angular e os movimentos panorâmicos funcionam, não como formas de organização ótica do espaço — estabelecendo uma relação distante, meramente espacial e geométrica com a paisagem —, mas antes como uma via de conexão com a matéria e com todos os elementos em presença. No cinema de Reygadas, a matéria está imbuída de espiritualidade, ou de «interioridade», e tudo se relaciona. Os planos gerais são sempre,

por isso, planos relacionais em que todos os elementos materiais nele presentes se interconectam e, sobretudo, se equivalem.

As imagens hápticas de Reygadas, o seu enfoque na materialidade dos corpos, traduzido num nivelamento das hierarquias entre humanos e não-humanos, encontram ainda eco e reforço numa outra opção estética em *Japón*, destacada por Rowlandson quando este afirma que «os eventos que envolvem esta personagem (Rulfo) exercem um reposicionamento do espectador para além do papel tradicional como mero espectador em direção ao de participante na construção e discurso do trabalho». Esse efeito é conseguido, nomeadamente, através de um recurso técnico que Rowlandson considera ser «um equivalente cinematográfico à narrativa novelística na primeira pessoa através da câmara na mão» (2006: 1027). Este efeito de proximidade, de fusão entre o ecrã e a câmara, transporta o espectador para «dentro» do ecrã, tornando-o um participante ativo no ato de observação, reforçando as ligações relacionais com as imagens, naquilo que acima analisámos como sendo a ligação do háptico com o animismo.

A pretensão do cinema de Reygadas de mergulhar na densidade da matéria, movendo-se num mundo material regido não pela representação, mas pela relação negocial entre todos os elementos em presença, convida-nos, assim, tal como *Leviathan*, a embarcar numa viagem para lá do *logos* humano (apesar de também ele fazer parte do mundo) e, sobretudo, desafia-nos a abrir portas a uma visualidade háptica que promove a imersão, a proximidade, a intimidade e a ultrapassagem das relações estritamente antropocêntricas e logocêntricas com o mundo, no qual humanos e não-humanos partilham a mesma ontologia, equivalem-se, negoceiam e comunicam.

CONCLUSÃO: QUESTIONANDO O  
ANTROPOCENTRISMO. A VISUALIDADE  
NÃO HUMANA E A PROXIMIDADE DOS CORPOS,  
MATERIALIDADES E SENSORIALIDADES

Ao longo deste ensaio explorámos como o cinema tem a capacidade de criar imagens não humanas que resultam do encontro entre duas materialidades: os aparatos tecnológicos da câmara e da montagem, por um lado; e os corpos e a matéria, por outro. Numa palavra, procurámos analisar e discutir a forma como o cinema tem a capacidade de aceder a um mundo não humano, sem o reduzir a um mero objeto, cuja conexão com o sujeito cognoscente apenas pode ser estabelecida através do aparato percetivo humano.

A ideia de cinema como revelação, expressa nalgumas ideias de Kracauer e de Balázs, no cine-olho de Vertov, bem como nas noções de fotogenia e de cinema animista de Epstein, forneceram-nos as bases para explorar a hipótese de que o cinema pode contribuir, através da sua tecnologia e opções formais, para a criação de uma alternativa às visualidades dominadas por modelos antropocêntricos. Vimos, assim, como a experiência visual caleidoscópica do *Leviathan* é uma luta permanente contra a possibilidade de o filme oferecer um ponto de vista fixo, humano, traduzível em ideias abstratas, conceitos, entendimentos e significados fora da estrita fisicalidade da matéria. As suas opções estéticas, com montagem acelerada, constante mudança de perspetivas e de pontos de vistas, explorando toda a mobilidade e flexibilidade das câmaras GoPro constituem um desafio à visualidade antropocêntrica. Vimos ainda, em sentido inverso à alternância rápida de planos e de perspetivas de *Leviathan*, e através de opções formais radicalmente distintas (como o uso intensivo da duração prolongada do plano, a utilização do grande plano muito aproximado ou da grande angular e das panorâmicas) como o cinema de Carlos

Reygadas concorre para o mesmo efeito de desafiar a visualidade antropocêntrica através de uma imersão na densidade da matéria, que, nos seus filmes, aparece imbuída de espiritualidade e de «interioridade».

Apesar da radical diferença de opções estéticas e formais, encontramos como ponto comum a ambos os exemplos aqui analisados, uma visualidade háptica que se afirma e explora. A experiência háptica funciona, pois, como o lugar onde os corpos — os aparatos tecnológicos do cinema, as entidades materiais em presença na *mise-en-scène*, os corpos humanos ou os corpos dos animais e vegetais, os corpos das montanhas, da terra, do oceano, da embarcação, da Lua ou das nuvens, ou ainda os corpos dos espectadores — ressoam e comungam da mesma ontologia, sem, no entanto, serem mutuamente anulados, nem reduzidos ao *anthropos* ou ao *logos* humano.

Nesse sentido, o corpo-olho tecnológico do cinema tem aqui a possibilidade de abrir portas para uma percepção não humana que ambiciona nivelar o corpo humano e todas as outras entidades materiais numa espécie de similitude fluida, sem hierarquias, num cinema não antropocêntrico. Este cinema permite, através de um encontro entre as dimensões materiais do mundo, revelar a presença não humana, estranha, escondida nas coisas, que permanece inacessível e estranha às imagens logocêntricas e às suas opções estéticas estandardizadas. Por oposição a estas, o cinema que revela, o cinema animista, abre portas a um mundo desconhecido, um universo que não pode ser totalmente abarcado pela subjetividade, nem reduzido aos significados e entendimentos humanos. Revela o não-humano como uma expressão particular da vida que se desenvolve independentemente da percepção humana.

Assim, os exemplos de cinema não antropocêntrico aqui analisados, independentemente das opções estéticas adotadas, criam e habitam numa simbiose entre humanos não humanos e oferecem

a possibilidade aceder ao mundo de acordo com um modelo de agenciamento distribuído, fluido e comunicante, que transcende as divisões entre ambos. Relembrem-nos que os humanos não são meros observadores externos do mundo, colocado perante si como um mero objeto. Tampouco estão «simplesmente localizados em determinados lugares do mundo; ao contrário, fazem parte do mundo na sua contínua interatividade» (King e Page, 2017: 181).

Numa palavra, as perspetivas pós-antropocêntricas, como as exploradas acima, ajudam a questionar a conceção dos humanos como entidades únicas, excecionais e isoladas no Planeta, conduzindo-nos, ao invés, como argumenta Robert Pepperell «para uma conceção de existência na qual o humano está totalmente integrado ao mundo em todos os aspetos, nas suas manifestações, incluindo natureza, tecnologia e outros seres» (Pepperell *apud* King e Page: 2017: 164).

## BIBLIOGRAFIA

- Balázs, Béla, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Londres, Dobson, 1952.
- Bollington, Lucy, «‘The Open Whole’: Human-Nonhuman Relationality in Carlos Reygadas’ Neo-Surrealist *Post Tenebras Lux* (2012)», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, volume 1, 2017, pp. 139-160. Disponível *online* em [https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10060298/1/The%20Open%20Whole\\_revised.pdf](https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10060298/1/The%20Open%20Whole_revised.pdf).
- Bordwell, David e THOMPSON, Kristin, «Good and Good for You», in *Observations on Film Art* (Blogue *online*), 2011. Disponível *online* em <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/10/good-and-good-for-you/>.
- Bresson, Robert, *Notes on Cinematography*, Londres, Quartet Encounters, 1986.

- Castello Branco, Patrícia, «The Titans at the Heart of the Anthropocene: Diving into the Non-human Imagery of Leviathan», in V. Fletcher & A. M. Dare (eds.), *Communicating in the Anthropocene: Intimate Relations*, Lanham-Boulder-Nova Iorque-Londres, Lexington Books, 2021, pp. 199-220.
- Chomette. Henri, «Cinéma pur, art naissant», *Cinéa-Ciné pour Tous*, 15 de outubro de 1926.
- Ciment, Michel, «The State of Cinema». Palestra proferida na 46.<sup>a</sup> edição do San Francisco International Film Festival, 2003. Reproduzido em *Unspoken Cinema* (Blogue online). Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acedido a 23 de maio de 2023.
- Dargis, Manohla e SCOTT, A. O, «In Defense of the Slow and the Boring», in *The New York Times*, 3 de junho de 2011. Disponível online em: <https://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html>. Acedido a 23 de maio de 2023.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I: L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- Delluc, Louis, *Photogénie*, Paris, Éditions de Brunhoff, 1920.
- Descola, Philippe, *Beyond Nature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Di Stefano, Eugenio, «Toward an Aesthetics of Dead Time in Carlos Reygadas's *Japón*», *Forma Journal*, vol. 1(1), 2019, pp. 62-87. Disponível online em: [https://www.formajournal.org/\\_files/ugd/36ece9\\_39d0f6cc07244c48bc0c2fe66fdecda.pdf?index=true](https://www.formajournal.org/_files/ugd/36ece9_39d0f6cc07244c48bc0c2fe66fdecda.pdf?index=true).
- Dulac, Germaine, «Les Procédés Expressifs du Cinématographe», *Cinéma-magazine*, n.º 4, 4 de julho de 1924. Traduzido para o inglês em Abel Gance, *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*, Princeton: Pinceton University Press, 1988.
- Vertov, Dziga in: Granja, Vasco, *Dziga Vertov*, Lisboa, Livros Horizonte 1981.
- Epplin, Craig, «Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas's *Japón*», *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 28(2), 2012, pp. 287-305.

- Epstein, Jean, «De quelques conditions de la photogénie», *Cinéa-Ciné pour Tous*, 15 de agosto de 1924.
- Epstein, Jean, *Le Cinéma du Diable*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1947.
- Epstein, Jean, «Le cinématographe vu de l'Etna» (1926), in S. Keller e N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amesterdão: Amsterdam University Press, 2012, pp. 287-307.
- Flanagan, Matthew, «Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema», *I6:9*, 6, n.º 29, 2008. Disponível online em: [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm).
- Gance, Abel, *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Haraway, Donna, *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan@Meets\_OncoMouse™*, Nova Iorque & Londres, Routledge, 1997.
- Heidegger, Martin, «The Age of the World Picture», in Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, William Lovitt (trad.), Nova Iorque, Harper & Row Publishers, 1977, pp. 135-141.
- Heidegger, Martin, *Carta Sobre o Humanismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1987.
- James, Nick, «Passive-Aggressive», *Sight & Sound*, n.º 20, 4, abril de 2010.
- Keller, S. e Paul, N. J. (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amesterdão, Amsterdam University Press, 2012.
- King, Edward e PAGE, Joanna, *Posthumanism and the Graphic Novel in Latin America*, Londres, UCL Press, 2017.
- Kohn, Eduardo, «A Conversation with Philippe Descola», *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 7 (2), artigo 1, 2009. Disponível online em: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol7/iss2/1>. Acedido a 23 de maio de 2023.
- Konior, Bogna, «Towards Nonhuman Personhood: Jean Epstein's Cinema Essays», in M. Penafria, E. T. Baggio, A. R. Graça, D. C. Araujo (eds.), *Propostas para a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas – Vol. 2*, Covilhã, Editora LabCom.IFP, 2016, pp. 117-138.

- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Latour, Bruno, «A Strong Distinction between Humans and Non-humans Is No Longer Required for Research Purposes: A Debate between Bruno Latour and Steve Fuller», *History of the Human Sciences*, 16 (2), 2003, pp. 77-99.
- Luca, Tiago de, «Contingency and Death in Carlos Reygadas's *Japón* and Lisandro Alonso's *Los muertos*», in T. Luca e N. B. Jorge (eds.), *Slow Cinema*, Edimburgo, University of Edinburgh Press, 2015a, pp. 219-230.
- Luca, Tiago de, JORGE, N. B., «Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas», in T. Luca e N. B. Jorge (eds.), *Slow Cinema*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015b, pp. 1-21.
- Luca, Tiago, «Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas», *Senses of Cinema*, 55, julho de 2010. Disponível online em: <https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>.
- Rowlandson, William, «The Journey into the Text: Reading Rulfo in Carlos Reygadas's 2002 Film *Japón*», *Modern Language Review*, 101 (4), 2006, pp. 1025-1034.
- Shaviro, Steven, «*Slow Cinema vs. Fast Films*», in *The Pinocchio Theory* (Blogue online), 12 de maio 2010. Disponível online em <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>.
- Turvey, Malcolm, *Doubting Vision: Film and Revelationist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Wall-Romana, Christophe, «Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics», in S. Keller e N. J. Paul (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdão, Amsterdam University Press, 2012, pp. 51-72.

