

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

In front of a catastrophe. Moving-image, deletion-image, and the graveyard by the sea.

Artigo inédito

palavras-chave:
imagem em movimento;
catástrofe; memória; ditadura

Este artigo pretende pensar a indissociabilidade entre representação da catástrofe e catástrofe da representação. Para tanto, serão observadas tentativas de figurar diferentes eventos catastróficos por meio da imagem em movimento, ao longo da história. Na videoinstalação *Los durmientes* (2014), realizada pelo artista chileno Enrique Ramirez e exposta em 2015 no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, a água que preenche todo o quadro tem qualidade sólida e opaca, funcionando como obstáculo à visão do espectador, o que reitera a “invisibilidade constitutiva” das tentativas de representação da catástrofe. Enquanto afirmação da inacessibilidade da verdade sobre os presos torturados, assassinados e desaparecidos sob a ditadura militar chilena, pode esta imagem em movimento ser entendida como imagem-apagamento?

keywords:
moving image; catastrophe;
memory; dictatorship

This article aims to think the alliance between representation of catastrophe and catastrophe of representation. It will observe some historical essays of figuring catastrophic events through moving image. In the video-installation *Los durmientes* (2014), by Chilean artist Enrique Ramirez, exhibited at Museo de la Memoria y los Derechos Humanos in Santiago in 2015, the water filling the entire frame acquires a solid and opaque quality, functioning as an obstacle to spectator's vision, reinforcing the “constitutive invisibility” which characterizes the representation of catastrophe. By affirming the inaccessibility of the truth about prisoners, tortured, murdered and disappeared under Chilean military dictatorship, can this moving-image be understood as a deletion-image?

* Universidade de São Paulo
[USP].

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

*Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous une voile de flamme,
O mon silence! . . . Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !*

Paul Valéry, *Cimetière Marin* (1920)

Introdução

Como representar a catástrofe? Na história da literatura e das artes, os esforços para responder a essa questão são tão numerosos quanto frustrantes: os eventos catastróficos trariam consigo uma “invisibilidade constitutiva”¹, impondo desafios incomensuráveis à representação visual, além das já mencionadas impossibilidades para a narração e a poesia². Teria a imagem em movimento trazido um salto de qualidade no sentido de uma representação mais próxima ou fidedigna do evento catastrófico? Sylvie Rollet³ discute tal questão sob uma perspectiva ética e estética, analisando obras fílmicas em que o olhar para a catástrofe é ao mesmo tempo efetuado e negado. O percurso que este artigo propõe através dos encontros entre catástrofe e imagem em movimento coloca em evidência os obstáculos à visão trazidos pela imagem da catástrofe.

O foco da reflexão será a videoinstalação *Los durmientes* (2014), do chileno Enrique Ramirez, e mais precisamente sua imagem aérea do mar que banha a costa do Chile, tornado massa de água de qualidade quase sólida e absolutamente opaca, figurando a impossibilidade de acesso à memória e à verdade dos desaparecimentos durante o período da ditadura militar no país. O objetivo não é trazer uma análise exaustiva da obra. Considerações sobre a presença de tal imagem alimentarão a discussão mais ampla sobre as (im)possibilidades de representação da catástrofe, e mais especificamente pela imagem em movimento. A obra de Ramirez será inserida, por um lado, na tradição de representação da catástrofe pelo cinema e, por outro, articulada a uma série de obras fílmicas em que a água também funciona como barreira – ou como barragem – na tentativa de ter acesso, pela visão, a catástrofes do passado.

1. Sobre a tese da invisibilidade constitutiva à representação da catástrofe, cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como trauma. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98; e BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com espectador**. Lisboa: Vega, 1990. Católico de origem judaica, Blumenberg (1920-1996) precisou interromper os estudos durante a Segunda Guerra Mundial devido a sua ascendência e esteve preso em um campo de concentração. Depois da guerra, considerou perdidos os anos passados sem estudar e, para recuperar esse tempo, passou a dormir em apenas seis noites por semana, e sua relação com a passagem do tempo demonstrou-se fundamental para seus estudos sobre a Era Moderna. Ele se notabilizou por seus trabalhos no campo da chamada “metaforologia”, interessado em apreender a realidade escondida sob metáforas e expressões involuntárias. Blumenberg estuda “metáforas absolutas”, como por exemplo a da “legibilidade do mundo” – enquanto os gregos acreditavam na possibilidade de uma relação *imediate* com o mundo, os católicos, na esteira dos trabalhos de Santo Agostinho, aplicaram ao mundo a metaforologia da leitura.

Haveria uma especificidade da imagem digital diante da catástrofe? Em uma época que pensa a crise, o fim – e a catástrofe – do cinema⁴, em meio à diluição do dispositivo clássico da sala escura diante de uma série de outras modalidades de visionamento da imagem em movimento, este artigo irá mobilizar obras e aportes teóricos produzidos em diferentes contextos com o objetivo de pensar as possibilidades e impossibilidades da imagem em movimento diante da catástrofe.

2. ADORNO, Theodor W. *Critique de la culture et société* (1949). In: **Prismes**. Paris: Payot, 1986, p. 26.

3. ROLLET, Sylvie. **Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh**. Paris: Hermann, 2011.

4. AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris: Vrin, 2012; GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **La fin du cinéma?** Un média en crise à l'ère du numérique. Paris: Armand Colin, 2013.

5. Lucrécio traz uma reflexão fundadora sobre a posição de quem observa um evento catastrófico e, no limite, sobre a possibilidade de uma obra de arte representar a catástrofe. Um dos versos do *prooemium* do segundo livro diz o seguinte:

“É doce, quando no mar imenso os ventos agitam as águas / observar a partir de terra as tribulações alheias”, ou em outra tradução: “É bom, quando os ventos revolvem a superfície do grande mar, ver da terra os rudes trabalhos por que estão passando os outros; não porque haja qualquer prazer na desgraça de alguém, mas porque é bom presenciar os males que não se sofrem. É bom também contemplar os grandes combates de guerra travados pelos campos sem que haja da nossa parte qualquer perigo”. LUCRÉCIO.

Da natureza (séc. I a.C.).

Encontros marcados, encontros perdidos: cinema e catástrofe

Há ao longo da história uma vasta série de tentativas de testemunhar e representar eventos catastróficos, ensaios que de modo geral se deparam com a “invisibilidade constitutiva” trazida pela própria catástrofe. Inesgotável, a discussão sobre a invisibilidade – e sobre a irrepresentabilidade da catástrofe – pode ser encarada tanto do ponto de vista moral (numa tradição de pensamento que remonta ao século I a.C., com Lucrécio⁵, e que, conforme a visão de Blumenberg, põe em xeque o lugar do espectador contemporâneo) quanto ao ponto de vista material (com base na hipótese de que eventos de catastróficos produzem obstáculos físicos, funcionando como nuvens de invisibilidade para a imagem cinematográfica). O objetivo é observar situações em que o evento catastrófico se apresenta enquanto limite para a imagem cinematográfica e para o olhar do espectador, num percurso que dialoga com o que propõe Hans Blumenberg em *Naufrágio com espectador*.

No caso da imagem em movimento, apesar da capacidade do cinema de registrar as transformações aceleradas da modernidade, em que têm destaque imagens em movimento de desastres diversos, a representação da catástrofe também permanece como um desafio tanto do ponto de vista físico quanto com relação à “ética do olhar”, conforme afirma Rollet⁶. Observam-se desde as origens da arte cinematográfica esforços no sentido de registrar, imaginar, reconstituir e reencenar as singularidades da catástrofe. Os primeiros encontros entre cinema e catástrofe datam do final do século XIX, no âmbito de uma modernidade desejante de, também por meio do cinema, controlar o acelerado passar do tempo e domesticar a contingência e a morte⁷ nomeadamente através da representação fílmica de toda sorte

Lúcia Ramos Monteiro

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

de acidentes e desastres, que podiam então ser vistos repetidamente e mesmo no sentido reverso – *Démolition d'un mur* (1896), dos irmãos Lumière, constitui-se como uma das formas iniciais das tentativas cinematográficas de capturar o evento efêmero, e sua costumeira exibição no sentido reverso trazia a possibilidade, até então inédita, de reconstruir o que acabara de ser destruído, num gesto posteriormente muito repetido.

Brecha aberta definitivamente na linha do tempo, e ruptura no fio da tradição. De acordo com as célebres definições de Hannah Arendt, a Segunda Guerra Mundial, da experiência dos campos de concentração e extermínio às bombas atômicas, inaugura novas modalidades de pensamento sobre a Catástrofe, agora grafada com “C” maiúsculo e no singular. Impossível – e ao mesmo tempo imprescindível –, o trabalho de memória que lhe sobrevém dá ensejo à “poética fílmica da Catástrofe”. Com essa expressão, Sylvie Rollet se refere a um conjunto de obras que, de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, a *S21* (2003) de Rithy Pahn, procuraram “no âmbito da representação fílmica, dar forma, ou seja, valor e sentido ao evento catastrófico”⁸.

A segunda metade do século XX registra diversas tentativas de figurar os campos de concentração e extermínio, dando ensejo a novos paradigmas para a relação entre cinema e catástrofe, numa história marcada pela oposição, expressa por Jacques Rivette em 1961, entre *Noite e neblina*, filme consciente de que “não pode aceitar compreender nem admitir o fenômeno”⁹, e *Kapò* (1960), de Gillo Pontecorvo, tentativa de reconstituição “da ordem do voyeurismo e do grotesco”¹⁰. O cerne dos ataques do crítico francês é o *travelling* de aproximação que vai de encontro à mão de Terese (Emanuelle Riva), presa ao arame farpado eletrificado a que ela se joga para morrer eletrocutada:

O homem que decide, nesse momento, fazer um travelling de aproximação para enquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada no enquadramento final, esse homem não tem direito a nada além do mais profundo desprezo.¹¹

O filme de Resnais também possui imagens atrozés, como reconhece o próprio Rivette. Com a diferença de que é impossível acostumar-se a elas, pela inteligência da realização, da montagem e do texto

São Paulo: Abril Cultural, 1980. Também disponível em EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO.

Antologia de textos, coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 111.

6. ROLLET, Sylvie. Op. cit.

7. DOANE, Mary Ann. **The emergence of Cinematic Time**. Modernity, contingency, the archive. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.

8. ROLLET, Sylvie. Op. cit., p. 13. A autora baseia sua análise em um conjunto de filmes dedicados a diferentes genocídios – o armênio, o judaico e o cambojano: de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985); de Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988) e *En sursis* (2007); de Atom Egoyan, *Calendar* (1993) e *Ararat* (2002); de Rithy Pahn, *S21* (2002).

9. RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: VOGNER DOS REIS, Francis; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Jacques Rivette. Já não somos inocentes** (catálogo de retrospectiva). São Paulo: CCBB, 2013, p. 96.

10. Ibidem, p. 95.

11. Ibidem, p. 96.

12. Ao usar o plural da palavra “casca” (em francês, *écorce(s)*) no título de um livro dedicado a narrar a visita ao campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, Georges Didi-Huberman faz eco ao texto de Jean Cayrol que conduz a narração do filme. No livro, continuação de uma longa pesquisa sobre as fotografias realizadas secretamente por um prisioneiro antes e depois da câmara de gás, o autor debruça-se sobre as contradições envolvidas no ato de representar a catástrofe, de escrever sobre ela: “Meu amigo Henri, que me acompanhava – e é graças a sua doçura insistente que eu decidi fazer essa viagem – diz que me ouviu dizer: ‘É inimaginável’. Eu disse isso, claro, disse como todo mundo.

Mas se devo continuar a escrever, a olhar, a enquadrar, a fotografar, a montar minhas imagens e pensar tudo isso, é precisamente para tornar tal frase incompleta. Seria preciso, em vez disso, dizer: ‘É inimaginável, e portanto eu devo imaginá-lo apesar de tudo’. Para disso figurar alguma coisa, o mínimo que podemos saber.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*.

Serrote, nº 13, São Paulo, março de 2013, p. 30.

13. São eles, além do supracitado “Cascas”, *Imagens apesar de tudo* e *Sortir du noir*, este último em diálogo aberto com o filme de Nemes. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges.

Images malgré

da narração, escrito por Jean Cayrol, num longo e difícil processo acompanhado de perto pelos historiadores Henri Michel e Olga Wormser e minuciosamente descrito por Sylvie Lindeperg (2007). *Nuit et brouillard* demonstra a todo momento ser um filme consciente de que qualquer tentativa de representação da realidade dos campos será sempre incompleta, fracassada. “É em vão que nós tentamos dela descobrir os restos”, nos diz de saída a voz *over* do filme, acrescentando:

Esses blocos de madeira, com camas em que três pessoas dormiam, esses buracos-esconderijos, onde se comia selvagememente, onde até mesmo o sono era uma ameaça, nenhuma descrição, nenhuma imagem pode dar conta de sua verdadeira dimensão, a de um medo ininterrompido. (...) Desse dormitório de tijolinhos, desse sono ameaçado, nós podemos apenas mostrar-lhes a *casca*¹², a cor.

Essa oposição entre *Kapò* e *Noite e Neblina* é atualizada por Ilana Feldman em um artigo que examina obras fílmicas mais recentes dedicadas à representação da *Shoah*, como o monumental documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, e o longa-metragem de ficção *O filho de Saul* (2015), de László Nemes, à luz dos ensaios escritos por Didi-Huberman para pensar a representação da *Shoah*¹³.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a “imaginação do desastre” transparece em ficções científicas distópicas, com propostas apocalípticas das mais exuberantes às mais tenebrosas, em roteiros que chamam a atenção de Susan Sontag por sua semelhança, revelando a presença do trauma não elaborado da guerra e das bombas atômicas¹⁴.

Se a proliferação de pequenas câmeras de vídeo característica da produção contemporânea facilita o registro de eventos catastróficos – por exemplo, por meio de equipamentos domésticos e aparelhos de vigilância –, subsiste a invisibilidade característica do “instante catastrófico” propriamente dito.

Mesmo quando forjadas pela ficção, imagens da catástrofe na ficção contemporânea costumam apresentar o tremor e o inacabamento da imagem amadora como atestado de autenticidade – como a reconstituição do tsunami em *Além da vida* (2010), de Clint Eastwood, e a imaginação do terremoto em *2012* (2009), de Roland Emmerich. É sobretudo enquanto catástrofe da imagem que

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

tout. Paris: Minuit, 2003; e DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir.** Paris: Minuit, 2015.

14. SONTAG, Susan. The imagination of disaster [1965]. In: _____. **Against interpretation and other essays.** Londres: Penguin Books, 2009, p. 209-225.

a imagem da catástrofe se dá a ver. Isso fica evidente numa vasta gama de documentários e obras videográficas criadas por artistas contemporâneos. Podemos pensar nos retratos dos prisioneiros políticos, em permanente desaparecimento ao longo da ditadura em Portugal, vistos em *48* (2010), de Susana de Sousa; nos registos ausentes da Guerra do Líbano em *Yamo* (2012), de Rami Nawi; na história palestina deteriorada de *Recollection* (2015), de Kamal Aljafari, e numa série de outros exemplos.

No que diz respeito à memória das ditaduras latino-americanas, catástrofe da imagem e imagem da catástrofe se sobrepõem de maneira aguda nos documentários *O botão de pérola* (2015) e *Nostalgia da luz* (2010), de Patricio Guzmán, em que visões quase abstratas da água e da areia figuram uma terrível realidade do passado tornada inatingível. A obra de Enrique Ramirez é a radicalização desse procedimento.

Os dormentes

No primeiro semestre de 2015, o espaço de exposições temporárias do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, no Chile, acolhia a videoinstalação *Los durmientes* (2014), realizada por Enrique Ramirez. Em espanhol como em português, a palavra “dormentes” tem significação ambígua, podendo referir-se tanto a algo adormecido, entorpecido, estagnado ou de pouca sensibilidade (pessoa, olhar, paisagem, pés etc.) quanto às peças de madeira que perfazem o leito das ferrovias ou que constituem as vigas do assoalho de uma embarcação. Tal polissemia alimenta a atmosfera da obra, em que três telas exibem simultaneamente fragmentos de uma história cuja linearidade é incerta.

Na tela da direita, vê-se o mar, em uma imagem aérea tomada de curta distância, de modo a quase tocar a água e as cruces de madeira que nela flutuam, sugerindo um peculiar cemitério marinho. O ambiente fúnebre é confirmado pela tela central: assistimos, em um travelling lateral, aos passos apressados de um senhor. Caminhando paralelamente a um muro encimado por espirais de arame farpado, ele mantém as mãos à frente do corpo, como em um gesto de oferta, e com elas segura um peixe morto. O espectador pode, aliás, perguntar-se: se o animal já se encontra sem vida, o que explicaria a

A tela da esquerda acrescenta estranheza à instalação. O mar ocupa todo o quadro, filmado em plongée total, numa vista aérea maquinal, fruto improvável de um travelling sobre trilhos suspensos. A água, na imagem, aparece desprovida de transparência: é uma massa espessa e escura que ondula, com qualidade quase sólida (fig. 1). Como ponto inicial deste artigo, gostaria de propor uma leitura da imagem dessa massa de água que a vista não consegue atravessar enquanto imagem-apagamento. Ela reiteraria, assim, a opacidade engendrada por tentativas de representação da catástrofe no âmbito da história da arte ou na história do cinema, opacidade que é inerente ao esforço de recordá-la.

Muito embora a obra videográfica de Ramirez seja vista sobretudo no contexto de exposições de arte, em museus e galerias, seu uso da imagem em movimento na busca por uma imagem que possa dizer a memória da catástrofe nos permite colocar seu trabalho em diálogo com a tradição de representação da catástrofe no cinema, em primeiro lugar no âmbito dos filmes de barragem e, em segundo lugar, num contexto mais amplo das tentativas de “capturar” o evento catastrófico pelo cinema desde o final do século XIX.



Fig. 1. Fotograma da videoinstalação *Los durmientes* [Enrique Ramirez, 2014]. Graciosamente cedido pelo autor.

Imagem-apagamento e os filmes de barragem

Se inserida numa hipotética história da representação do mar no cinema latino-americano, a insistente vista aérea criada por Enrique Ramirez dialogaria com modalidades de figuração da utopia no cinema brasileiro¹⁵ – pensemos, por exemplo, no final redentor de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, quando a imagem da água parece realizar a profecia do sertão tornado mar¹⁶. Ainda no cinema de Glauber, o mar visto do alto, algo metálico, acompanhado de uma banda sonora composta por tambores africanos, remete às origens ancestrais de Eldorado em *Terra em transe* (1967).

Em *Los durmientes*, no entanto, se o caminhar para frente traz contornos de um mergulho no passado, trata-se menos de um desejo de reencontro com origens ancestrais ou profecias imemoriais do que da tentativa de obter visibilidade sobre um passado marcado pela opacidade. E pela catástrofe. O Museo de la Memoria foi inaugurado em 2010 com o objetivo de “dar visibilidade para as violações dos direitos humanos cometidas pelo Estado do Chile entre 1973 e 1990”, conforme informações disponíveis no site do museu (museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/). Nascido na capital chilena durante os anos de chumbo (mais precisamente, em 1979), o artista investe o espaço do museu com a presença invisível dos espectros de vítimas do regime militar, militantes políticos presos, torturados, assassinados e “desaparecidos”¹⁷. Ao trazer para o espaço expositivo a água turva enquanto obstáculo à visão do espectador, sua videoinstalação representa na realidade uma contradição para o propósito do museu tal como ele é descrito em seu site. Ramirez problematiza, assim, o próprio ato espetacular, ao menos no que diz respeito à visibilidade desse passado traumático.

Embora mais distante, geográfica e cronologicamente, o mar filmado por Jean Epstein em *Le Tempestaire* (1947) está mais próximo visualmente das imagens trazidas à tona por Ramirez: por meio de uma alteração na velocidade de projeção, o cineasta francês obtivera a qualidade quase sólida do ondular marítimo, num registro que sugere controle sobre os fenômenos meteorológicos, a passagem do tempo e o lugar do homem diante da tragédia da existência. O agenciamento de imagens proposto pelo artista chileno relembra diversos elementos

Lúcia Ramos Monteiro

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

15. Ver, a esse respeito, NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

16. XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

17. A busca pelo corpo dos desaparecidos está no centro de outros documentários recentes, como *Temps suspendu* (2015), de Natalia Bruschtein, e *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán. Guzmán concentra sua procura no deserto do Atacama, comparando sua empreitada à dos astrônomos que, também instalados no deserto, ocupam-se em olhar para o céu em busca de luzes emitidas em um passado longínquo, por estrelas que já não existem. Em *El botón de nácar* (2015), o cineasta continua sua investigação sobre catástrofes constitutivas da história chilena, acrescentando, à reflexão sobre a ditadura de Pinochet e os desaparecidos políticos, a questão do genocídio indígena praticado no país. O mar, nesse último filme, é, como na obra de Ramirez, um cemitério marinho.

do filme de Epstein, ambientado em um vilarejo bretão dedicado à pesca. Há, sobretudo, um esforço para reproduzir os poderes da bola de cristal, com a qual é possível controlar a tempestade e anular a morte, tida como certa, do noivo da mocinha, que havia saído para pescar apesar do mau-tempo. Na obra de Enrique Ramirez, a massa de água, se tem potência alegorizante, é enquanto marco de opacidade, obstáculo para a imagem em movimento, para a visão e para o conhecimento. É afirmação da inacessibilidade da catástrofe, da impossibilidade de representação objetiva, clara.

Para além das comparações com Glauber Rocha e Jean Epstein, a superfície da água tornada sólida pela ação da imagem em movimento e representando uma barreira infranqueável para a visão e a memória é presença recorrente em um conjunto de obras que já foram analisadas sob a ótica dos “filmes de barragem”, pela maneira pronunciada como eles expressam a aliança entre progresso e catástrofe¹⁸. Trata-se de um conjunto extenso de filmes dedicados a retratar a construção de barragens criadas com o objetivo de alimentar uma usina hidrelétrica ou para a irrigação. Como se sabe, tais obras acarretam a inundação de porções significativas da paisagem, condenando ao fundo da água casas, cidades, vegetação e modos de vida.

Na impossibilidade de elencar mais filmes de barragem, realizados por cineastas de diferentes períodos e nacionalidades, de Jean-Luc Godard a Jia Zhang-ke, de Dovjenko a Rossellini, de Manoel de Oliveira a Jorge Bodansky e Orlando Senna, contentome em apresentar casos emblemáticos da opacidade da superfície da água, construindo, com isso, uma iconografia da água enquanto veículo da memória e ao mesmo tempo obstáculo a ela.

Cineasta sírio que estudou cinema em Paris, Omar Amiralay realiza dois filmes a propósito de uma barragem sobre o rio Eufrates dedicada a combater a seca: *Film-essai sur le barrage de l'Euphrate* (1970), ensaio visual seduzido pela monumentalidade da barragem, e *Déluge au pays du Baas* (2002), documentário de mea culpa, em que o realizador se arrepende do primeiro filme, “um erro de juventude”, e lamenta tanto o que desapareceu pela construção da obra quanto as ações do autoritário partido Baas.

O cineasta russo Nikolay Makarov também dedica dois documentários à barragem de Rybinsk, sobre o rio Volga, que inunda

18. MONTEIRO, Lúcia Ramos. **L'imminence de la catastrophe au cinéma. Films de barrage, films sismiques.** Tese de doutorado, sob a orientação de Philippe Dubois e Ismail Xavier. Paris: Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e Universidade de São Paulo, 2014.

Lúcia Ramos Monteiro

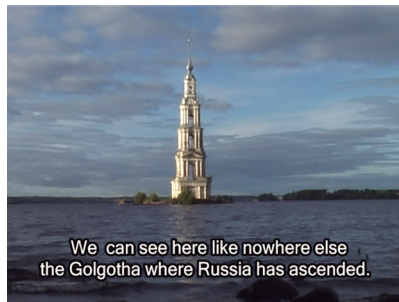
Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

cerca de 800 vilarejos – entre os quais, a cidade santa de Mologa. Nas duas versões, há imagens de atualidades, filmadas à época da construção da barragem, edificada entre 1935 e 1950 ao norte de Moscou, com base na mão-de-obra de cerca de 150 mil prisioneiros dos *gulags*, engendrando um lago artificial de 4500 km² e provocando o deslocamento de 130 mil pessoas. No filme de 1987, o realizador acompanha a expedição de antigos habitantes de Mologa, a bordo de um barco que percorre o reservatório. Em 2005, ele retorna ao local. A União Soviética já não existe, e o tom da narração é mais crítico. Uma boia sinaliza o local da antiga catedral da cidade e mergulhadores fazem imagens subaquáticas, mas a turbidez da água permanece.

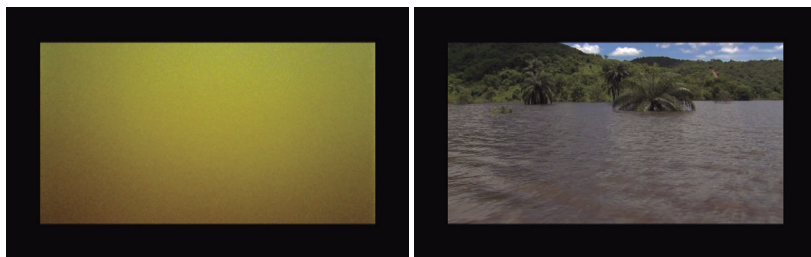
Sumidouros (2006 e 2008), de Cris Azzi, acompanha as diversas etapas de construção de uma barragem sobre o rio Jequitinhonha para alimentar a hidrelétrica de Irapé. As filmagens se concentram nas comunidades ribeirinhas de Peixe Cru e Porto Coris, deslocadas por conta das inundações para cidades pré-fabricadas distantes do rio. Num dos momentos mais marcantes do filme, um dos antigos moradores, já instalado na “cidade nova”, retorna a Peixe Cru e, a bordo de uma canoa, indica ao realizador onde se situava sua casa. As águas barrentas da represa nada deixam ver.



Figs. 2 e 3. Fotogramas de *Déluge au pays du Baas* (Omar Amiralay, 2002).



Figs. 4 e 5. Fotogramas de *Wide is the sea... Or a time to get the stones together* (Nikolay Makarov, 2005).



Figs. 6 e 7. Fotogramas de *Sumidouro* (Cris Azzi, 2006).

O cinza-azulado do mar do Chile, país eminentemente costeiro, encerra uma resposta frustrante. Dez anos depois da constituição da Comissão da Verdade chilena, os esforços para determinar a localização dos corpos de mais de mil presos políticos que “desapareceram” rendem uma constatação brutal: longe de esclarecer assassinatos que permanecem misteriosos ou de possibilitar um arremedo de luto para corpos ausentes, a resposta predominante, “jogado no mar”, indica que a opacidade será definitiva. Presos em geral já sem vida eram colocados em aeronaves e lançados ao mar presos a dormentes usados nas ferrovias, para que afundassem. Como localizá-los agora? Como certificar-se da veracidade desse tipo de relato? Se a obra de Enrique Ramirez figura algo dessa terrível história, trata-se da opacidade trazida junto com a ausência de respostas e certezas. Este artigo tentará articulá-la com a opacidade própria à representação catastrófica, tal como ela se conjuga ao longo da história do cinema.

Definições em movimento

As definições de cinema e catástrofe são forçosamente provisórias. Catástrofe é uma palavra de origem grega, formada pela preposição *kata*, que no grego antigo indica um deslocamento ao mesmo tempo para baixo e em direção ao fim, e no grego moderno significa ao mesmo tempo “contra” e “para”; e pela raiz *streph*, girar, de caráter cíclico. No grego antigo, *katastrophê* significa “eu derrubo”, como quando a parte superior de algo cai no chão, quando uma cidade é destruída por inimigos ou uma casa é demolida, um lutador põe por terra seu adversário. O substantivo *katastrophê*, ainda no grego antigo, designa “reviravolta, conquista, destruição”, de um país, uma cidade ou um povo, e ao mesmo tempo a finalização de algo, como uma obra dramática – é assim que catástrofe faz sua entrada

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

nas línguas modernas, ou seja, pelo teatro, em que indica a reviravolta conduzindo ao final da tragédia. Alessandra Lukinovich atribui à dupla significação da preposição *kata* a polissemia que marca a trajetória de *catástrofe*, “como se houvesse uma direção espacial própria à morte e à culminância, equivalente a uma queda”¹⁹. A autora lembra que a palavra é usada tanto para designar eventos definitivos (como a morte) quanto fenômenos cíclicos (como o fim do ano). O movimento complexo desenhado pela palavra catástrofe está de certa maneira espelhado no movimento do cinema, ao menos em sua forma “filme”, analógica. Basta pensar no desenrolar cíclico do rolo, do início ao fim, passando de cima para baixo sobre o feixe de luz do projetor, para depois começar de novo.

Central para a definição do cinema enquanto *dispositivo*, o movimento do desfilhar da película durante a projeção luminosa descrito acima e assimilado à definição etimológica de catástrofe, torna-se, nas primeiras décadas do século XXI, insuficiente para uma definição *atual* de cinema, que poderia abarcar obras como a de Enrique Ramirez, que se baseia no uso da imagem em movimento, mas filmada em suporte digital e exibida em três telas, no contexto de uma exposição museográfica. Com a predominância dos formatos digitais de gravação e exibição e as possibilidades de fruição da imagem em movimento em diversas plataformas, diversos autores vêm falando de cinema pós-filmico²⁰, de *morte* ou *fim* do cinema²¹ e mesmo de pós-cinema. Como diz Jacques Aumont, a sala escura se tornou um *lugar entre outros* para se ter a experiência do filme. Não podemos aqui reconstituir o farto debate sobre essas questões, mencionadas no esforço de constituição de um panorama na qual a discussão que trazemos se insere.

De fato, se vale a pena esboçar “tentativas de definição” de cinema e catástrofe, elas situam-se na contramão de esforços para estabelecer *ontologias* – o que é o cinema, o que é a catástrofe – constituindo-se sobretudo como exercício de observação de seus *usos*, suas *ocorrências*, suas variações, suas possibilidades. As perguntas multiplicam-se, portanto, passando do “o que é” para, por exemplo, “onde está o cinema e o que ele pode diante da catástrofe?”. “Por que se usa a palavra catástrofe para designar determinado evento, e não para outro?”. “Como o termo *catástrofe* surgiu e como adquiriu conotação negativa?”.

19. LUKINOVICH, Alessandra. ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ, mot grec. In: VON FÜRSTENBERG, Adelina (org.), **De la catástrofe** (catálogo de exposição). Genebra: Centre d'art contemporain, 1982, p. 39.

20. DE ROSA, Miriam; HEDIGER, Vincenz. Post-what? Post-when? A conversation on the 'Posts' of Post-media and Post-cinema. **Cinéma et cie.**, vol. XVI, nº 26/27, spring/fall 2016, p. 9-20; STEWART, Garrett. **Framed Time: toward a postfilmic cinema**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

21. Cf. AUMONT, Jacques. Op. cit.; e GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Op. cit. Ver igualmente a excelente síntese realizada por Fernão Pessoa Ramos. RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galáxia**, nº 32, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br//index.php/galaxia/article/view/25800>>.

22. ROLLET, Sylvie. Op. cit., p. 14.

23. Menos publicado no Brasil que seus contemporâneos, o filósofo alemão Günther Anders (1902-1992), de nascimento Günther Stern, fez doutorado com Edmund Husserl, o pai da escola fenomenológica, tendo sido também aluno de Heidegger e Cassirer, e marido de Hannah Arendt entre 1929 e 1936. Temos dele um texto sobre Kafka (2007) e *O mundo como fantasma e matriz: considerações filosóficas sobre o rádio e a televisão*, fruto de um trabalho de TCC de Thiago Scarelli, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. **MARCONDES FILHO, Ciro.** Ser é ser percebido. Sobre um pensador da comunicação que jamais foi, apesar de sempre ter sido: Günther Anders. **Communicare.**

Revista de pesquisa. São Paulo, v. 6, nº 2, 2006. Seus textos dos anos 1950 e 1960 contêm prefigurações das teses de McLuhan (“o meio é a mensagem”), de Umberto Eco (“a televisão não é a reprodução da realidade, mas a própria realidade”) e mesmo

Rollet interroga a postura ética de cineastas e do próprio cinema diante da catástrofe, “diante” indicando eventos históricos – os genocídios do século XX – já decorridos: o genocídio armênio, o judaico e o cambojano. A autora recusa evidentemente “a construção de uma *inteligibilidade* dos fatos”, abrindo-se “à presença do desastre que pode ao menos ser *capturado*”²². E, embora haja uma data de início e de fim para cada um dos processos engendrados pelos filmes com os quais a autora trabalha, eles carecem de uma conclusão, na medida em que ainda faltam julgamentos, consequência, reconhecimento – e talvez seja possível dizer que o trabalho do cinema vai nessa direção. A não resolução desses processos está inscrita na estranha temporalidade de alguns dos filmes com os quais Rollet trabalha – o exemplo de Egoyan é notável –, reflexo das permanências dos processos genocídios, sobretudo à falta de reconhecimento do genocídio armênio pelos tribunais internacionais.

Diante da catástrofe

Para além dos filmes e do pensamento forjado na tentativa de elaboração de catástrofes (mais ou menos) passadas, é preciso levar em conta também o horizonte catastrófico com o qual o cinema contemporâneo deve lidar. Quando se pergunta, a exemplo de Rollet, “o que pode o cinema ou a arte diante da catástrofe?”, a que exatamente se refere o termo “diante”? Convivemos com a perturbadora herança de um passado catastrófico, marcado por guerras que opuseram humanidade contra humanidade. Ao mesmo tempo, nos sentimos na expectativa de catástrofes que estão por vir. Günther Anders²³ usa a expressão “o tempo do fim” para descrever uma situação que as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki inauguram: a possibilidade de aniquilação total da humanidade pela humanidade, ao alcance de um apertar de botões. O fim do mundo não é apenas possível, mas provável, afirma Anders em seus textos do início da década de 1960, reunidos em *A ameaça nuclear: reflexões radicais na era atômica*:

Em 6 de agosto de 1945, o Dia de Hiroshima, uma Nova Era começou: a era em que, a qualquer momento, temos o poder de transformar qualquer lugar do nosso planeta, e até o nosso próprio planeta, em uma Hiroshima. Naquele dia, nos tornamos, ao menos *modo negativo*, onipotentes; mas

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

na medida em que, por outro lado, podemos ser dizimados a qualquer momento, também nos tornamos totalmente impotentes. Dure o quanto durar, mesmo que dure para sempre, essa Era é “A Última Era”: pois não há possibilidade alguma que sua *differentia specifica*, a possibilidade de nossa auto-extinção, termine jamais – exceto pelo próprio fim.²⁴

É preciso prever o fim do mundo para que ele não aconteça, ou seja, devemos acreditar na plausibilidade de que vivemos o fim dos tempos pois esse é o único recurso efetivo para lutar contra sua efetivação, diz Anders, que por essa razão se considera ao mesmo tempo apocalíptico e antiapocalíptico. A condição terrível que a humanidade vive desde 1945, aterrorizada pela catástrofe que acaba de ocorrer e pela que está prestes a ocorrer, inaugura o “Tempo do Fim”, uma era de suspensão a que estamos condenados a viver até que a vida humana de fato seja eliminada do planeta. Se o fim da Guerra Fria minimiza a ameaça nuclear, outros riscos vêm renovar o diagnóstico proposto por Anders, e em especial o ecológico, de modo que a situação que ele descreve se mantém atual, mesmo se ignorarmos o embate midiático em curso entre Estados Unidos e Coreia do Norte. O pensamento de Günther Anders convida a repensar a visão que pode ter o “anjo da história”, descrito por Walter Benjamin com base no desenho de Paul Klee, *Angelus Novus*.

Asas abertas, o anjo da história é levado pela tempestade do progresso, que o impele irresistivelmente para o futuro, mas mantém o olhar fixado nas ruínas deixadas para trás, num amontoado que se acumula e sobe em direção ao céu. É preciso agora imaginar o que ocorreria se o anjo de Klee de algum modo se virasse para a frente: teria os olhos fechados ou enxergaria o tempo atual, “uma interminável história do esquecimento do respectivo agora, uma história não consciente de si, apenas uma sucessão de coisas que passam inobservadas”²⁵

Tripla análise

Pensar os encontros entre cinema e catástrofe implica, ainda, a articulação entre ao menos três níveis de análise: o temático, o formal e o metarreflexivo. A articulação desses três níveis, constitutiva do texto de *Noite e neblina*, renova-se em obras como *Los durmientes*

de apontamentos de Susan Sontag sobre a fotografia, sem que ele jamais fosse creditado. Mais recentemente, o pensamento “apocalíptico” de Anders, forjado no pós-guerra, diante do trauma das bombas atômicas e da ameaça nuclear, tem sido resgatado e recolocado em circulação por teóricos do “catastrofismo”, de Jean-Pierre Dupuy a Debora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. (DUPUY, Jean-Pierre. **O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza**. São Paulo: É Realizações, 2011).

24. ANDERS, Günther. Teses para a era atômica. **Revista Sopro**, nº 87, abril de 2013. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#WMas74WUdWws>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

25. MARCONDES FILHO, Ciro. Op. cit, p. 37.

(2014). Talvez possamos identificar, na produção contemporânea, “narrativas de dissolução”, uma modalidade recorrente adotada pela imagem em movimento no século XXI, que por um lado herda um passado traumático e um inconsciente catastrófico e, por outro, deve pensar a própria catástrofe do dispositivo cinematográfico clássico, a iminência de seu próprio fim.

Os encontros entre cinema e catástrofe convidam a uma análise que se desdobra em três níveis, em princípio inseparáveis. O primeiro nível é temático, ou seja, nele se situam encontros entre cinema e catástrofe refletidos na temática de filmes. Os operadores do primeiro cinema buscavam registrar imagens reais de efeitos de catástrofes ditas naturais e capturar o instante propriamente catastrófico de outros eventos contingentes (sobretudo a morte), paliando eventuais impossibilidades com reconstituições e reencenações. Em 1902, Georges Méliès dedica uma de suas “vistas animadas” à encenação da erupção do vulcão da Montanha Pelada, que destruíra a ilha de Saint-Pierre, na Martinica, em 8 de maio daquele mesmo ano, provocando a morte de praticamente a totalidade de seus 30 mil habitantes (há registros de apenas três sobreviventes) – por razões eleitorais, o governador não quis evacuar a ilha. A erupção era inevitável, a morte das pessoas não. *Éruption volcanique en Martinique* (1902) conta com a reconstituição, em estúdio, da tragédia: explosões são vistas no “fundo negro”, e uma nuvem de fumaça encobre a maquete da cidade. Não há dúvida de que se trata de um tema-composto, fabricado, e no entanto era preciso fazê-lo com agilidade e exibi-lo como notícia do evento que acabara de ocorrer.

Pouco tempo depois, o sismo registrado em 18 de abril de 1906 em São Francisco não chega a ser filmado durante sua ocorrência, mas faz-se visível nas imagens cinematográficas por subtração. Realizado poucos dias antes do desastre, o *travelling* pela Market Street de São Francisco, filmado a partir da janela dianteira do bonde que percorria a rua, torna-se célebre depois do terremoto e do violento incêndio que o seguiu. Conhecidas como *A trip down Market Street – before the fire*, as imagens registradas pelos Miles Brothers seriam refeitas algumas vezes depois do incêndio, de modo que é possível ver a presença da catástrofe pelas ruínas deixadas dos dois lados da rua. Um dos principais expoentes do cinema estrutural nos Estados Unidos, Ernie Gehr retoma o *travelling* que antecede o sismo em seu *Eureka* (1974),

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

desacelerando brutalmente a velocidade de projeção. Um enorme suspense acompanha a passagem de cada veículo ou passante que cruza o caminho do bonde em que a câmara está embarcada, como se o destino do *travelling* fosse de fato registrar uma tragédia. O terremoto vai inspirar a ficção melodramática *San Francisco* (1936) de W. S. Van Dyke, que atribui um papel purificador à catástrofe, livrando a cidade do pecado e da perversidade.

Apesar de muito distintos em suas ambições e registros, os filmes sísmicos de Méliès, dos Miles Brothers, de Van Dyke e mesmo as inúmeras adaptações cinematográficas do romance de Edward Bulwer-Lytton, *Os últimos dias de Pompeia*²⁶, deparam-se com uma dificuldade comum: a figuração do *instante catastrófico*. Fora da ficção, o caso do material dos Miles Brothers é emblemático: o terremoto está no pós-filme, no intervalo entre diferentes versões do *travelling* pela Market Street. Mesmo nas reconstituições ficcionalizadas, é comum que uma nuvem de fumaça invada o quadro no momento exato do desastre, como um obstáculo que cega os personagens e se interpõe à visão do espectador, de modo a quase não sobrar imagens figurativas reconhecíveis.

A percepção da catástrofe como obstáculo físico à visão e à representação constitui o cerne do segundo nível de análise, o nível formal. Representação da catástrofe e catástrofe da representação são em muitos casos indissociáveis; e em especial o “instante catastrófico” produz em geral obstáculos à visão, produz invisibilidade, e põe em cheque a própria posição do espectador. Com base em análises de obras de épocas e *mediums* distintos – literatura, pintura, cinema, filosofia etc. –, uma série de autores se debruçou sobre o tema do olhar sobre a catástrofe e o problema de sua representação. O filósofo alemão Hans Blumenberg retoma essa linhagem, abordando os paradoxos da representação catastrófica desde Lucrécio, Horácio e Zenon, na Antiguidade, até pensadores do século XX. Qual é a justa posição do espectador dos desastres? Tal pergunta permeia a história dos relatos e representações do evento catastrófico. Sua distância cômoda — suficientemente distante para não ser levado pelas ondas, suficientemente próximo para ter visão nítida — é desde o início questionada tanto de uma perspectiva moral, como no debate entre Voltaire²⁷ e Rousseau²⁸ por ocasião do terremoto de Lisboa, quanto de uma perspectiva física (é possível observar o mar agitado de um naufrágio

26. Quatro versões de *Os últimos dias de Pompeia* datam de antes de 1920: a de William Both (1900) de 24 metros; a de Luigi Maggi (1908), a primeira efetivamente narrativa; a de Mario Caserini e Eleuterio Rodolfi (1913); e a de Giovanni Enrico Vidale e Ubaldo Maria del Colle (1914). Para mais informações a esse respeito, ver MONTEIRO, Lúcia Ramos. Op. cit., p. 104-105; e DUMONT, Henri. Chronologie du film historique à l'antique. In: AZIZA, Claude (org.). **Le Péplum: l'Antiquité au cinéma. CinémAction**, nº 89, Paris: Télérama, 1989, p. 129-180.

27. VOLTAIRE, F.-M. **Poèmes sur le désastre de Lisbonne et sur la loi naturelle, avec des préfaces, des notes** (1756). Paris: Hachette/BNF, 2013.

28. ROUSSEAU, J.-J. Lettre à Voltaire [18 de agosto de 1756]. In: **Œuvres complètes**, vol. IV. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

sem correr risco de ser vitimado por ele?). Blumenberg relembra os usos do mar e da navegação como metáforas da existência humana, chegando a questionar o próprio ato espectral – o prazer do espectador de teatro diante dos dramas da vida, por exemplo – e lembrando a origem comum das palavras *naufragar* e *fracassar* (os verbos latinos *quassare* e *frangere*, ‘romper’, com o prefixo pejorativo *fra-*).

É decorrência desse segundo nível o terceiro, metareflexivo, que envolve o fracasso da própria empreitada filmica, representativa. *Nuit et brouillard* é pioneiro, na história do cinema, entre outras coisas por ocupar definitivamente o lugar do fracasso, expressando a catástrofe da representação envolvida na representação da catástrofe. É um filme impossível, a equipe sabe disso, e ainda assim se faz necessário realizá-lo, vê-lo, revê-lo. Toda a construção vai confrontar-se com esse paradoxo, enfrentando as impossibilidades enquanto possibilidades. Sylvie Lindeperg, em seu estudo de grande fôlego sobre a obra, ancora na figura da historiadora Olga Wormser, situada na origem do projeto e fundamental para todo o processo de realização, essa dualidade de forças. Em sua primeira visita aos campos poloneses, ainda em 1946, ela tentara ver Auschwitz com os olhos dos deportados franceses. A respeito dessa tentativa, Lindeperg escreve:

Todo olhar a posteriori sobre esses lugares, ainda que fosse o primeiro, já é fruto de uma sedimentação das visões e, ao mesmo tempo, sinal de sua diferença irreduzível: a linha do tempo que separa as vítimas da tragédia dos que vieram depois é infranqueável.²⁹

29. LINDEPERG, S. “*Nuit et brouillard*”. *Un film dans l’histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007, p. 7, tradução minha.

Consciente dessa frustração fundadora, *Nuit et brouillard* sabe-se lugar de uma ausência, não se substituindo ao acontecimento, mas acolhendo-o³⁰. Do ponto de onde observamos, hoje, a história das relações entre cinema e catástrofe, é preciso levar em conta falhas, impotências e negligências do cinema.

30. *Ibidem*, p. 8.

Uma história das relações entre cinema e catástrofe deve, ainda, pensar nos pontos de catástrofe do próprio cinema, momentos em que o cinema previu seu próprio fim. Gaudreault e Marion repletoriam as “mortes” do cinema, diagnosticadas em momentos de transformações radicais, como o advento do sonoro, o surgimento e a popularização da televisão, o videocassete e, mais recentemente, a tecnologia digital³¹. O século XXI olha para o patrimônio-cinema

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

como um amontoado de ruínas, vestígio de algo que já passou³² ou mausoléu³³, dissolvido entre outras possibilidades de fruição da imagem em movimento, desvitalizado numa era digital em que a imagem não é mais inscrição do tempo sobre a película.

Considerações finais, ou da alegoria opaca

A dimensão alegórica está evidentemente presente no encontro entre esses três níveis de leitura que proponho da relação entre cinema e catástrofe, relação que problematiza o lugar do espectador e que implica em pensar o próprio cinema enquanto arte e técnica, enquanto médium e dispositivo. Xavier explica sua escolha pela chave analítica da alegoria para pensar um conjunto de filmes brasileiros das décadas de 1960 e 1970 em sua relação com o turbulento momento político. Para ele, a alegoria é uma “categoria capaz de dar expressão à forte relação entre forma e conjuntura”³⁴. Interessava-lhe entender como aquele cinema “internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe”³⁵.

No percurso proposto, a opacidade radical e o esvaziamento do quadro funcionam como alegorias negativas, capazes de expressar uma catástrofe ao mesmo tempo *tematizada* e fenômeno formal que *atinge* filme e espectador, afirmando o fracasso do cinema enquanto forma e dispositivo. Em *Los durmientes*, os três níveis apresentam-se igualmente potentes: à catástrofe da ditadura chilena e dos milhares de desaparecidos, soma-se a catástrofe da imagem, incapaz de enxergar através da água turva nem de revelar as peças faltantes da história.

Ao expor imagens em movimento em uma instalação, Ramirez insere-se, ainda, na discussão sobre o lugar do cinema e do filme, num momento visto como pós-cinemático. O homem que caminha segurando um peixe morto ladeia um muro de concreto, encimado por arame farpado e entrecortado por panópticos, sugerindo paralelos com a iconografia oriunda do universo concentracional, em que *Nuit et brouillard* e *Kapò* têm papel primordial. Não é possível acostumar-se a *Los durmientes*, como também não é possível ver em sua obra um substituto da(s) catástrofe(s) chilena(s). Suas imagens não compensam a ausência, mas falam o desaparecimento, dão corpo ao

31. Cf. GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Op. cit.

32. Cf. AUMONT, Jacques. Op. cit.

33. MULVEY, Laura. **Death 24 X a Second. Stillness and the Moving Image**. Londres: Reaktion Books, 2006.

34. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 15.

35. *Ibidem*, p. 13.

ARS apagamento. O que pode o cinema diante da catástrofe? É provável
ano 16 que qualquer esboço de resposta passe pela contaminação da obra
n. 33 fílmica com a opacidade gerada evento catastrófico.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Critique de la culture et société (1949). In: **Prismes**. Paris: Payot, 1986, p. 26.

ANDERS, Günther. Teses para a era atômica. **Revista Sopro**, nº 87, abril de 2013.

AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris: Vrin, 2012.

BLUMENBERG, Hans. **Naufração com espectador**. Lisboa: Vega, 1990.

DE ROSA, Miriam; HEDIGER, Vincenz. Post-what? Post-when? A conversation on the 'Posts' of Post-media and Post-cinema. **Cinéma et cie.**, vol. XVI, nº 26/27, spring/fall 2016, p. 9-20.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, nº 13, São Paulo, março de 2013, p. 30.

_____. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.

_____. **Sortir du noir**. Paris: Minuit, 2015.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of Cinematic Time**. Modernity, contingency, the archive. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.

DUMONT, Henri. Chronologie du film historique à l'antique. In: AZIZA, Claude (org.). **Le Péplum: l'Antiquité au cinéma**. **CinémAction**, nº 89, Paris: Télérama, 1989, p. 129-180.

DUPUY, Jean-Pierre. **O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza**. São Paulo: É Realizações, 2011.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **La fin du cinéma?** Un média en crise à l'ère du numérique. Paris: Armand Colin, 2013.

LINDEPERG, S. "Nuit et brouillard". **Un film dans l'histoire**. Paris: Odile Jacob, 2007.

LUCRÉCIO. *Da natureza* (séc. I a.C.). São Paulo: Abril Cultural, 1980. Também disponível em EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. *Antologia de textos*, coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

LUKINOVICH, Alessandra. ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ, mot grec. In: VON FÜRSTENBERG, Adelina (org.), *De la catástrofe* (catálogo de exposição). Genebra: Centre d'art contemporain, 1982, p. 39.

MARCONDES FILHO, Ciro. Ser é ser percebido. Sobre um pensador da comunicação que jamais foi, apesar de sempre ter sido: Günther Anders. *Communicare. Revista de pesquisa*. São Paulo, v. 6, nº 2, 2006.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. *L'imminence de la catastrophe au cinéma. Films de barrage, films sismiques*. Tese de doutorado, sob a orientação de Philippe Dubois e Ismail Xavier. Paris: Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e Universidade de São Paulo, 2014.

MULVEY, Laura. *Death 24 X a Second*. Stillness and the moving image. Londres: Reaktion Books, 2006.

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia*, nº 32, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br//index.php/galaxia/article/view/25800>>.

RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: VOGNER DOS REIS, Francis; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Jacques Rivette. Já não somos inocentes* (catálogo de retrospectiva). São Paulo: CCBB, 2013, p. 96.

ROLLET, Sylvie. *Une éthique du regard*. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh. Paris: Hermann, 2011.

ROUSSEAU, J.-J. Lettre à Voltaire (18 de agosto de 1756). In: *Œuvres complètes*, vol. IV. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como trauma. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SONTAG, Susan. The imagination of disaster (1965). In: _____.

ARS *Against interpretation and other essays*. Londres: Penguin Books, 2009, p. 209-225.

ano 16

n. 33

STEWART, Garrett. *Framed Time: toward a postfilmic cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2007

VOLTAIRE, F.-M. *Poèmes sur le désastre de Lisbonne et sur la loi naturelle, avec des préfaces, des notes* (1756). Paris: Hachette/BNF, 2013.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.