

Persistência do cinema como procedimento de interiorização da semiose do espaço pela memória da cultura¹

Irene MACHADO²
Universidade de São Paulo; CNPq

Resumo

O objetivo do ensaio é traçar a linha de raciocínio segundo a qual o espaço cinemático é traduzido pelas relações entre comunicação e as transformações histórico-culturais diversas. Assim, modelos distintos de visão, desenvolvem diferentes modelos de espaço cinemático. O que nos interessa examinar aqui é aquele derivado da transformação da montagem de planos na passagem do registro em película foto-química para a edição eletrônica das produções de câmeras. Ainda que se continue designando de filmes o trabalho da edição digital, compreende-se que não apenas espaço cinemático sofreu uma radical transformação como a experiência estética audiovisual ganhou uma nova dimensão de sensibilidade.

Palavras-chave

Espaço cinemático; Memória da cultura; Estética audiovisual; Plano; Imagem-fluxo.

Introdução

No âmbito dos estudos filmicos, a persistência do cinema no contexto dos meios digitais e a conseqüente transformação não apenas das produções como também do espaço cinemático e da experiência estética desencadearam toda uma reflexão que coloca em xeque a natureza do fenômeno que examina. Cresce o entendimento de que o cinema persiste sobretudo porque, ao projetar modelos de espaços cinemáticos graças a procedimentos tais como enquadramento e ângulos de tomadas, evidencia o papel de sua virtualidade construtiva enquanto meio técnico.

A noção de persistência do cinema foi assim formulada e examinada por D.N. Rodowick (2007) no contexto de um paradoxo: apesar do desaparecimento do filme – película de celuloide com registro fotográfico analógico –, o cinema não apenas persiste como promove a multiplicação do espaço cinemático e, na hibridização de suas formas marcadas pelo processamento eletrônico, se revigora enquanto meio. No âmbito da performance tecnológica do meio digital, ainda segundo Rodowick (2007, p. 11), o cinema persiste graças à virtualidade das formas digitais em que a matriz fotográfica

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Livre Docente em Ciências da Comunicação; Pesquisadora PQ-CNPq. Escola de Comunicações e Artes; PPG em Meios e Processos Visuais, Universidade de São Paulo. irenema@uol.com.br

perde força ante o domínio dos processos eletrônicos responsável pelo cinema digital em desenvolvimento.

Nos estudos de Rodowick, o cinema permanece graças à continuidade de algumas propriedades de sua construção como espaço cinemático – concepção fundamental nas mais diferentes práticas da tradição foto-cinematográfica, a começar pela centralidade do quadro e do plano na montagem e na edição do objeto cinemático enquanto cena e enquanto cinema. Se, nos primórdios dessa tradição a centralidade do quadro se sustentava, sobretudo, no geometrismo óptico dos ângulos de tomadas na construção dos planos (RODOWICK, 2007, p. 11), no processo de expansão de suas formas a centralidade do quadro, do plano e da visão perspéctica cede lugar ao fluxo dos pontos luminosos produzidos em operações de circuitos eletrônicos e do processamento digital.

Na linha do raciocínio de Rodowick, é possível dimensionar um posicionamento complementar. Trata-se do argumento de Vilém Flusser que, embora não diretamente concentrado na sétima arte, mostra como as transformações emergentes no âmbito das imagens técnicas recuperam estados precedentes. Esse é o caso da transformação dos pontos de luz (fótons) em imagem de coisas visíveis que possam ser apreendidas pela percepção e cognição humanas (FLUSSER, 2008, p. 23). Com isso, podemos inferir que a operação de caráter técnico revela sua capacidade de meio de comunicação.

Ao reconhecer que, como meio de comunicação, o cinema mobiliza diferentes dispositivos tecnológicos sem ignorar os processos sensoriais e cognitivos, Rodowick mostra como os operadores e suas mediações se tornam as principais forças de transformação. No contexto de sua argumentação amparada pela análise de filmes, sobretudo de efeitos digitais, ganha força a hipótese de que a persistência do cinema se alimenta muito mais de eventos de sua construção cultural e histórica do que de sua natureza física e instrumental (RODOWICK, 2007, p. 31-3). Com essa inferência, abre-se caminho para que se possa recuperar na construção cultural e histórica uma de suas articulações fundamentais a saber, a memória da cultura onde os meios, longe de serem considerados tão somente veículos, se apresentam como processos históricos em transformação e em constante devir de suas possibilidades.

Nesse sentido, há que se considerar uma outra hipótese que se coloca como contra-argumentativo à formulação de Rodowick da persistência do cinema no contexto específico da virtualidade dos processos digitais. Segundo o entendimento semiótico,

nenhuma construção cultural pode prescindir da memória de seus códigos e de suas linguagens. Nesse sentido, a persistência do cinema não se faz sem resistência, reação ou intervenção nos procedimentos constitutivos de sua linguagem. A própria virtualidade atribuída tão somente ao processo eletrônico-digital é tributária de procedimentos e invariáveis da memória cultural. Até mesmo a continuidade torna-se uma forma de resistência uma vez que é garantida graças ao vigor de intervenções reativas de novos procedimentos. Ainda que se beneficie das inovações digitais, a persistência do cinema é tributária de vínculos com a memória da cultura – e essa é a hipótese principal desse estudo.

No âmbito do estudo semiótico da cultura, a dinâmica das transformações em informação nova – ou em emergência – diz respeito ao processamento de códigos culturais e sua ulterior tradução em linguagem impulsionado pela condição analítica de sua construção. É do código como «construção analítica» - o que permite sua tradução da cultura - que se trata quando se observa o processo de resistência. Nesse sentido, a potencialidade da memória está diretamente vinculada às capacidades críticas de produção de linguagem como forma de pensamento na percepção e cognição dos fenômenos que manipula.

A persistência do cinema e a resistência do filme face às mudanças digitais tornam-se um vasto campo de análise para se a produção de pensamento crítico capaz de tangenciar a dinâmica da própria cultura audiovisual inaugurada pelos meios eletrônicos. A coerência da investigação é garantida não tanto pelos objetos que examina – que continuamos a chamar de filmes num ato de resistência – mas sobretudo pelos conceitos e métodos que mobiliza de modo a gerar pensamento crítico.

Precedência do texto de cultura na interiorização de processos visuais

A persistência do cinema não é fenômeno isolado na história da cultura mas integra a dinâmica da renovação da própria tradução da informação que se constitui a partir da memória da cultura representada em seus textos. Não do texto constituído como unidade produtiva da atividade escrita alfabética que abre a escalada da história. Segundo a hipótese semiótica que entende a história da cultura no desenvolvimento das linhas pontilhadas que enlaçam eventos remotos, atavismos, cortes sincrônicos e, portanto, relações transversais, somos levados a considerar a noção da precedência de textos à luz daquilo que Iúri Lótman definiu como “memória informacional”

(LOTMAN, 1998b, p. 93-123; MACHADO, 2015; 2016). Trata-se de uma concepção de produção cultural que acolhe realizações apreendidas em relações transversais de cortes sincrônicos fora, portanto, de uma progressão linear mas dentro do grande tempo das culturas (BAKHTIN, 1998).

De acordo com essa abordagem, se um dos mecanismos a movimentar a cultura diz respeito ao trabalho analítico dos códigos culturais na tradução da informação para ulterior transformação das formas culturais em informação nova, impossível ignorar que as variáveis do sistema cultural é processado no interior de invariantes que sustentam a capacidade de o sistema gerar a informação nova. Na cultura, tal papel é desempenhado pelos códigos culturais – primeiro de línguas e depois das linguagens da cultura na sua diversidade. Cumpre-se o processo modelizante uma vez que é possível detectar nos códigos culturais as invariâncias no contexto das variações e assim observar a dinâmica modelizante que opera por tradução. Para Lótman, tal dinâmica remonta à dualidade que orienta os sistemas da cultura, isto é, à “coexistência de linguagens discretas verbais e linguagens icônicas” (LOTMAN, 1998a, 28).

Reconhecer o dualismo não significa ignorar que, em encontros de grandes complexidades, há muito mais ocorrência de confrontos em zonas de intraduzibilidade, de resistência e de fronteiras do que uma perfeita união colaborativa. Se a capacidade de gerar informação nova está diretamente relacionada ao mecanismo operativo da memória operacional que traduz e transforma garantindo a variação no contexto das invariantes de seu funcionamento, há que se reconhecer um outro atributo igualmente fundamental da memória informacional: sua capacidade de processar formas tais como as composições que se consagraram na cultura como emblemas. Todo emblema se nutre da semiose entre signo discreto analítico-discursivo e signo icônico sintético-relacional.

A memória informacional retém em seu interior elementos de uma composição emblemática que se manifestam como formas invariantes capazes de movimentar variações. Nesse sentido, toda manifestação de gênero articula-se historicamente em torno de suas invariantes emblemáticas. Na cultura audiovisual não poderia ser diferente: existem construções que germinaram formas históricas organizadas em diferentes expressões culturais, o que confere ao emblema a condição de precedência do texto de cultura em relação à linguagem resultante dos novos códigos culturais.

Partindo da noção ampliada de memória informacional, vamos considerar aqui uma forma emblemática da cultura visual que já conheceu diferentes traduções na

cultura audiovisual e pode, portanto, ser considerada como um manancial da memória na persistência do cinema como forma cultural: a visão aérea tornada princípio construtivo de planos em sequências cinematográficas, tornada um dos mais expressivos procedimentos da perspectivação do espaço filmico no quadro da tela.

O exemplo que contribui para a nossa análise é a consagrada sequência inicial do filme *Terra em transe* (Brasil, 1967), de Glauber Rocha, quando em plano sequência a câmera se desloca sobre a amplitude do mar oceano até encontrar o solo de Eldorado (figura 1). Enquanto vemos a câmera avançar sobre o Atlântico negro, o canto de povos, certamente nossos ancestrais africanos, embala a trajetória, operando um corte sincrônico que Mikhail Bakhtin chamaria de cronotópico uma vez que no espaço se encontram diferentes projeções de temporalidades.

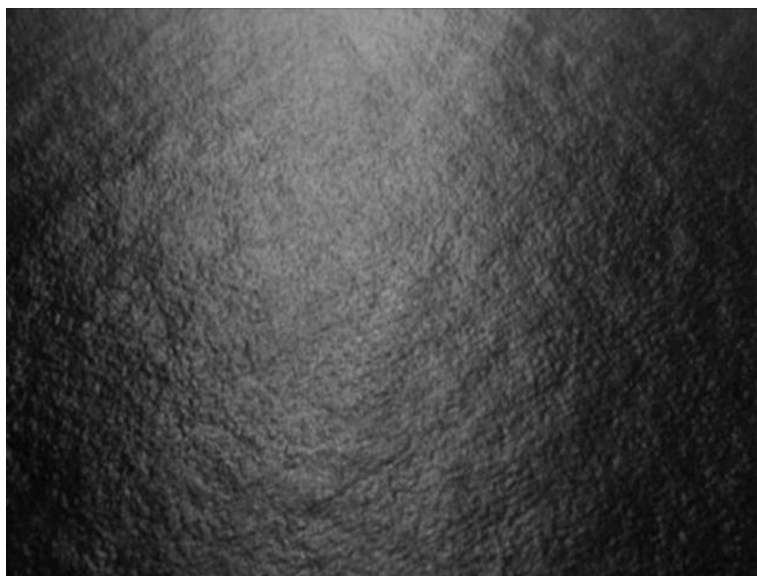


Figura 1 – Plano sequência de abertura de *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha
http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=246&vol=9

Se o mar corresponde à porção do espaço que conjuga num único plano topográfico geografias de terras distintas que já formaram um só continente, o canto traduz não o espaço fracionado mas as temporalidades conjugadas, cujos fios continuam a desenhar tramas relacionais. Ainda que a narrativa tematize questões da atualidade dos anos de 1960 no Brasil, a trama coloca em perspectiva a memória informacional que, por um lado, configura a topografia de uma história intercontinental e, por outro, manifesta a topologia que a imagem técnica processada pelo cinema desenvolveu de modo emblemático.

Como todo emblema, o plano aéreo que a sequência de *Terra em transe* constrói se reporta não apenas à ancestralidade da trama enredada pelos povos negros da África e América. Há que considerar a ancestralidade do próprio procedimento «visão aérea», considerado atributo de aparelhos desenvolvidos no aprimoramento da câmera fotográfica em conjugação com os transportes aéreos da tecnologia industrial. Na problematização de tais atributos e guiados pelo movimento da memória informacional encontramos um outro viés cultural, a demandar um deslocamento numa outra topografia: o sistema gráfico dos geoglifos que o povo Nazca (200 a.C. – 600 a.C.) cultivou no deserto Peruviano ao longo de 37 milhas entre os Andes e o Pacífico e que hoje conhecemos como Linhas de Nazca, objeto de análise em estudo anterior (MACHADO, 2016). Como se observou nas análises das imagens fotográficas registradas em filmes ou capturadas pelos satélites, existem muitas dúvidas a respeito dos geoglifos. Por um lado, o dilema de formas gráficas não geradoras de um sistema de escrita; por outro, o fato de as linhas desenharem formas geométricas cujo desenho só pode ser alcançado pela visão aérea, um “olho de pássaro”.

No centro de nosso questionamento não se interroga como os povos peruvianos desenvolveram tal noção de visão aérea, mas o fato de, uma vez criada, tal visão gera relações com outras formações culturais desenvolvidas em outros contextos históricos, o que nos leva a reforçar o papel modelizante da memória informacional bem como a precedência de um processo de codificação – a visão aérea – tornada invariante capaz de modelizar diferentes sistemas semióticos da cultura. Não à toa que coube à visão do «vôo-de-pássaro» o atributo modelizador de nossa visão aérea que, no caso dos geoglifos, constroem um sistema cultural independente dos signos discretos da escrita.

Com base na noção de espaço informacional a noção de texto de cultura se impõe como um marco cultural de constituição do processo de precedência que justifica não apenas o desenvolvimento da cadeia cumulativa das relações culturais como também as transformações qualitativas dos fenômenos envolvidos em diferentes processos culturais. À luz desse raciocínio propõe-se compreender a noção de memória da cultura onde situamos a persistência do cinema.

Persistência do cinema ante a intervenção em códigos culturais

Ainda que a coordenada fundamental da memória seja o tempo, observamos que nos exemplos analisados anteriormente o espaço se projetou como articulação essencial.

Sabemos que a força das coordenadas de referência e de posicionamento na representação do espaço consagrou-se como um capítulo à parte na história da cultura. Não apenas o espaço pictórico mas também o espaço fotográfico se constitui em torno da perspectiva linear do espaço geométrico-euclidiano, afinal, as lentes da câmera incorporam a perspectiva óptica, o que não impediu a geração de experimentos com intervenções radicais no processo de reprodução técnica, como aqueles realizados pelo artista-designer russo Aleksándr Ródtchenko. Mantendo-se nos limites do enquadramento, a câmera de Ródtchenko revoluciona o olhar ao deslocar o posicionamento dos ângulos e produzir um espaço fotográfico distinto daquele alcançado na frontalidade do campo visual. Diferentes espacialidades se confrontam com encaminhamentos para porções distintas do espaço aéreo, que dilata volumes, cria contrastes e submete os objetos a inusitados arranjos e fronteiras visuais (figura 4).



Figura 2 – Fotografia Aleksándr Ródtchenko em tomada aérea no eixo oblíquo do plano.
<https://www.wsws.org/en/articles/2008/04/rodc-a10.html>. Acesso 03/06/2016

A possibilidade de o plano adquirir dinamismo interno a partir de um deslocamento inusual de linhas altera a noção de perspectiva, sem modificar a natureza óptica linear embutida nas lentes da câmera. Na foto aqui reproduzida, o enquadramento permite situar no mesmo plano diferentes distâncias, quebrando a linearidade frontal.

A magnitude de um procedimento dessa natureza está na criação de um espaço cinemático no interior do espaço fotográfico, prática que se expandiu para o cinema,

quando o cineasta Dziga Viértov explora a radicalidade construtiva no clássico filme *O homem com a câmera* (1927). Nele os mais diferentes planos das tomadas se entrecruzam e se chocam desestabilizando a visão linear. O que o trabalho fotocinematográfico aqui desenvolvido oferece como inovador é a criação de um espaço cinemático em que a geometria óptica da câmera tanto organiza a visão perspéctica quanto abre caminho para intervenções de enquadramentos capazes de alterar o alinhamento interno do plano e produzir direcionalidades *a priori* não previstas no programa da máquina. Com isso, o espaço cinemático ganha não apenas na pluralidade das articulações como também no movimento de seu plano gráfico que resulta em tensionamentos de diferentes intensidades. É isso que o trabalho criativo de Viértov explora na radicalidade do processo construtivo de suas tomadas excêntricas.

De saída, o filme elege seu protagonista: a câmera e deposita nele toda a responsabilidade de gerar a linguagem audiovisual que não se equipara à literatura e muito menos ao teatro, como se pode ler no texto de abertura do filme. Ou seja, não se trata de um teatro ou uma narrativa filmada, mas a vida tomada de improviso no movimento das ações cotidianas. Ao se desvincular da narrativa teatral e literária o cinema de Viértov libera o olhar do espectador e o convida a explorar a plenitude do quadro. Em vez de seguir os atores em seus gestos e falas, o olhar do espectador acompanha os movimentos no interior do plano em suas cenas e no compasso de diferentes ritmos: de aceleração e de lentidão.

O filme se define, portanto, como experiência da comunicação cinemática, mais do que articulação de planos, organizando-se pela tomada em ângulos inusitados de focalização das cenas de improviso segundo o princípio de montagem em que a livre associação de tomadas subvertem o legado da linearidade das sequências que progridem numa única direção (figura 3).



Figura 3 – O homem com a câmera, Dziga Viértov. Montagem de fotogramas.

Se a câmera é o protagonista, o homem com a câmera não é apenas o título do filme mas a evidência do processo operativo de diferentes tomadas em que se manifestam a cumplicidade entre o olho mecânico da câmera e o olho do cinegrafista, com a intervenção do último no programa da câmera que orienta a ação do primeiro, o que leva o cinegrafista a escolher os ângulos da filmagem e operar montagens no próprio momento de tomada de planos (figuras 4 e 5).



Figura 4 – Tomada em câmera alta (*plongée*)



Figura 5 – Tomada em câmera baixa, no nível do chão (contra *plongée*)

O cinegrafista opera intervenções na sequência dos planos: em vez de linearidade, multidirecionalidade, choque, confronto de linhas, provocando um desconcerto (figura 6).



Figura 6 – Multidirecionalidade dos ângulos de tomada com desestabilização do olhar.

Com tamanha diversidade de ângulos de visão e de interferência na direcionalidade da composição interna dos planos, o espaço cinemático se reconfigura na dinâmica dos procedimentos filmicos que já não são de ordem apenas fotográfica. A performance da câmera resulta de diferentes dimensionamentos analíticos, como observa Rodowick (2007, p. 16). Ao espaço profilmico que se estende pelo campo visual da câmera, se acrescentam: o espaço da tela de projeção, o espaço filmico dos eventos articulados enquanto filme e o espaço espectral de percepção e interação. Em cada um desses espaços se configuram diferentes conjugações sígnicas de códigos

cinemáticos, isto é, de construções analíticas que distinguem as esferas envolvidas: observação, apreensão, percepção, cognição e interação. No espaço cinemático atuam forças de diferentes procedência e qualidade actancial.

Na progressão de nosso raciocínio, observa-se que a radicalidade do procedimento que considera a produção de imagens por meio de ângulos e tomadas não ficou restrita à foto-cinematografia, expandindo-se para a composição audiovisual videográfica e digital, eixo de uma linhagem que culmina com as imagens foto-videográficas tomadas por satélites. Nelas, os planos já não surgem como unidades compositivas mas desaparecem na compactação das distâncias em escalas. Nas imagens reproduzidas por GPS o traçado diagramático do cálculo numérico resulta de um trabalho inequívoco de transdução não mais da luz que devolve formas visíveis mas de gráficos com plena intervenção de códigos a reproduzirem linhas compactadas e contornos do cenário que captura, processo que se institucionalizou em mapas que os meios móveis, como os *smartphones* colocam à disposição de qualquer usuário. Do ponto de vista semiótico, há que se acrescentar que as coordenadas referenciais que sustentam a dimensão de indicialidade do espaço cinemático se perdem e os grafismos de pura iconicidade das imagens processadas por cálculos roubam a cena.

Resistência do espaço cinemático como memória de arquivos e de programas

Em sua trajetória de passagem do processo fotográfico para o processo eletrônico-digital, entendemos que se opera uma transformação nos códigos da linguagem do cinema, quando a indicialidade cede lugar ao processo icônico enfatizando os símbolos codificados de sua composição que se oferecem em diferentes diagramas: de luz, de linhas, de formas, de velocidades, de tonalidades, de timbres e tudo que possa ser traduzido em termos de gestos gráficos. Com isso, se observa que, em vez de retorno às formas do mundo visível, multiplicam-se formas gráficas, diagramas de relações topológicas produtoras de gestos que correspondem mais às operações de cálculos em performances de circuitos eletrônicos internos do que reprodução de registros externos.

Ante o enfraquecimento da indicialidade, a composição icônica já não opera nem com tomadas nem com planos, mas com camadas, arquivos, notações resultantes da transcodificação de sinais em signos, vale dizer, de programas. Fora do plano e sem ângulo de tomada, a performance dos arquivos é que se encarrega de produzir gestos

gráficos traduzidos em movimento de imagens visuais e sonoras. Com isso o encadeamento das imagens torna-se muito mais fluido a ponto de projetar uma nova espacialidade, próxima da flutuação no “espaço vazio”, onde corpos e objetos parecem libertos da gravidade, sem coordenadas, sem perspectiva, sem pontos de referência. Um espaço de pura virtualidade, em que a persistência do cinema se transforma, de fato, em resistência, em reação de intervenção nos códigos.

Dentre as realizações do cinema a explorar os códigos eletrônicos-digitais na produção de gestos gráficos geradores dessa experiência estética audiovisual vamos tratar aqui do projeto experimental da trilogia quatsi de Godfrey Reggio. Em cada um dos filmes um universo temático distinto foi submetido à tradução da virtualidade da imagem em novos códigos digitais.

A trilogia quatsi é constituída pelos filmes: *Koyaanisqatsi: vida em (des)equilíbrio* (1983), *Powaqqatsi: vida em transformação* (1988) e *Naqoyqatsi: a violência como meio de vida* (2002). Nas duas primeiras produções, o trabalho filmico ainda se orienta por fotografias editadas, enquanto que na última as imagens são reprocessamento digital de arquivos filmicos. Logo, nos dois primeiros operam a indicialidade das imagens, ao passo que no último as intervenções são de caráter icônico: emergem como gestos gráficos e projeções da videografia musical. Fruto da parceria entre Godfrey Reggio e o músico Phillip Glass, o filme extrapola o circuito câmera-projetor (ou mecânico-elétrico). A produção audiovisual resulta da articulação de arquivos visuais e sonoros que, por um lado, recuperam elementos da memória informacional no grande tempo da cultura, por outro, processam e recodificam informações em programa de cálculo numérico do computador mediante operações tais como: transcodificação, sampleamento, reciclagem, síntese.

Duas cenas da sequência inicial de *Naqoyqatsi* exploram tal articulação de arquivos transcodificados. Trata-se da sequência em que o plano fixo da obra *Torre de Babel* (1563) de Pieter Bruegel é seguido por tomadas internas de um grande edifício abandonado que vasculham os escombros num percurso que caminha do interior para o exterior (figuras 7 e 8).



Figuras 7 e 8 – *Naqoyquatsi* (2002), Godfrey Reggio.

<http://staticmass.net/documentary/naqoyquatsi-documentary-2002-review/> Acesso: 03/06/2017

Além de romper com as fronteiras que possam existir entre épocas históricas, o encadeamento entre *Torre de Babel* e o edifício até a dissolução da fachada em movimentos de água-nuvem e pontos luminosos nos coloca não apenas diante de uma gestualidade gráfica inusitada como também de inusual experiência estética audiovisual do espaço cinemático: aquele da “imagem-fluxo” (BOTOLLO, p. 72). Enquanto fluxo, a imagem se torna presente no devir de sua performance e na flutuação do espaço em que se atualiza.

Quando a tomada focaliza em *contra-plongée* a totalidade da fachada, o percurso muda de direção e um movimento abrupto empurra o plano para trás e, na horizontalidade, a fachada se dissolve e o trabalho do processamento digital se inicia. Muito significativo é o plano de luz que se segue, com rastros luminosos (chuva de fótons? de elétrons? de raios cósmicos? estelares?) convergindo para o centro da tela de modo a centralizar a representação gráfica de zero (figura 9).

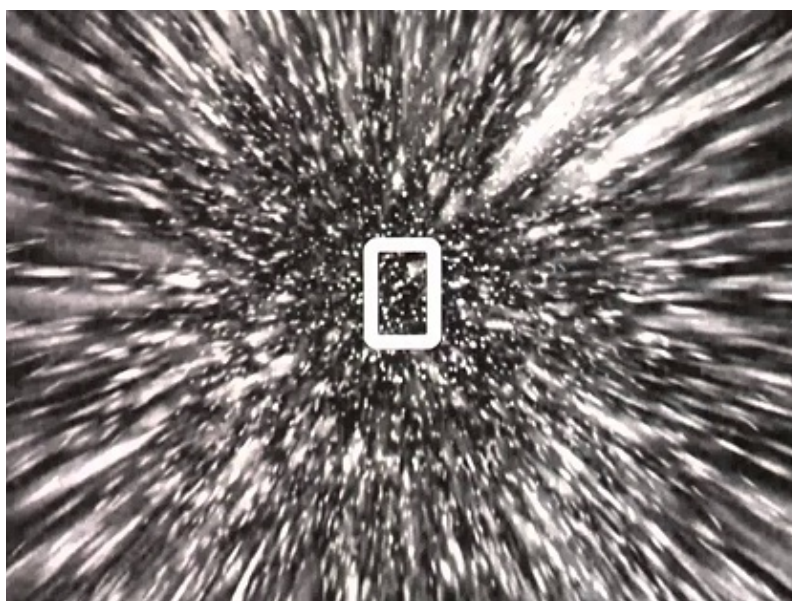


Figura 9 – *Naqoyquatsi* (2002), Godfrey Reggio.
<http://incredible-tales.blogspot.com.br/> Acesso: 03/06/2017

A experiência do espaço cinematográfico se realiza não em coordenadas de posicionamentos mas na reverberação do espaço ressonante que agora evoca um grande tempo, o que garante a construção do filme na intersemiose da videografia musical.

Naqoyquatsi emerge, assim, de uma movimentação rítmica não restrita à articulação das imagens visuais mas extensiva ao universo sonoro de um espaço ressonante em que a música não é trilha mas dimensão pela qual as imagens visuais circulam, se articulam e se retro-alimentam na virtualidade de células rítmicas e da combinatoria de imagens dos arquivos visuais. Graças ao processo de retro-alimentação, o espaço cinematográfico emerge no movimento de sua construção no espaço da tela como processo e não como resultado de uma articulação prévia.

Do ponto de vista dos arquivos virtuais que se retro-alimentam da memória da cultura, o espaço cinematográfico se reproduz como prosa dialógica telemática cuja composição se oferece como um discurso interior muito próximo do fluxo de consciência que marcou a grande ambição do discurso dialógico experimental da literatura. A prosa dialógica concebida no fluxo do espaço ressonante também se distancia da narrativa para se vincular ao debate das ideias articuladas pelo princípio associativo do discurso interior. Em *Naqoyquatsi* um exemplo pontual é aquele que cita a ovelha Dolly cuja imagem se constrói no contexto de muitas associações e reverberações (figura 10).



Figura 10 – *Naqoyquatsi* (2002), Godfrey Reggio.

<http://www.dokument-festival.com/database/movie/18126%7CNaqoyquatsi> Acesso: 03/06/2017

Nesse sentido, continuamos diante de um espaço cinemático cujo procedimento da reverberação sobrepõe memória e virtualidade num novo processo criativo que não se fundamenta nem no plano nem na tomada mas na simulação.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M.M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica. *In: Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1988.

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.

LOTMAN, I.M. El fenómeno de la cultura. *In: La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, p. 25-41, 1998a.

_____. Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura. *In: La Semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, p. 93-123, 1998b.

MACHADO, I. *Memória informacional da cultura no contexto da metalinguagem crítica*. Intercom: GP Semiótica da Comunicação, 2015. [Memória informacional da cultura no contexto da metalinguagem crítica de Lótman. *Famecos*. V. 23, n. 2, 2016, p. 1-8.]

_____. Diagramática do pensamento: a modelização espacial dos códigos e dos sistemas de cultura. *Questões Transversais. Revista de Epistemologia da Comunicação*. V. 3, n. 6, 2016.

RODOWICK, D.N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.