



CAPÍTULO XI

IMAGEN Y SONIDO ALREDEDOR: LA POTENCIA DEL FALSO EN EL CINE BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO

Midian Angélica Monteiro García²⁶

²⁶Midian Angélica Monteiro García: Master en Teorías de la Literatura y la Cultura por la Universidad Federal de Bahía; Profesora de Teoría Literaria y Vice Rectora Académica de UNIJORGE. Tiene Publicaciones en las áreas de Cine, Literatura y Educación. También desarrolla proyectos en el área de formación docente. Correo electrónico: miangarcia@uol.com.br

Resumen

Discutir el arte, en un momento en que Brasil pasa por una sombría ola de conservadurismo, es relevante, pues, paradójicamente, ha sido siempre una Confrontación con el sentido común y contra la naturalización de los valores reactivos que el arte, por lo menos el arte que cuya potencia de comprometimiento con el presente nos interesa, se coloca en la historia, o, como decía Walter Benjamín, a contrapelo de ella. Es decir: si una exposición de arte es capaz de provocar reacciones moralistas -e incluso incoherentes-, ella todavía puede cumplir un rol preponderante de "ser en contra" y hacer extrañar, en las entrañas del imaginario colectivo, las certezas cristalizadas y tornadas "familiarizadas" por la repetición sin diferencia del conservadurismo

Palabras clave: Edición, provocación del arte, sombrío conservadurismo, politizar el arte, naturalizar.

La discusión por el arte en conservadurismos extremos

Discutir el arte, en un momento en que Brasil pasa por una sombría ola de conservadurismo, es relevante, pues, paradójicamente, ha sido siempre una Confrontación con el sentido común y contra la naturalización de los valores reactivos que el arte, por lo menos el arte que cuya potencia de comprometimiento con el presente nos interesa, se coloca en la historia, o, como decía Walter Benjamín, a contrapelo de ella. Es decir: si una exposición de arte es capaz de provocar reacciones moralistas -e incluso incoherentes-, ella todavía puede cumplir un rol preponderante de "ser en contra" y hacer extrañar, en las entrañas del imaginario colectivo, las certezas cristalizadas y tornadas "familiarizadas" por la repetición sin diferencia del conservadurismo.

No son raras las acciones impositivas que nos remiten a un movimiento abstruso que vivimos en los pretéritos de la dictadura militar. Me refiero aquí a la obstrucción de realizaciones estéticas que ponen en evidencia la diversidad en las artes. En esta trama, que articula el mantenimiento de un orden excluyente, asistimos al cierre y prohibiciones por orden jurídico de exposiciones que abordan temáticas de la diversidad sexual y religiosa, a ejemplo de la cancelación de la exposición de arte contemporáneo "Queermuseo - Cartografías de la Diferencia en el Arte Brasileña", en Porto Alegre.

Una postura colectiva de repulsa al pensamiento y a la reflexión artística invadió Brasil, solidificando la estabilización de segmentos conservadores, los cuales imprimen un retroceso al pensamiento, encerrando la opinión pública no más en la mudez, sino en un desierto cognitivo.

El referido posicionamiento ante el arte se intensifica a partir de una red de implicaciones políticas, posicionamientos ideológicos consonantes con el golpe de Estado de 2016 que culminó con el impeachment de la presidenta Dilma Rousseff. Tal situación política promovió consecuentes retrocesos de avances otrora alcanzados, en lo que se refiere a las acciones afirmativas que se consolidaban en la democracia brasileña, a ejemplo del crecimiento de protagonismos de los movimientos identitarios e implementación de políticas de incentivo al arte, a la cultura, a la ciencia, salud. Son tiempos totalitarios inscritos con rasgos neoliberales, cuyas prácticas antidemocráticas han sido mediadas y diseminadas en espacios fabricados, bajo la égida del discurso de la anticorrupción. Las visibles regulaciones de las relaciones sociales, engendradas por los dispositivos mediáticos, así como explicitadas en las redes sociales, promueven insurgencias del incomodo de la clase media con las políticas afirmativas. Si, por un lado, las esferas de las redes sociales pasaron a descortinar las voces discriminadas, por otro lado, amparados en supuestos morales, hay los que asumen modos propios de validación y linchamientos digitales. Es en ese contexto de crisis que Brasil asiste, aterrorizado, a la supresión de derechos que afecta directamente el ejercicio de la democracia.

Esta lógica que ha movido la resurrección del binarismo sobre lo que es arte y lo que no es arte, como se percibe en el fenómeno de viralización de los discursos extremistas en las redes sociales, revela una suspensión de la democracia, que no se instala en Brasil como un acontecimiento local, sino como un movimiento hegemónico de la contemporaneidad.

En el campo del arte cinematográfico, destacamos aquí la segunda película de intensa recepción internacional, dirigida por Kleber Mendonça Filho, *Aquarius*, producción que concurrió a la Palma de Oro en Cannes en el año 2016. La película narra la actitud de resistencia de Clara, mujer de mediana edad, que convive con una mutilación causada por un cáncer en la juventud. Sin embargo, su lucha tiene una circunferencia más amplia y no se canaliza solo contra la enfermedad física, sino contra la "enfermedad más grave", la lógica del neocapitalismo, aquí tratado a partir de la abusiva trama de la especulación inmobiliaria. El último residente del edificio *Aquarius*, ubicado en un barrio de clase media de Recife y considerado un estorbo a las empresas y proyectos para la "nueva clase media" de las constructoras, Clara se niega a vender su piso repleto de memorias afectivas e historias personales.

La obra del cineasta pernambucano no solo trató de los contextos sociales y políticos contemporáneos, sino que también produjo un evento político debido al posicionamiento de denuncia, asumido por el elenco, en la ocasión del referido festival francés, sobre el golpe de Estado ocurrido en Brasil en el mismo año.

La producción de la película y la diégesis de la trama (es decir, la temporalidad en la que se encuentra la trama) son anteriores al golpe parlamentario que azotó al país. Sin embargo, tal acontecimiento en Cannes y sus reverberaciones actualizaron tales sucesos como tiempos paralelos que se sitúan en los campos de la realidad y de la virtualidad, de lo real y lo posible, provocando movimientos antagónicos. En una polaridad, la acción del elenco movilizó movimientos ostensivos como la inesperada clasificación indicativa de dieciocho años y el cercenamiento de la participación de la lista de 336 películas elegibles para el Óscar, para sorpresa de los agentes del audiovisual. Tal hecho fue señalado como una represalia política. La película fue considerada como arte peligroso, considerado inadecuado "a las buenas costumbres de la tradicional familia brasileña". El perfil controvertido de la película se debió, no solo al punto de vista político de esa narrativa, tan común en la cinematografía brasileña, sino, principalmente, a la potencia de su lanzamiento como evento político.

Por otra parte, en lo que se refiere al público, la película generó efectos estéticos los cuales promovieron reacciones políticas, como si los espectadores estuvieran sumergidos en la vida de *Aquarius*, o tal vez como si esa narrativa invadiera la realidad colectiva de estos sujetos. Tal procedimiento se aproxima a lo que Gilles Deleuze considera un procedimiento fabuloso:

Si nos referimos al cine directo, encontramos plenamente este nuevo estatuto que da al habla el valor de indirecta libre: es la fabulación. El acto de habla se convierte en acto de fabulación (...) y adquiere el alcance político de constitución de un pueblo. (Deleuze, 2007, p. 288)

En ese sentido, Aquarius elabora un ensayo sobre la resistencia, no la aniquiladora, sino una resistencia fabulosa, provocando afectos que diseñan líneas de fuga contra el organismo político que consolida una estructura ósea, revocando todas las plasticidades posibles de un cuerpo invadido; cuerpo en el sentido más amplio, el cuerpo social, podemos decir, ahora por cáncer producido artificialmente. En el contexto de la imagen fílmica, se trata de un cáncer implantado en el edificio, un tipo de termita volcada a la demolición, diseminada por el edificio, pero cuya colmena será devuelta por la protagonista a los tiburones de la constructora inmobiliaria. En el contexto histórico, la pantalla productora de sentidos sacude a los sujetos arrebatando al final de la exhibición, un exorcismo colectivo del presidente en ejercicio. La potencia de esta falsa realidad paralela en que se constituye Aquarius nos afecta, apuntando a las posibilidades de plasticidad del cuerpo colectivo. Un arte que se expande y se constituye en las potencias y posibilidades de cambio.

Cuando se constituyó como un lenguaje autónomo, a fines del siglo 19 y comienzos del 20, el cine heredó muchas de las convenciones del teatro burgués del siglo XIX, principalmente las "reglas" del melodrama, en lo que se refiere a la representación centrada en el discurso ilusionista y en la creación de puntos de vistas, amparados en la transparencia del lenguaje, que intensificasen la "identificación" entre la representación del drama y el espectador. La estabilización "clásica" del lenguaje cinematográfico se envasaba en el equilibrio y la linealidad de la trama y en la inclusión del espectador en un régimen de "habitabilidad" en el espacio de la ficción y en la transparencia en la forma de organización del espacio, del tiempo y de la acción. Así, a través de un pretendido lenguaje neutro y realista, el espectador entraría ilusoriamente en el lenguaje como mimesis directa de la realidad. El espacio y el tiempo serían reproducidos a fin de crear proyecciones fieles del mundo físico, así como las acciones de los personajes buscarían reproducir, por la verosimilitud realista, el comportamiento humano. Tal discurso cinematográfico, denominado naturalista, anula cualquier visibilidad de los medios de composición de la representación que quiere apariencia de real o apuesta en una opacidad formal que asume ser el "real" siempre inaprehensible e irreductible a cualquier lenguaje. De ahí el énfasis en el principio de la continuidad y de la linealidad en el proceso de organización del montaje del material fílmico. De acuerdo con Ismail Xavier:

Todo en ese cine camina hacia el control total de la realidad creada por las imágenes - todo compuesto, cronometrado y previsto. Al mismo tiempo, todo apunta a la invisibilidad de los medios de producción de esta realidad. En todos los niveles, la consigna es "parecer verdad; montar un sistema de representación que busca anular su presencia como trabajo de representación. (Xavier, 2008, p. 43).

Como todas las historias de las series culturales, también la historia del cine está marcada por divisiones y rupturas, tensiones entre el modelo institucional, ya estabilizado, y la discontinuidad del cine de invención formal. De ahí que el cine moderno se construya como una forma que busca romper con la tradición ilusionista, centrándose en el espectáculo de la transparencia, sino en el discurso de la opacidad. La fragmentación de la narración, según Peter Szondi es, por lo tanto, correlacionada con la fragmentación de los sujetos y corre en paralelo -y en diálogo- a las transformaciones traídas por la crisis del drama, resultante del encuadramiento de nuevas temáticas que promueven e intensifican las contradicciones entre forma y contenido.

La dramaturgia moderna, así como el cine moderno, abdica de las formas miméticas muy propias a la dramaturgia clásica, adoptando un drama centrado en la subjetividad, como ocurre en la obra de August Strindberg, evidente en la composición de escenas localizadas en los procesos psíquicos internos, en la confesión del "teatro como disfraz" y en la radicalización de la ruptura de los pilares centrales del teatro. Así como en el teatro moderno, que traerá a la superficie las características estructurales del drama, el cine desplazará su dispositivo técnico primario, la cámara, por ejemplo, de su lugar distanciado, llamando la atención hacia sí misma y negando así el espectáculo ilusionista.

No son raros los cineastas que rompen con el discurso narrativo continuo, dando lugar a un estilo personal a ejemplo de Andrey Tarkovisk en su película *El espejo*, en el que emprende una narrativa confesional marcada por rupturas constituidas de fragmentos de la memoria del narrador. Se puede verificar la radicalización de este proceso en David Lynch, ya que gran parte de sus obras, al reanudar la tradición modernista de la ruptura, hablan en su opción por la discontinuidad y las rarezas dramáticas, del lugar de la fragmentación del sujeto contemporáneo. En la película del referido cineasta, *Estrada Perdida*, por ejemplo, la cámara camina en las manos de un hombre misterioso, registrando espacios oscuros, grietas, espejos, como si se escrutara el inconsciente del personaje principal, revelando a la platea el desplazamiento del foco en la composición fílmica. También en *Imperio de los sueños*, la cámara recorre frenéticamente espacios, atravesando personajes en diferentes narrativas, las cuales reflejan una multiplicidad de focos.

El cine moderno, por lo tanto, camina en un deseo por la opacidad, en un elogio al espectador que pasa a ser sujeto constituyente del drama. La cámara, por su presencia ostensiva, se convierte casi en un personaje, rasgo auto-reflexivo cuyo objetivo es desmontar la ilusión y romper con la identificación del sujeto burgués, para usar una expresión propia de los debates de la época.

Esta producción da señales de que la película está lejos de ser una narración teleológica lineal e ilusionista. Es como si convidara al espectador a interferir en los espacios invisibles del texto, atribuyendo sentidos que no encierran una significación cristalizada. Lo que en el teatro se denomina "ruptura de la cuarta pared", la quiebra de la condición voyeur del espectador distante de la acción, a la que es sometida la platea, aquí se incorpora al texto fílmico.

Tal construcción genera lo que Ismail Xavier llama opacidad, la línea de fuga a través de la cual el espectador puede intervenir en la tesitura del texto cinematográfico. No hay una transparencia disipadora y conciliadora de los acontecimientos. El espectador es invitado a pensar y a construir la significación del texto.

El sonido alrededor, objeto principal de este artículo, narra historias de residentes de un barrio de clase media de la ciudad de Recife. Este artículo objetiva, por lo tanto, el análisis de la película *El sonido al rededor* a partir de presupuestos teóricos del cine contemporáneo y de la filosofía Deleuzeana. La historia del barrio remonta las relaciones de coronelismo y cordialismo, no más circunscritas en el espacio decadente del ingenio, mas actualizadas en las instancias del poder ventajero del ramo inmobiliario y en las relaciones de los trabajadores del espacio doméstico. En la película, el nieto del patriarca, dueño de un ingenio y de gran parte de las casas del barrio, construye relaciones paternalistas, pero poco profesionales con sus empleados.

La película se inicia con un prólogo que se integra a la película por los sonidos. La clave de lectura dada de inmediato por los elementos del montaje en la película potencia lo que Michel Chion define como "audiovisión", fenómeno de convergencia en el que la banda sonora, compuesta por la confluencia entre elementos visuales y sonoros, asocia diferentes discursos simultáneos. Desde las imágenes iniciales de los créditos, el sonido de un órgano realiza una nota en tono melancólico que parece, al modo de un síncope, anticipar el prólogo, creando una arritmia entre el sonoro y el visual. Tal atmósfera agónica es intensificada por el diálogo entre la pantalla negra y el toque constante de tímpanos. En la medida que surge una secuencia de fotografías antiguas

en blanco y negro, se suma al efecto sónico descrito, un bucle de percusión extraído de los patines que, más adelante, aparecerán en la primera secuencia en movimiento de la película. En el plano óptico, las imágenes de las fotos en blanco y negro, que se mezclan en diferentes planos destacando para el primerísimo y primer plano, exhiben espacios de una hacienda, trabajadores del cañaveral y una casa grande típica de la zona de la mata nordestina, recuperándose relaciones de poder a las que eran sometidas las comunidades sociales en los escenarios de las relaciones de explotación colonial. De acuerdo con Christine Paulette Yves Rufino Dabat, las relaciones de los trabajadores rurales, cortadores de caña, con los señores de ingenio se constituyeron, históricamente, como una relación entre explotado y explorador, a partir de un proceso de manipulación colectiva:

fueron históricamente mantenidos en una situación tan miserable que apenas garantizaba su supervivencia al precio de un trabajo agotador. Su vida era abreviada por la inserción precoz en el trabajo. Sus condiciones de existencia eran proverbialmente rudimentarias, miserables y precarias. Sus condiciones de trabajo contaban entre las más duras y brutales que se conocía. Impune reinaba en los cañaverales la violencia patronal, desde la época de la conquista (hasta el presente). Por lo tanto, es en un contexto de oposición aguda en términos de clase que se sitúa el asunto de este estudio: pues la historia de las relaciones de trabajo, que involucraban, en la 'morada', trabajadores rurales y plantadores de caña de azúcar, era simplemente una lucha entre explorados y exploradores. (Dabat, 2003, p. 36)

Acompañando la secuencia fotográfica, los sucesivos planos sonoros se extienden, reuniendo secuencialmente un sonido similar al de un reco-reco de muelles, un bucle extraído de los ruidos de una máquina de corte, que posteriormente se transforma en sonido directo, toques de bongôs y de caja. Esta textura de sonido permanece hasta un poco más del primer minuto, con la entrada del sonido de un tambor en una frecuencia más grave.

A partir de este momento, otra composición se constituye. Los instrumentos se repiten, pero ahora como sonidos directos de los espacios de un barrio situado en la ciudad de Recife. Sin embargo, esta nueva confluencia sonora se constituye con una modulación menos armónica y más fuerte. En el primer momento, este montaje sonoro nos da la sensación de un sendero que acompaña una tensión narrativa intensa, la cual preanuncia un acontecimiento trágico. Sin embargo, a los sustos, percibimos que el barrio es el protagonista de esta cadena acústica atravesada por el miedo, resistencias, incompatibilidades entre clases sociales con las que la película nos confronta. Se constata que el trágico presentimiento ya se hace presente en las relaciones jerarquizadas de aquellos que integran el playground. La tragedia, por lo tanto, no está en el acontecimiento externo. En ese sentido, hay que resaltar

que no estamos afectados por la verosimilitud de las imágenes, sino por el susto metafísico promovido por el desplazamiento del modelo de sonido e imagen que presenta el cine clásico.

Toda esta composición promueve cierto desconocimiento, sea por la falta de una estructura narrativa, sea por la construcción de una sonoridad extradiegética no esperada. La conjugación entre el óptico y el sonoro, en esta composición que se extiende del prólogo a los primeros planos de secuencia de la película, realiza alternancias que rompen el dominio del movimiento. En la película, esta conjugación es paradójica. Mientras las imágenes fotográficas y el espacio del patio del edificio presentan relaciones jerarquizantes, música e imagen se constituyen como entidades casi autónomas, pues parece haber una ruptura de las jerarquías que son comunes en la combinación de elementos visuales y sonoros. En la tradición cinematográfica, la banda sonora casi siempre asume una función representacional. La modulación sonora está regulada por la progresión narrativa, en sus concatenaciones dramáticas, generalmente articuladas paso a paso con las acciones de los personajes, en un juego de adecuación que se quiere "transparente", cuya función principal es añadir -o reforzar- los sentidos buscados en el curso de la película, entre los momentos de "parada" y ápices. En la película de Kleber Mendonça, el sonido huye al habitus que organiza el mundo naturalista, poniéndose, en lenguaje deleuziano, a fabular, revelándose, así, como una potencia en los agenciamientos propuestos por el director.

Gilles Deleuze, en sus reflexiones acerca de las especificidades del pensamiento artístico y filosófico, restaura la potencia del arte, emancipándola de sus amarras construidas en las instancias representacionales, historiográficas y de la tradición filosófica de la metafísica, para amparado en la idea bergsoniana de fabulación:

Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad que es siempre la de los dominantes o de los colonizadores, es la función fabuladora de los pobres, en la medida en que da al falso la potencia que hace de éste una memoria, una leyenda, un monstruo. (Deleuze, 2007, p. 183)

En la lógica de la fabulación, la no jerarquía entre sonido e imagen opera una ruptura estética construyendo una subjetivación diversa de la que constatamos en los sentidos evidenciados por la articulación del sonido y de la imagen. Si, por un lado, los planes de secuencia revelan que los sonidos que provienen de la ciudad reproducen los espacios coloniales de poder; por otro, la celebración de la autonomía entre lo óptico y el sonoro propone una potencia del pensar.

El arte hace posible una forma de participación en las luchas políticas fuera de las imágenes engendradas por la industria, en la medida en que da al falso la potencia de creación de otras formas de expresión y de otras posibilidades de subjetivaciones capaces de interferir en la realidad. Se trata de constituirse fuera de las reglas establecidas más allá de la percepción formal que los sujetos construyen para sí. Se percibe en el sonido al revés que hay una interferencia en la producción de desplazamientos a través de la fabulación.

Así como fue posible al arte la reinención de sus modos de producción, los cuales posibilitan el engendramiento de fisuras en el campo de la metafísica, promoviendo desplazamientos, nuevas relaciones y formas singulares de subjetivación, corresponde al propio arte suministrar dispositivos que sancionen a los seres modos de vivir diversos de la formateada en las instancias de poder.

La potencia del cine como arte se instaura en los agenciamientos de los elementos que lo componen. En el Sonido al Rededor, específicamente, tal conjugación se da entre lo óptico y el sonoro, creando nuevas líneas de entendimiento que alteran nuestros afectos y percepciones. Por lo tanto, no se trata aquí de una tesitura representativa de las imágenes, sino sonidos como extractos directos del funcionamiento de la ciudad. En el caso de que la ruptura del encadenamiento sensorio-motor entre imagen y acción, acción de los personajes y percepción, sonido e imagen implican la ruptura de las imágenes-cliché, muy propias del cine clásico. Lo que se observa, en la película en análisis, es que la imagen no siempre se desdobra en acción. Esta composición de un sonido que se construye por la suma armónica de elementos de percusión en las imágenes inmóviles del pasado, historia dada, se repite en la suma de los mismos elementos, pero como ruidos estridentes y no armónicos del paisaje de la ciudad. Tal existencia de las imágenes y del acústico en el espacio contemporáneo imprime la idea de que los tonos de la explotación colonial se encuentran impregnados en las estructuras constitutivas de los espacios urbanos.

En la coexistencia entre las imágenes fotográficas, el sonido y el movimiento, se promueve una ampliación de significados, como un movimiento de excavación de los sentidos de una historia que estaba sumergida en el espacio colonial que en fricción con los aparatos fílmicos provocará una grieta. Este procedimiento nos remite a las experimentaciones realizadas por Jean-Luc Godard en la serie Histoire(s) du cinema, realizada en vídeo, en la cual el director reconstruye superposiciones y saltos temporales de película,

reproducciones fotográficas y de música y otras sonoridades, de pantallas canónicas y anónimas. Para Deleuze,

(...) el método Godard, no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de escoger otra imagen que induzca un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación, sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de disparación, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que escoger otro, no cualquier otro, pero de tal manera que una diferencia del potencial se establezca entre ambos, que venga a producir un tercero o algo nuevo. ((Deleuze, 2007, p.217)

Si Godard opera con la superposición y unión de fragmentos de películas y otros elementos de diferentes tiempos, Kleber Mendonça opera la fusión de diferentes géneros de la imagen. Así, además de no jerarquizar los papeles establecidos para la imagen y el sonido en la cinematografía, el director pone en cuestión los límites del territorio de los géneros fotografía y cine, al romper la lógica del movimiento, de la secuencia, del deseo de transparencia que es propio a la imagen y al sonido en la cinematografía. La ruptura del compromiso con un sentido que se construye tradicionalmente con el montaje clásico, responsable por la impresión de realidad, parece imprimir una reflexión sobre los límites de la representación en el arte cinematográfico.

Los pasajes del personaje João, nieto del patriarca, en la visita al ingenio, suscitan la fantasmagoría del espacio colonial, penetrado por nosotros a través de una cámara subjetiva. La visita al antiguo cine concretiza la experiencia onírica del espectador. Oímos los dolores de un pasado hoy en ruinas. Sin embargo, es en el baño de la cascada que nos certificamos que la riqueza heredada por el nieto, fue resultante de muchos dolores de años de explotación.

Los personajes no lo ven; apenas el espectador. Mas esa percepción alucinante promovida por el baño de sangre rasura las alucinaciones capitalistas engendradas por la lógica de las relaciones de poder en que está sumergido el espacio colonial. El bautismo de sangre su corte abrupto nos lanza en el espacio urbano nuevamente, bajo la lógica libertaria y fabulosa de un movimiento aberrante. Así, distanciándose del concepto de arte promotor de la ilusión de la verdad, crea una zona de no distinción y de intersección entre la ficción y la realidad. Es el intersticio de que habla Deleuze, el cual nos coloca de inmediato delante de la crueldad de la cordialidad encarnada en las relaciones contemporáneas entre empleados y empleadores del barrio de Recife.

Kleber Mendonça promueve una ruptura de la gramática de la ilusión al sumergirse en los códigos de la creación cinematográfica, ya que, en sus películas, el espectador es invitado a pensar y a construir los significados.

La imagen no se cierra a otras posibilidades. Cines intersubjetivos, El sonido alrededor y Aquarius solo se realizan con la interferencia del espectador quien, como lector, emprende una actitud relacional delante de la apertura de la obra, sea por la visibilidad de los códigos operativos, sea por la invisibilidad generada por una diégesis múltiple.

REFERENCIAS

- Aumont, J.(1995). A Estética do Filme. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Augusto, M. (2004). Lógica da Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens. São Paulo: Annablume.
- Bazin, A.(1991). O Cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1987). Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.
- Chion, M. (2008). Audiovisão: Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia.
- Dabat, C. P. Y. R. (2003). Moradores de Engenho: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores. Recife, PE, Brasil: Centro de Estudos Filosóficos e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco.
- Deepak Nyar, (Productor), Lynch, D. (Director) (1997). A Estrada Perdida [Película]. Versatil: França, EUA.
- Deleuze, G. (2007). A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman. G. (2017). Levantes. São Paulo: Edições Sesc.
- Emilie Lesclaux, (Productor), Mendonça, K. (Director) (2016). Aquarius [Película]. Paris, França, Brasil: Cinemascópio.
- Emilie Lesclaux, (Productor), Mendonça, K. (Director) (2012). O Som ao Redor [Película]. Cinemascópio: Brasil.
- Machado, A. (2011). Pré-cinemas & Pós cinemas. São Paulo: Editora SENAC.
- Rancière, J. (2013). A Fábula Cinematográfica. São Paulo: Papirus. 2004.
- Szondi, P. (2001). Teoria do drama moderno. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify.
- Xavier, I. (2008). O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra.