

PANORAMA INTRODUTÓRIO DA UTILIZAÇÃO DA ESTÉTICA DO VHS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

*INTRODUCTORY OVERVIEW OF THE USE OF VHS AESTHETICS
IN CONTEMPORARY CINEMA*

Christopher Faust Pereira / Unespar
Eduardo Tulio Baggio / Unespar

RESUMO

A partir da constatação de que imagens videográficas produzidas no suporte técnico do VHS (Video Home System) têm qualidade técnica bastante baixa, esta comunicação de pesquisa pretende discutir as razões estéticas da escolha de tal suporte em processos criativos de realizações cinematográficas contemporâneas e apresentar quatro hipóteses para tais escolhas, em categorias que permitem traçar um panorama de tais realizações no Século XXI.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; VHS; Processo criativo; Realização cinematográfica.

ABSTRACT

Based on the observation that video images produced in the VHS (Video Home System) technical support have low technical quality, this research communication intends to discuss the aesthetic reasons for the choice of such support in creative processes of contemporary film productions and to present four hypotheses for such choices, in categories that allow to outline a panorama of such productions in the XXI Century.

KEYWORDS

Cinema; VHS; Creative process; Film production.

O Suporte Videográfico VHS e a qualidade imagética no cinema

Muitas vezes, de maneira geral, considera-se que a evolução tecnológica e a consequente melhora na qualidade da imagem obtida em suportes videográficos é um fator determinante na opção por qual desses suportes será escolhido para determinadas realizações cinematográficas. Assim, espera-se que seja natural e sistemática a escolha por novos suportes de registro audiovisual para a realização de filmes, cada vez com melhor qualidade de imagem e custo mais baixo ou similar aos suportes anteriores.

Cabe ressaltar que pelo termo qualidade da imagem estamos considerando a percepção geral de que esse valor qualitativo se daria pela maior similaridade das imagens obtidas em relação com a observação dos mesmos fenômenos/objetos por seres humanos a olho nu. Para efeitos de comparação, usaremos como parâmetro a resolução da imagem, verificada por colunas verticais e linhas horizontais registradas em cada frame de vídeo. Este não é o único e, talvez, nem seja o mais importante fator que determina a qualidade técnica de imagens videográficas, há aspectos como a quantidade de informação registrada por segundo, a profundidade de cor e a latitude de exposição, entre outros. Porém, a abordagem rápida de fatores técnicos associados a qualidade das imagens só nos interessa para frisar que a qualidade técnica de imagens produzidas em VHS (Video Home System) é muito baixa, mesmo se comparada com suportes de baixo custo contemporâneos. Portanto, este não é nosso foco analítico, trata-se apenas de um ponto de partida, uma consideração de base para discutir as opções tomadas em processos criativos de realização cinematográfica. É neste sentido que, neste texto, usaremos o termo qualidade da imagem.

Tal sentido de qualidade imagética é um aspecto que foi amplamente debatido nas teorias do cinema, pela importância da indicialidade da imagem cinematográfica e da sua capacidade mimética estarem intimamente ligadas ao poder dessa imagem de ser clara e fiel para com os fenômenos e objetos que representa. Tal atributo da imagem do cinema foi considerado a partir de perspectivas muito distintas, desde teorizações seminais, como as abordagens realistas bazinianas sobre a condição ontológica da imagem fotográfica e, por consequência, da imagem cinematográfica (BAZIN, 1985); passando pelo debate pós-estruturalista do efeito de real/realidade em um cinema naturalista/ilusionista (AUMONT *et al*, 2009, 281-282); até considerações mais recentes, de sentido fabular, que procuram girar o prisma e observar por outro viés, como quando Rancière afirma que:

Se o cinema revoga a velha ordem mimética, é porque resolve a questão da mimese em sua raiz: a denúncia platônica das imagens, a oposição da

cópia sensível e do modelo inteligível. O que o olho mecânico vê e transcreve, nos diz Epstein, é uma matéria igual à mente, uma matéria sensível imaterial, feita de ondas e de corpúsculos. Ela abole toda oposição entre as aparências enganadoras e a realidade substancial. (RANCIÈRE , 2013,8)

Essa ordem mimética remonta ao argumento central de Bazin para o realismo do cinema por sua relação com a indicialidade, mas também evoca antigos debates da filosofia grega antiga, onde este termo tem duas acepções, sendo que a que interessa aqui é a que corresponde a sentido representacional, no qual “a *mimesis* é a imitação representativa, a analogia visual”. (AUMONT & MARIE, 2003, 190) Porém, o que ocorre quando tal ordem mimética, com sua clareza e fidelidade da imagem, está disponível em alto grau, com custos relativamente acessíveis, em suportes videográficos de alta definição e, ainda assim, a opção de alguns cineastas em seus processos criativos é por um suporte de definição muito baixa, que produz imagens sem a qualidade técnica tipicamente valorizada no cinema narrativo? Essa é a questão que temos em conta para uma abordagem de filmes narrativos ficcionais realizados no Século XXI e que optaram por ter toda sua captação de imagens, ou parte importante dela, feita com o suporte videográfico VHS, ou então finalizadas para parecer com VHS.

Criado para uso caseiro, o VHS é um suporte de vídeo que foi utilizado maciçamente para a distribuição de filmes a partir da segunda metade da década de 1970 e entrou em desuso no final dos anos 1990 com o advento do DVD (Digital Video Disc). Por seu baixo custo, condição de acessibilidade e praticidade de operação, o VHS foi muito popular, ainda que apresentasse baixa qualidade técnica de imagem.

Para efeito de comparação técnica, em apenas um dos aspectos determinantes da qualidade de imagem em movimento de diferentes suportes videográficos, vale ressaltar que o VHS registra, no sistema NTSC (sistema de gravação e transmissão padrão na maioria dos países das Américas e utilizado em registros videográficos no Brasil), 320 linhas verticais e 240 linhas horizontais por frame. Já em DVD, essa proporção entre linhas verticais e horizontais é de 720x480 por frame, em Blu-ray é de 1.920x1.080 por frame, isso para citarmos suportes tipicamente utilizados para a distribuição caseira de filmes. Ainda, do ponto de vista da produção audiovisual, suportes videográficos como o BetaCam SP, muito utilizado profissionalmente nos anos 1980 e 1990, possuía a mesma qualidade de resolução do DVD, de 720x480 linhas por frame. Atualmente, alguns dos suportes mais utilizados possuem desde a resolução Full-HD, de 1.920x1.080 linhas por frame, até os sistemas de registro em 4K, que geram 4.096x2.160 linhas por frame. É importante ressaltar que em todos

esses padrões é possível encontrar equipamentos de custo relativamente baixo, praticamente indiferente do custo que tem hoje em dia gravar em VHS.

Desta forma, a opção por realizar filmes com imagens captadas em VHS e/ou que sejam tratadas em pós-produção para que simulem os aspectos técnicos do VHS, tem propósitos que não atendem ao perfil de opção bastante disseminado no meio cinematográfico do menor custo possível com a maior qualidade técnica das imagens. Também é importante destacar que os filmes que iremos abordar não podem ser observados enquanto experimentos videográficos nos quais a própria deterioração da qualidade técnica das imagens torna-se um objetivo em si enquanto constituição de valor estético de ruptura, pelo menos não prioritariamente, ainda que nossa quarta hipótese se aproxime, em parte, desta proposição. Do mesmo modo, não são filmes que buscam romper com pressupostos narrativos, o que poderia explicar a opção por um suporte de baixíssima resolução e qualidade técnica geral, ao contrário, são filmes inseridos no que Jacques Aumont chamou de "cinema 'narrativo e representativo' - isto é, filmes que, de uma maneira ou de outra, contam uma história situando-a num certo universo imaginário que eles materializam pela representação". (AUMONT *et al*, 2009, 26)

Então, retomamos a pergunta: o que leva cineastas contemporâneos, em seus processos criativos, a optar por realizar filmes utilizando suporte videográfico do VHS e/ou utilizando de tratamentos de imagens para simular aspectos técnicos de imagens registradas em VHS? Enquanto estudo introdutório de caráter exploratório e que intenta traçar um panorama, pretendemos apontar quatro hipóteses e discutilas brevemente em um conjunto de 18 filmes ficcionais de caráter narrativo, englobando curtas e longas-metragens produzidos no Século XXI. Ressaltamos que alguns dos filmes abordados se encaixam em mais de uma das hipóteses apontadas. Quando isso ocorrer, os filmes serão citados primeiramente na hipótese que julgamos mais apropriada, sem deixar de mencionar também em outra(s), se for o caso.

Existência no Passado

Para os fins desta pesquisa, o conceito de passado será trabalhado a partir de estudos cinematográficos que abordam o tempo nas narrativas fílmicas. A base está na noção tripla de tempo no cinema proposta por Marcel Martin: o tempo de projeção, o tempo da ação diegética e o tempo enquanto percepção por parte dos espectadores. (MARTIN, 2005, 261-262). Interessam-nos a primeira e a segunda concepção de tempo no cinema apresentadas pelo autor, pois estas voltam-se para

as obras fílmicas, enquanto a terceira remete ao processo de recepção. A primeira delas retoma a força da indicialidade na linguagem cinematográfica, anteriormente mencionada, por conta a similaridade da velocidade base das ações na tela e das ações em nosso cotidiano.

Mas é na segunda das concepções de tempo propostas por Martin que temos uma dimensão possível de passado, presente e futuro. Nas palavras do pesquisador Paulo Menezes: “O que temos lá, por essa sucessão de movimentos e de tempos, é uma abertura para outras dimensões onde o tempo é aparentemente um *continuum* que nos leva do passado ao futuro.” (MENEZES, 1996, 93). É esse sentido contínuo que permite pensarmos em porções de tempo diegético em narrativas fílmicas. Tais porções de tempo diegético podem ser estabelecidas como aquelas que são majoritárias e principais na narrativa e, assim, são colocadas como o presente da existência diegética dos personagens, bem como podem ser colocadas como complementares a essa existência diegética majoritária e principal dos personagens, conformando assim o passado ou o futuro deles.

Marcel Martin chamou essas possibilidades para além da existência diegética majoritária e principal dos personagens de tempo desordenado. Para o autor, “o tempo desordenado (baseado na evocação do passado ou flashback) é, sem dúvida, o processo mais interessante de interpretação do tempo, do ponto de vista da narrativa fílmica (...)” (MARTIN, 2005, 275). Assim, vamos trabalhar o conceito de passado a partir da ideia martiniana de desordem temporal, nos referindo a porções de tempo que são anteriores à existência diegética majoritária e principal dos personagens.

A primeira de nossas hipóteses considera o passado enquanto uma porção de tempo nas narrativas fílmicas em que há uma existência que é evocada e está relacionada aos filmes que buscam, no registro videográfico do VHS, emular um *found footage*, ou seja, considerar imagens que teriam sido encontradas e que seu registro original teria sido em VHS. Nesse sentido, são filmes que assumem uma proposição de algo como um encontro com uma existência do passado que foi registrada em VHS. Portanto, trazem valores que podem ser relacionados ao intento de demarcar um realismo narrativo pela existência no passado, isto é, os materiais videográficos encontrados (*found footages*) teriam o potencial de trazer marcas indiciais de fenômenos que realmente teriam ocorrido em um tempo anterior ao presente narrativo no qual tais materiais estão sendo “descobertos” e vistos. Cabe lembrar do alerta de Marc Vernet quanto ao realismo cinematográfico: “Quando se aborda a questão do realismo no cinema, é necessário distinguir realismo dos materiais de expressão (imagens e sons) e realismo do tema dos filmes.” (AUMONT *et al*, 2009,

134). Desta forma, neste caso interessa aos pretensos *found footages*, em VHS ou emulados em VHS, um tipo de sugestão realista que se dá pelos materiais de expressão, independente dos temas, e é justamente dessa forma que o VHS ganha muita importância para esses filmes, pois traz em seus materiais expressivos marcas de uma existência no passado.

Dentro dessa primeira hipótese, encontramos filmes ligados ao gênero do terror como: *V/H/S* (2012), direção coletiva, baseado em um conceito de Brad Miska. Trata-se de um longa-metragem composto por seis episódios do gênero terror em que cada excerto compreende a fitas VHS encontradas por um grupo de jovens delinquentes e alguns destes episódios simulam aspectos técnicos do VHS, que fica sugerido como tendo sido o suporte de captação de suas imagens; *Os Jovens Baumann* (2018), direção de Bruna Carvalho Almeida, longa-metragem que faz uso parcial majoritário do VHS; *The Nobodies* (2017), direção de Jay Buleson, longa-metragem que faz uso total do VHS; *Atividade Paranormal 3* (2011), direção de Henry Joost e Ariel Schulman, longa-metragem que faz uso em todas as cenas do VHS; *Para Minha Amada Morta* (2015), direção de Aly Muritiba, longa-metragem que faz uso parcial do VHS, em que o protagonista encontra fitas gravadas por sua esposa recém-falecida em encontros com um amante. Nesta hipótese estão também alguns *mockumentaries* (falsos documentários) ligados ao gênero da comédia como: *Coopers' Camera* (2008), direção de Warren P. Sonora, longa-metragem que faz uso do VHS em sua totalidade; *VHYes* (2019), direção de Jack Henry Robbins, longa-metragem que mescla o uso de VHS com Betacam; e *Curitiba: A Maior e Melhor Cidade do Mundo* (2014), direção de William Biagioli, curta-metragem que faz uso do VHS em todas as imagens.



Figura 1. Frame de *Os Jovens Baumann* (2018), de Bruna Carvalho Almeida. Fonte: Reprodução.



Figura 2. Frame de *VHYes* (2019), de Jack Henry Robbins. Fonte: Reprodução.

Experiência no Passado

Diferente da primeira hipótese, onde a existência no passado é encontrada (found footage), nossa segunda hipótese se relaciona com os filmes que situam-se total ou parcialmente no passado, no período em que o VHS era bastante difundido, portanto, suas narrativas remetem à existências diegéticas majoritárias e principais dos personagens que ocorrem em porções de tempo anteriores ao período vivido por seus realizadores e espectadores. Assim, tratam-se de filmes que são comumente chamados de filmes de época ou que têm partes, porções temporais relevantes, caracterizadas como cenas em flashback e, portanto, sugerem uma experiência no passado. Constroem, desta forma, um apelo ao nostálgico através da constituição de *mise-en-scènes* que referem-se às diegeses do passado e justificam que a experiência sugerida ocorra no passado.

Para compreender essa relação é preciso lembrar da noção de diegese enquanto o universo do filme, onde os “fatos diegéticos são aqueles relativos à história representada na tela” (AUMONT & MARIE, 2003, 77), ou seja, os personagens, suas vivências e o todo o ambiente onde vivem, compõem a diegese, desta forma, o universo do filme e as regras deste não necessariamente correspondem ao universo no qual nós vivemos. Também é relevante lembrar que do conceito de *mise-en-scène* enquanto aquilo que é posto em cena diante da câmera e, assim, a *mise-en-scène* é composta por “quatro áreas de possibilidades para a seleção e controle”, sendo elas: “cenário, figurino e maquiagem, iluminação, e encenação.” (BORDWELL & THOMPSON, 2013, 209). Portanto, nesta segunda hipótese as imagens em VHS compõem uma tríade representativa com a diegese no passado e a *mise-en-scène*

que traz elementos que justificam essa diegese ser no passado, são complementadas pelo material expressivo do VHS que reforça a ideia de a experiência fílmica ocorrer no passado. Esta segunda hipótese diferencia-se da primeira pelo fato da diegese do filme ser no passado e não apenas as imagens encontradas (*found footages*) serem do passado.

Algumas obras citadas na primeira hipótese, por serem *found footages* de imagens que supostamente se passam no referido período do passado em que o VHS era popular, também se encaixam nesta segunda hipótese. São eles: *Os Jovens Baumann*, em que os registros se situam em 1992; *The Nobodies*, em que os registros se situam em 1993 e 1994; *Atividade Paranormal 3*, em que os registros se situam em 1988; *Coopers' Camera*, em que os registros se situam em 1985; e *VHYes*, em que os registros se situam em 1987.

Diretamente nesta segunda hipótese, encontramos filmes como: *Plano Controle* (2018), direção de Juliana Antunes, curta-metragem que faz uso parcial do VHS ao demarcar todas as suas cenas que se passam nos anos 90; *Anos 90* (2018), direção de Jonah Hill, longa-metragem que se passa em 1996 e faz uso parcial do VHS em sua sequência final; *De Pernas Pro Ar 2* (2012), direção de Roberto Santucci, longa-metragem que faz uso parcial do VHS em imagens da infância da protagonista; e *Feito na América* (2017), direção de Doug Liman, que faz uso parcial do VHS em depoimentos e gravações feitas pelo protagonista que se passam em 1985 e 1986 e permeiam toda a narrativa do filme.



Figura 3. Frame de *Plano Controle* (2018), de Juliana Antunes. Fonte: Reprodução.



Figura 4. Frame de *Feito na América* (2017), de Doug Liman. Fonte: Reprodução.

Aparato do Passado

A terceira hipótese é a que tem relação com filmes contemporâneos que possuem personagens que utilizam câmeras de VHS no seu presente narrativo e este presente narrativo é que demarca a existência diegética majoritária e principal dos personagens em um período significativamente posterior ao período no qual as câmeras VHS eram costumeiramente utilizadas, quando faziam parte do aparato tecnológico próprio de um determinado período. Em alguns filmes, os que não são de época, as diegeses destes sugerem que as câmeras VHS são aparatos tecnologicamente ultrapassados, mas utilizados por razões apresentadas narrativamente. Especificamente nestes casos, são filmes que propõe a utilização de um aparato do passado onde a relação da diegese com a *mise-en-scène* também tem grande relevância, mas a diegese é do presente e a câmera VHS torna-se um elemento da *mise-en-scène*, do cenário, que remete ao passado, que veio do passado ou que sobreviveu desde o passado. Então, por consequência, esse aparato tecnológico produz materiais expressivos feitos no presente, mas ainda com o aspecto do passado, visto que é um aparato tecnológico do passado que produz imagens (materiais expressivos) como se produzia no passado.

Adotamos o termo aparato aqui no sentido do objeto tecnológico (câmera) produtor de imagens, que tem relação com o que Jean-Louis Baudry, chama de "aparelho de base" (BAUDRY in XAVIER, 1983, 383), no que se refere a um conjunto de aparelhos e operações da produção de um filme. Nos filmes desta hipótese, o aparato é representado, em cena, especificamente pelo objeto da câmera VHS que é, dentro da diegese narrativa, o aparelho produtor das imagens com o aspecto técnico do VHS.

Algumas obras citadas na segunda hipótese também se encaixam nesta terceira hipótese, como: *Anos 90*, em que as imagens em VHS são feitas pela câmera de um dos personagens coadjuvantes; e *Feito na América*, em que as imagens são gravadas como um depoimento para a câmera feito pelo protagonista. Além disso, os filmes da primeira hipótese também, naturalmente, poderiam se encaixar nessa hipótese, visto que o *found footage* se refere a filmes de gravações encontradas realizadas a partir de falsos registros amadores, o que, portanto, automaticamente sugere a utilização das câmeras a partir de algum de seus personagens.

O que difere a primeira da terceira hipótese é que nos *found footages* há a sugestão de que as imagens gravadas foram encontradas posteriormente ao período em que foram feitas e estão sendo vistas pelo espectador em período simultâneo ao que os personagens veem tais imagens e, em geral, em tela cheia, na forma do filme em si. Já nesta terceira hipótese, os filmes explicitam, com a presença em cena de quem filma e do próprio aparato câmera enquanto elemento do cenário e da *mise-en-scène*, a evidência da feitura das imagens em VHS no presente narrativo da obra.

Dentre os filmes da primeira hipótese e que se encaixam também nesta terceira, destacamos o uso em *Curitiba: A Maior e Melhor Cidade do Mundo*, que foge de uma ideia comum de gravação posteriormente encontrada, mas sugere como protagonista um personagem estadunidense em posse da câmera passeando pela cidade de Curitiba.



Figura 5. Frame de *Curitiba: A Maior e Melhor Cidade do Mundo* (2014), de William Biagioli. Fonte: Reprodução.

Diretamente na terceira hipótese, encontramos filmes que fazem uso parcial importante do VHS como: *Eles Vieram e Roubaram Sua Alma* (2016), direção de Daniel de Bem, longa-metragem em que o protagonista Mateus faz registros de seu cotidiano em VHS; *Lirion* (2018), direção de Camila Macedo, curta-metragem em que as duas personagens trocam mensagens e confidências através de gravações em VHS entregues em fitas uma para a outra; e *Garoto VHS* (2016), direção de Carlos Daniel Reichel, curta-metragem fantástico em que o protagonista possui no lugar de sua cabeça uma câmera VHS que registra momentos de sua vida. Ressaltamos que *Lirion* também se encaixa na segunda hipótese, visto que sugere, através do cenário e adereços como objetos e pôsteres nos quartos das personagens, que a narrativa se situa na metade dos anos 1990.



Figura 6. Frame de *Eles Vieram e Roubaram Sua Alma* (2016), de Daniel de Bem. Fonte: Reprodução.



Figura 7. Frame de *Garoto VHS* (2016), de Carlos Daniel Reichel. Fonte: Reprodução.

Estética do Passado

A quarta e última hipótese é a que tem relação direta com a materialidade da imagem fílmica, com os aspectos expressivos trazidos pelo VHS para essa materialidade. Assim, esta é a única das hipóteses que não tem uma relação específica com a existência diegética majoritária e principal dos personagens em uma porção de tempo anterior a tal existência. Ou seja, a questão aqui não é referir a um passado narrativo, mas sim a valores estéticos próprios de um aparato que era tecnologicamente próprio de um período no passado e que foi substituído por outros aparatos mais desenvolvidos tecnologicamente e que trazem quesitos técnicos melhorados, como a qualidade da imagem, citada no início deste texto.

Nesse caso, ainda que com possibilidades mais amplas, podemos pensar em um interesse em valores constitutivos, propriamente ditos, de uma estética do passado, em filmes que, muitas vezes, revelam propostas estéticas mais radicais. Em outras palavras, nesta hipótese não há relação com diegese ou com *mise-en-scène* do passado e nem mesmo com um aparato do passado – a câmera VHS – que justifique que as imagens tenham os aspectos técnicos do VHS com sua qualidade de imagem bastante limitada.

Na introdução de "A Estética do Filme", Jacques Aumont define a abordagem estética nas reflexões da sua obra:

A estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do "belo" e, portanto, do gosto e do prazer do espectador (AUMONT, 2009, 15)

Partindo dessa ideia da concepção do gosto e do prazer do espectador, complementamos ainda nossa definição de estética como a "ciência dos ideais; seu propósito é formular um conceito do *summum bonum*, aquilo que é admirável por si mesmo" (PARKER, 2003, p. 2), e com isso podemos compreender o porquê podemos dizer que nesta hipótese estão filmes que fazem propostas mais radicais, visto que suas narrativas e suas opções de linguagem não estabelecem relação causal, de caráter narrativo, com o VHS. São, por fim, escolhas pelo aspecto técnico do VHS como valor estético, como aquilo que é "admirável por si mesmo" enquanto materialidade fílmica, ou enquanto materiais expressivos.

Dos filmes citados nas hipóteses anteriores, há dois que também se destacam nesta quarta hipótese. São eles: o longa-metragem *VHYes*, que para além de se enquadrar enquanto *found footage* e *mockumentary*, busca abarcar de maneira mais ampla

toda uma concepção imagética da época, incluindo a gravação – na fita VHS que supostamente assistimos – de sátiras de programas de TV veiculados no período a que se refere; e o curta-metragem *Plano Controle*, no qual a narrativa de viagens no tempo transforma a materialidade da imagem para a estética VHS no momento em que a protagonista viaja para os anos 90.

Diretamente nesta quarta hipótese, encontramos filmes que fazem uso total do VHS, como: *Trash Humpers* (2009), direção de Harmony Korine, longa-metragem que poderia ser enquadrado também na primeira hipótese, porém, propõe uma radicalização da proposta de *found footage* que leva o filme a um lugar original e único, entre o lixo, a fantasia e o pesadelo; *Female Human Animal* (2018), direção de Josh Appignanesi, longa-metragem do gênero de suspense que utiliza de uma linguagem semi-documental; e *Nascemos Hoje, Quando o Céu Estava Carregado de Ferro e Veneno* (2013), direção de Juliana Rojas e Marco Dutra, curta-metragem musical e de ficção científica, influenciado pelo programa de TV *O Mundo da Lua*, que foi exibido na TV Cultura entre 1991 e 1992 (TORÁCIO, 2014, 30), e que utiliza o VHS como elemento chave do seu futurismo retrô inspirado pelos anos 1980.



Figura 8. Frame de *Trash Humpers* (2009), de Harmony Korine. Fonte: Reprodução.



Figura 9. Frame de *Nascemos Hoje, Quando o Céu Estava Carregado de Ferro e Veneno* (2013), de Juliana Rojas e Marco Dutra. Fonte: Reprodução.

Considerações finais

Com este panorama introdutório composto por 18 filmes, sendo 13 longas-metragens e cinco curtas-metragens, podemos explorar algumas possibilidades a respeito do uso de uma estética do VHS no cinema narrativo contemporâneo de ficção. Em quatro hipóteses, surgidas a partir de aproximações entre os filmes abordados, relacionamos de diferentes maneiras o uso do VHS a conceitos que se ligam ao passado: existência, experiência, aparato e estética propriamente dita. Se tomamos o conceito de estética como um todo para nos referirmos aos aspectos do VHS e, principalmente, às escolhas que cineastas contemporâneos fazem em seus processos criativos por esses aspectos, também tomamos estética como nos aponta Parker, enquanto o que é “admirável por si mesmo”, em nossa quarta hipótese.

Em cada uma das quatro hipóteses há relações de destaque que nos mostram que obras artísticas, no caso cinematográficas, nos contam “a história humana superando as formas do mundo exterior – o espaço, o tempo e a causalidade; e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a atenção, a memória, a imaginação e a emoção.” (AUMONT *et al*, 2009, 226). Portanto, o debate sobre a utilização do VHS em filmes contemporâneos nos permite pensar relações diversas com o passado, que sugerem diferentes possibilidades de memória, de imaginação ou de emoção, seja via a diegese (tempo narrativo), via a *mise-en-scène* (materialidade do que está em cena), ou via os materiais expressivos cinematográficos (materialidade do filme).

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 2009.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

BAUDRY, Jean-Louis. "**Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**". em XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983)

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: **O cinema – ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **Cinema: imagem e interpretação**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 8(2): 83-104, outubro de 1996.

PARKER, Kelly A. Reconstruindo as Ciências Normativas. **Revista Cognitio**: São Paulo, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

TORÁCIO, Thaís de Almeida Prado Gava. **Quando o processo colaborativo transborda na estética cinematográfica**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Referências Audiovisuais

ANOS 90. Direção: Jonah Hill. Estados Unidos: A24, 2018. (85 min); Disponível em: Amazon Prime Vídeo. Acesso em: 10 jun. 2020.

ATIVIDADE Paranormal 3. Direção: Ariel Schulman e Henry Joost. Estados Unidos: Blumhouse, 2011. (83 min); Disponível em: Telecine Play. Acesso em: 11 jun. 2020.

COOPERS' Camera. Direção: Warren P. Sonoda. Canadá: BUCK Productions, 2008. (95 min); Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x7tublm> e <https://www.dailymotion.com/video/x7tv3r6>. Acesso em: 11 jun. 2020.

CURITIBA: A Maior e Melhor Cidade do Mundo. Direção: William Biagioli. Brasil: Guaiepeca Filmes do Brasil, 2014. (11 min); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aXNUMHCMVTQ> . Acesso em: 11 jun. 2020

DE Pernas por Ar 2. Direção: Roberto Santucci. Brasil: Downtown Filmes, 2012. (115 min); Disponível em: Telecine Play. Acesso em: 11 jun. 2020.

ELES Vieram e Roubaram Sua Alma. Direção: Daniel de Bem. Brasil: Sofá Verde Filmes, 2016. (77 min); Acervo particular.

FEITO Na América. Direção: Doug Liman. Estados Unidos: Cross Creek Pictures, 2017. (115 min); Disponível em: Netflix. Acesso em: 10 jun. 2020.

FEMALE Human Animal. Direção: Josh Appignanesi. Reino Unido: Minotaur, 2018. (74 min); Disponível em: Mubi. Acesso em: 11 jun. 2020.

GAROTO VHS. Direção: Carlos Daniel Reichel. Brasil: Cinerama BC, 2016. (19 min); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EfGNlqXFEi8> . Acesso em: 11 jun. 2020.

LIRION. Direção: Camila Macedo. Brasil: Gesto de Cinema, 2018. (15 min.); Disponível em: <https://vimeo.com/240534565> . Acesso em: 11 jun. 2020

NASCEMOS Hoje, Quando o Céu Estava Carregado de Ferro e Veneno. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil: Filmes do Caixote, 2013. (20 min); Disponível em: <https://vimeo.com/74908741> . Acesso em: 30 mai. 2020

PARA Minha Amada Morta. Direção: Aly Muritiba. Brasil: Grafo Audiovisual, 2015. (113 min); Acervo particular.

PLANO Controle. Direção: Juliana Antunes. Brasil: Ventura, 2018. (15 min); Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/c/p/v/8357795/> . Acesso em: 30 mai. 2020.

OS JOVENS Baumann. Direção: Bruna Carvalho Almeida. Brasil: Sancho&Punta, 2018. (70 min); Acervo particular.

THE NOBODIES. Direção: Jay Burtleson. Estados Unidos: Troma Entertainment, 2017. (86 min); Disponível em: <https://troma.vhx.tv/videos/the-nobodies> . Acesso em: 11 jun. 2020.

TRASH Humpers. Direção: Harmony Korine. Estados Unidos: Alcove Entertainment, 2009. (74 min); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0JJhxo-etl0> . Acesso em: 11 jun. 2020

V/H/S. Direção: Adam Wingard, David Bruckner, Ti West, Glenn McQuaid, Joe Swanberg, Radio Silence. Estados Unidos: Bloody Disgusting, 2012. (116 min); Acervo particular.

VHYES. Direção: Jack Henry Robbins. Estados Unidos: Hot Winter Films, 2019. (72 min); Acervo particular.

Christopher Faust Pereira

Mestrando no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Graduado em Cinema e Vídeo pela mesma instituição. Integrante do grupo de pesquisa Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo (Unespar/CNPq). Diretor geral e curador do Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro. Atua também como diretor, roteirista e montador de filmes, e é um dos fundadores da produtora de cinema O Quadro, sediada em Curitiba/PR. Contato: christopher.faust@gmail.com

Eduardo Tulio Baggio

Professor e coordenador do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo e professor do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Integrante do grupo de pesquisa Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo (Unespar/CNPq) e do grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão - Cinecriare (Unespar/CNPq). Membro do GT Teoria dos Cineastas da AIM e do ST Teoria de Cineastas da SOCINE. Cineasta com ênfase em documentarismo. Contato: baggioeduardo@gmail.com