



**NARRATIVAS
SENSORIAIS**
OSMAR
GONÇALVES







Osmar Gonçalves [org.]

NARRATIVAS SENSORIAIS

*Ensaio sobre cinema e
arte contemporânea*

CIRCUITO





EDIÇÃO
Renato Rezende

PROJETO GRÁFICO
Rafael Bucker

DIAGRAMAÇÃO
Luisa Primo

REVISÃO
Heyk Pimenta

CONSELHO EDITORIAL
Ana Paula Kiffer
Claudio Oliveira
Eduardo Guerreiro Brito Losso
Katia Maciel
Roberto Corrêa dos Santos

Rua Joaquim Silva, 98, sala 201, Lapa
CEP 20241-110, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Tel./fax: (21)2252-0247 (21)2232-1768
www.editoracircuito.com.br

CAPÍTULO 6 *A questão da
“forma-tela”: espaço, luz,
narração, espectador*

TRADUÇÃO
André Santiago

REVISÃO
Érico Araújo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gonçalves, Osmar (org.)
Narrativas Sensoriais
1ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014

ISBN 978-85-64022-41-6

1. Arte-Brasil 2. Arte contemporânea 3. Artes visuais

13-09944

CDD-709.810904

Índices para catálogo sistemático:

Brasil: arte contemporânea: artes visuais

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Esta obra foi selecionada pela Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2013





Para Nicole Duarte





SUMÁRIO

Osmar Gonçalves

INTRODUÇÃO p.9

Beatriz Furtado

UM CAMPO DIFUSO DE EXPERIMENTAÇÕES p.27

Cristian Borges

MAIS PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM (DO CINEMA) p.41

Denilson Lopes Silva

SENSAÇÕES, AFETOS E GESTOS p.61

Consuelo Lins

EX-ISTO: DESCARTES COMO FIGURA ESTÉTICA DO CINEMA DE CAO GUIMARÃES p.83

André Parente

MOVING MOVIE – POR UM CINEMA DO PERFORMÁTICO E PROCESSUAL p.103

Philippe Dubois

A QUESTÃO DA “FORMA-TELA”: ESPAÇO, LUZ, NARRAÇÃO, ESPECTADOR. p.123

Katia Maciel

SUSPENSE. p.159





Eduardo de Jesus

DUAS OU TRÊS COISAS QUE SEI SOBRE ELA p.171

Priscila Arantes

**IMAGEM E MÍDIA COMO FORMA DE PENSAMENTO: NARRATIVAS
MÚLTIPLAS, CINEMA E BANCO DE DADOS** p.185

Patricia Moran

A REPETIÇÃO DA DIFERENÇA JOGOS ENTRE SONS E IMAGENS p.197

Andréa França e Patricia Machado

**A IMAGEM-EXCESSO, A IMAGEM-FÓSSIL, A IMAGEM-DISSENSO:
TRÊS PROPOSTAS CINEMATOGRAFICAS PARA A EXPERIÊNCIA
DA DITADURA NO BRASIL** p.209

Cezar Migliorin

ENSAIO NA REVOLUÇÃO: O DOCUMENTARISTA E O ACONTECIMENTO p.235

BIOGRAFIAS p.263







NARRATIVAS SENSORIAIS

Osmar Gonçalves

De saída, uma questão se impõe: que possibilidades emergem quando nos instalamos na fronteira, quando escolhemos a dobra ou o limiar como morada? O que se abre em zonas de trânsito e atravessamento, nessa região incerta e inquietante que constitui o *entre*? Eis aí uma questão fundamental, eis um problema que é preciso enfrentar, ao menos para aqueles interessados em pensar o universo do cinema e das artes contemporâneas.

Desde os anos 1980, pelo menos, é sabido que vivemos sob a égide do hibridismo, sob a lógica da mestiçagem e do contrabando. Raymond Bellour o definiu muito bem com sua *poética das passagens* e, mais recentemente, Jacques Rancière (2012) tem falado em uma estética da indistinção, no “caos das materialidades” – um regime sensível no qual a mistura e o entrelaçamento entre as artes atingiu tal estágio que se tornou praticamente irreversível. Ora, ante um cenário como este, não há discurso ontológico que se sustente, não há obra ou imagem “pura” que resista. De fato, foi-se o tempo das demarcações categóricas, foi-se o período das



oposições e clivagens modernistas. O reinado do “ou” – a ideologia da pureza e da especificidade, tão cara ao pensamento modernista – deu lugar ao advento do “e”: a era do *entre*, do pós, do trans.

Pois bem. Hoje, num momento marcado como nunca pela dissolução das fronteiras, por intensas migrações entre os campos do cinema, da fotografia e das artes plásticas, vemos nascer uma série de obras desconcertantes e inclassificáveis, obras sem lugar, diríamos, que parecem pôr em movimento um pensamento oblíquo e transversal, modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens. Longe do domínio exclusivo deste ou daquele campo, portanto, desta ou daquela linguagem, essas obras não cessam de produzir linhas de fuga, de propor variações, fissuras, de pensar novos arranjos na paisagem (audiovisual e teórica) contemporânea. É a partir desse lugar inquietante, de fato, que elas criam um campo de experimentações difusas, uma região aberta de possíveis que relança a hierarquia entre as artes, que embaralha suas lógicas e lugares, reconfigurando os mais diversos aspectos da experiência (áudio)visual.

O fato é que, neste campo aberto e instável, as inúmeras trocas e rearranjos que se criam, acabam instaurando novos modos de ser das imagens, abrindo outras lógicas e perspectivas para o universo das poéticas (áudio)visuais. Trata-se, sem dúvida, de uma nova constelação com outros arranjos estéticos. E, neste contexto de abertura exploratória (de pesquisa e invenção de possíveis), gostaríamos de atentar para o problema da narrativa, para o modo como esta tem sido repensada e redefinida, para as novas abordagens que aí se instauram, pois, em meio aos processos de atravessamento e contaminação, vemos surgir outras formas de narrar, novas potências e modulações da narrativa.

De um lado, com efeito, parece haver um movimento no sentido da contenção e da rarefação, a busca por formas mais só-

brias e minimalistas, atentas aos pequenos gestos, aos pequenos eventos que emergem na superfície do cotidiano. Obras cuja força parece emergir de certo rigor descritivo, de um olhar fotográfico – essencialmente distendido e silencioso – que se volta às delicadezas, às insignificâncias, às pequenas epifanias do cotidiano. Numa palavra: obras sobre quase nada, filmes e instalações que parecem recusar a história em benefício do “simples acidente”, do simples fluir da vida. O que se percebe aqui, de fato, é um desejo de retorno às próprias coisas, retorno ao aberto e ao mundo, uma vontade de filmar o curso da vida sem conflito nem tensão, sem depender de uma trama ou ficção dominante. “Nada de extraordinário”, nos diria Jonas Mekas, “nada de especial”, apenas “coisas que todos nós vivemos ao longo de nossas vidas”¹.

De outro lado, nos deparamos com uma série de mundos dispersivos e lacunares, universos sem totalidade nem encadramento – um conjunto de caleidoscópios audiovisuais abertos e em movimento. São obras que orquestram cenas polissêmicas e polifônicas, apoiadas sob o conceito de rizoma ou de “enredo multiforme”², nas quais a narrativa se fragmenta, decompondo-se em pequenos quadros, pequenos blocos de espaço-tempo que se cruzam e se atravessam, formando mosaicos extremamente complexos. Labirínticas e enigmáticas, essas obras tendem a oferecer um excesso de imagens que não chegam a compor um corpo ou orga-

1 Sinopse do filme *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, de 2000.

2 Para uma discussão sobre o conceito de “enredo multiforme”, ver os trabalhos de Peter Weibel, em especial *Teoria Narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro)*. In: LEÃO, Lúcia (org.). *O Chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2005; e também Lev Monovich, *Spatial Computerisation and Film Language*. In: RIESER, Martin e ZAPP, Andrea (org.) *New screen media: cinema, art, narrative*. London: British Film Institute, 2004.

nismo, mas propõem, antes, “passagens entre corpos e imagens, viagem e nomadismo de sentidos”³. Se concordamos com Philippe Dubois, nesses trabalhos, o todo se desregra e se desfaz, pequenas histórias se cruzam e se misturam a serviço de sensações múltiplas, cabendo ao espectador organizar os elementos dispersos, estabelecer relações, montar as peças do mosaico enquanto deambula por um espaço simultaneamente real e fictício⁴.

Para os críticos Martin Rieser e Andrea Zapp (2004), não há dúvidas de que os modos narrativos passam hoje por um processo de diferenciação, um movimento que tem posto em causa formas fixas e estáveis, temporalidades cronológicas, lineares, estruturas orgânicas e bem ordenadas. O que vemos, ao contrário, é o gesto recorrente do desvio, a vontade de pesquisa e invenção, a afirmação de outras potências. Em boa parte das obras (áudio) visuais contemporâneas, de fato, a narrativa tem seus modelos e convenções questionados e subvertidos. Frequentemente, ela é suspensa e/ou interrompida, sofrendo os desmandos do tempo, se deixando atravessar por temporalidades múltiplas e anacrônicas, por descontinuidades, desencontros, defasagens. Com frequência, ela passa por momentos de desregramento e subversão, uma série de desvios e variações que afetam profundamente seus modos de ser e que instauram, neste processo, novas modulações, outras abordagens que tem exigido a constante reformulação de nossos conceitos estéticos.

3 Feliz expressão de Cezar Migliorin, forjada para investigar a instalação *Voyage(s) en utopie, à La recherche d'un théorème perdu*, de Godard, mas que nos parece útil para pensar uma grande variedade de instalações audiovisuais contemporâneas. In: *As mil faces de Godard: exposição/instalação*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/godardcezar.htm>. Acesso em 4 de fevereiro de 2014.

4 Ver o artigo de Philippe Dubois nesta coletânea. *A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador*.

Se, como já notou Jacques Aumont, o cinema esteve durante décadas preso à lógica dramatúrgica (literária e teatral)⁵, se no curso de anos ele não soube produzir outra beleza formal diferente daquela proporcionada pelas convenções narrativas mais tradicionais (a ênfase na teleologia e nos encadeamentos dramáticos, a atenção praticamente exclusiva à história, aos conflitos e reviravoltas nos destinos humanos), hoje ele parece superar essa fatalidade estética. Cada vez mais, vemos surgir, ao lado dos “cineastas da escrita e do equilíbrio”⁶, uma outra e renovada categoria que não busca unicamente a beleza da história e do drama, mas registros singulares, produzidos no limiar entre as artes, numa zona de fronteira entre o plástico e o narrativo, entre a fotografia e o cinema, a música e a performance.

São outras forças que se afirmam, novos modos de explorar as potências do tempo e da imagem. Não apenas o prazer ou a dor derivados do *storytelling*, mas outras experiências, formas diversas de pensamento e percepção ligadas ao campo do sensível, a um domínio onde opera também um jogo de forças (instáveis, em devir) – de atmosferas e vibrações, de pequenas ou micropercepções – e não apenas de formas (estáveis, simbólicas, representativas).

DEVIRES MAIS QUE HISTÓRIA

5 Não à toa, Peter Greenaway define o cinema como a arte do “texto ilustrado” e Noël Burch fala da “gestação de um gênero literário no seio do cinematográfico”. Cf. a este respeito, GREENAWAY, Peter. 105 anos de texto ilustrado. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo; Unimarcos, 2004; e BURCH, Noël. *De Mabuse a M: le travail de Fritz Lang*. In: Dominique Noguez (org.). *Cinema: Theorie, lectures*. Paris: Klincksieck, 1978, p.22.

6 AUMONT, 2004, p.87

No cenário contemporâneo, é possível perceber que muitas obras parecem interessadas em explorar não exatamente o drama da comunicação – em arquitetar conflitos, tramas, construir discursos e relações de significação. Elas investem em algo de anterior, algo a “incomunicar” talvez (se é possível falarmos nesses termos)⁷. Apostando na sobriedade e no rigor descritivo, essas obras nos apresentam pequenos blocos de espaço-tempo, pequenos segmentos de imagens arrancados ao fluxo da vida, algo assim como lampejos ou vislumbres de beleza, celebrações efêmeras de gestos, movimentos e sensação. É como se o cinema recomeçasse de novo, é como se ele reencontrasse sua vocação original de nos dar a ver as coisas, de investir os seres e a vida de olhar.

Evidentemente, há aqui uma espécie de recuo do sentido, um movimento de contenção, uma redução minimalista ao elementar ou ao essencial. Há, ao mesmo tempo, um desejo de retorno ao real, ao que há nele de imprevisível e imponderável (seus acasos e encontros), ao que nele escapa a todo roteiro, programa ou preconcepção, retorno, enfim, às próprias coisas, às “realidades simples” – a um aquém (ou além) da história. Diante da paisagem (áudio)visual hodierna, com efeito, temos a impressão de que a história é realmente deslocada, perdendo importância ante a “pura” presença das coisas, perante a potência plástica e afetiva dos corpos, luzes e paisagens, ante a percepção “pura” do movimento e do tempo em si mesmos.

Aqui, é preciso dizer, estamos diante de outra abordagem do mundo: uma postura que ensaia novos processos de subjetivação, outros modos de ser e de estar que se conectam a experiências cujo intuito não é mais dominar ou interpretar o mundo, mas

7 Ver a este respeito, entre outros, AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005; e SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. Disponível em <http://www.ubu.com/asp/asp5and6/three-Essays.html#sonntag>. Acesso em 25 fevereiro de 2014.

experimentá-lo. Eis aí o que está em jogo, eis o essencial: a arquitetura secreta dessas obras e criações. É que há um movimento aqui que desloca a centralidade da interpretação em nosso dia a dia, o interesse e a busca praticamente exclusiva por relações de sentido, em prol de momentos de intensidade e de apreensão corporal dos fenômenos, em favor de experiências nas quais entram em jogo modos de saber mais plásticos e sensoriais. Vontade de se manter na superfície, portanto; se conservar rente aos fenômenos, e tentar preservar, assim, toda a riqueza, a desmesura e a imediatez da experiência sensível – todo o “o peso do aqui agora das sensações” que aí se produzem⁸. Trata-se, em outras palavras, de afirmar outros modos de entendimento e de apropriação do mundo, modos de saber essencialmente corporais e não-hermenêuticos⁹.

Ora, se há algo que caracteriza boa parte dessas obras é justamente este olhar, a um só tempo, despojado e sensorial, tátil e minimalista, um olhar que se debruça sobre o mundo, sobre suas potências e banalidades, mas que, ao mesmo tempo, se abstém de organizá-lo, que não deseja fazer comentários nem busca continuidades. A aposta, aqui, é sobretudo na força contemplativa das imagens, em sua capacidade de revelar os acontecimentos – em toda sua riqueza e multiplicidade – sem reduzi-los a um roteiro ou discurso prévios, sem a necessidade de introduzi-los em cadeias que os estruturam ou possam explicar¹⁰.

8 RODRIGUES, 2003, p.167

9 Para uma discussão sobre os *efeitos de presença* e o chamado campo não-hermenêutico da experiência, ver GUMBRECHT, Hans U. *Production of Presence*. California: Stanford University Press, 2004; e SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Picador, 2001.

10 De certo modo, estamos próximos aqui de certa tradição pictórica oriental (especialmente da pintura chinesa e da miniatura persa), de modos de representação nos quais o mundo é visto sempre como maior e mais importante do que o homem, como uma entidade cujo sentido não pode ser determinado pelas ações, desejos ou empreendimentos huma-

Nos últimos anos, de fato, temos percebido na produção (áudio)visual uma série de trabalhos que parecem compor uma certa constelação, uma família ainda que instável, no modo como compartilham certas temáticas e modos de abordagem. A intimidade e o cotidiano, o corpo e a presença, a paisagem, a viagem e o êxodo são questões que perpassam boa parte desses trabalhos, que se tornaram foco de atenção na última década. Para além do aspecto temático, entretanto, é o olhar que lançam sobre o mundo que os aproxima, são os modos como pensam o tempo e trabalham as imagens. Em todos eles, é possível identificar uma atenção especial ao micro e ao banal, a aposta num olhar essencialmente neutro, silencioso, e, acima de tudo, a valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo.

Produzidas nos últimos vinte anos por cineastas e artistas como Cao Guimarães, Marcevlis L., Miguel Rio Branco, Lucas Bambozzi, Katia Maciel, André Parente, Abbas Kiarostami, Doug Aitken, David Claerbout, Elija-Llisa Ahtila, Pipilotti Rist, Pierre Huygue, entre outros, essas obras se caracterizam por privilegiar não o desenrolar de um acontecimento ou o desenvolvimento de um raciocínio, mas a pura descrição de paisagens, eventos e situações. Elas tendem a descrever, com efeito, acontecimentos sem maiores encadeamentos, sem continuidades entre uma ação e outra, entre um espaço e outro, uma fala e outra.

É que tais obras nos apresentam imagens autônomas, imagens que não se subordinam umas às outras, que não se prolongam formando linhas ou cadeias de sentido, mas que valem por si, por sua qualidade plástica e força contemplativa. E o resultado

nos. Essencialmente aberto e misterioso, o mundo é o que resiste, é o que nos escapa sempre. E, neste contexto, a ação e o drama perdem relevância, são como que esvaziados, apagados, colocados entre parênteses. Ver a este respeito, YSHAGHPOUR, Youssef. *La miniature persane: les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*. Edições Verdier, 2009.

é que aqui, dificilmente, depreendemos enredos, intrigas ou encadeamentos dramáticos. Esses trabalhos costumam apontar, antes, para algo mais frágil e tênue: como a passagem do vento, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio. Trata-se de devires, mais do que histórias, de um conjunto de imagens que aparecem como descrições puras, que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um finalismo ou de um esquema sensorio-motor. Trata-se de um cinema de vidência, uma prática audiovisual que acredita na constituição de um novo olhar sobre o mundo – um olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial.

O intuito deste livro é estabelecer um diálogo com algumas dessas obras para que possamos pensar, a partir delas, mas também para além delas, a emergência de um tipo de produção contemporânea que se sustenta na autonomia da imagem, que aposta em sua força plástica e fragmentária mais do que na narração ou em qualquer outra articulação de linguagem. Esses filmes e instalações recusam a ideia da arte como representação e afirmam uma compreensão do audiovisual que vai além do “contar histórias”. De fato, se há narrativa nesses trabalhos, são narrativas mínimas ou incipientes, formas expressivas ligadas a uma *lógica do sensível*. Nossa hipótese é de que esses trabalhos põem em jogo narrativas sensoriais, formas expressivas que funcionam através de blocos de sensações¹¹, de um sistema de impressões ínfimas, imperceptíveis, daquilo que Leibniz e José Gil (2005) chamaram de *pequenas percepções*.

Recentemente, Andrea França (2005) chamou atenção para certas produções contemporâneas que se colocam na fronteira entre o narrativo e o não-narrativo, entre as narrativas convencionais e idealizantes do cinema clássico e as narrativas reflexivas (falsi-

11 Ver, entre outros, MASSUMI, Brian. *The Autonomy of Affect*. In: PATTON, Paul (org.). *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1996.

ficantes ou “disnarrativas”) do audiovisual moderno. Para França, esses trabalhos têm como principal característica o fato de serem implicados por um corpo de sensações e afetos. Há neles, de fato, todo um sistema de sensações que é percebido na imagem, e no qual trabalham os afetos, as impressões mínimas, infinitesimais, dadas pela composição, pelas cores, texturas e ritmos do filme.

Em *The cinematic body*, o pesquisador Steve Shaviro (1993) também analisa certa produção audiovisual hodierna, cuja característica fundamental é se apoiar ou se construir sobre uma *lógica do sensível*. Trata-se de uma produção que não inventa ou representa um estado de coisas, mas cria uma fascinação visual sem ter referências histórico-sociais imediatas. São filmes e instalações que nos afetam, em primeiro lugar, como imagem e sensação. Encontramos neles, com efeito, todo um investimento na materialidade das imagens, em sua potência plástica e sensorial, e a aposta em uma temporalidade que se desloca das ações dos personagens em direção à duração, a um tempo múltiplo e aberto, fora dos eixos. Nesses trabalhos, podemos dizer que o tempo é liberto de seus grilhões (da teleologia, do reconhecimento, da verossimilhança, da totalidade) aparecendo como duração, como devir e mudança constante.

Aqui, portanto, as ideias de representação e reconhecimento são subvertidas, deixadas de lado. Tais filmes e instalações nos apresentam um mundo em criação e movimento, um mundo em constante devir. Ainda vislumbrado, precário, ainda por se fazer. Nas narrativas sensoriais, o que vislumbramos são novas modalidades de apreensão e de percepção do mundo, modos mais abertos às ambiguidades e transformações do real, onde podemos perceber não apenas o valor da representação e do simbólico, mas também das forças (instáveis, em devir), das pequenas impressões, das atmosferas onde nada de preciso é ainda dado, onde o pensamento apenas se ensaia, se deslocando levemente da experiência.

APONTAMENTOS NUMA ERA PÓS-MIDIÁTICA

“As práticas cinematográficas são hoje constitutivas das artes contemporâneas”, nos diz Beatriz Furtado, “entre seus devires múltiplos, o cinema ocupa cada vez de forma mais recorrente o espaço das galerias, dos museus e das bienais de arte”¹². Desde os anos 1990, de fato, sabemos que o mundo da arte contemporânea tem sido “invadido”, em todos os níveis e de todos os modos, por aquilo que Philippe Dubois chamou de *efeito cinema*. Basta ver que já não há mais grandes exposições (como as Bienais de Veneza, São Paulo, a *Dokumenta* de Kassel etc), museus, centros e galerias de arte que não anunciem a cada nova programação obras que impliquem, de uma forma ou de outra, o “cinema”, seu universo e imaginário. Vivemos hoje, com efeito, a era da mestiçagem, da contaminação, do contrabando de poéticas, linguagens e saberes. E, nesse contexto, as fronteiras entre o cinema e as artes plásticas se esmaecem, tornam-se fluídas, móveis, problemáticas.

O fato é que uma geração de artistas plásticos, bastante conhecidos no plano internacional, parece ter se apossado do objeto e do pensamento cinema, levando seu imaginário e/ou dispositivo da sala escura para o cubo branco. Ao mesmo tempo que inúmeros cineastas se voltam atualmente para o campo das artes visuais, procurando “expor” seus filmes, tentando criar “espacializações” de suas obras ou seu universo criativo. Não há dúvida de que esse movimento do cinema na arte e, inversamente, da arte no cinema – todos esses processos de migração e atravessamento – colocam em questão as identidades e o estatuto de ambos os campos e nos instigam a repensar, assim, a “natureza”

12 FURTADO, Beatriz. *Um campo difuso de experimentações*. In: *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 32.

e os “limites” dessas formas expressivas. Essas obras nos levam a pensar as fronteiras, as dobras, o que se passa entre os campos, as linguagens e os saberes. Ajudam-nos a pensar, de fato, o cinema para além do cinema, o cinema como uma arte da simultaneidade¹³, como experiência integral, mais associado a outras práticas e criações. Ao mesmo tempo, afirmam as artes visuais como uma prática que se expande em direção a outras linguagens, que migra do cubo branco em direção a um campo expandido, colocando em diálogo imagem, corpo e performance.

Boa parte das pesquisas nesse campo, contudo, se debruça atualmente sobre a questão institucional – o problema dos territórios, das cartografias, das disputas e legitimações simbólicas¹⁴ – e acaba tomando o cinema como ponto de partida. Conceitos em voga na crítica contemporânea, como *Pós-cinema*, *Beyond Cinema* ou *Terceiro cinema* são emblemáticos dessa postura e ilustram um pouco esse modo de abordar o problema. Nosso interesse aqui, entretanto, é outro. De um lado, queremos focar nas passagens, nos interstícios, justamente no que se passa *entre* os campos. Trabalhar com o conceito de campo expandido ou com aquilo que Rosalind Krauss (2000) denominou “condição pós-midiática” da arte contemporânea. Trata-se de propor conceitos e perspectivas que atravessam e perfuram todas as especificidades; de observar, nesse processo, não um meio em específico, mas justamente o que há de um meio em outro: as fricções, os atravessamentos, as tessituras. O que há de pintura no cinema, de fotografia na performance, da música no vídeo, e assim por diante.

De outro lado, nos interessa focar mais estritamente na questão da narrativa, de sua expansão e/ou reinvenção nesse momen-

13 BAZIN, 1991

14 BOURDIEU, 1996

to em que cinema e artes visuais se atravessam nas exposições contemporâneas. Pois, nesse período de abertura exploratória, a narrativa é obviamente afetada, ganhando outras lógicas, novos modos de funcionamento. Como apontamos anteriormente, formas mais complexas e abertas, não raro múltiplas e labirínticas, mas também mais sutis e delicadas, ligadas a pequenos gestos, a microacontecimentos, formas que parecem suspender a história, nos colocando diante de eventos mínimos, banais, quase imperceptíveis. E, em ambos os casos, é possível destacar uma atenção especial aos aspectos plásticos e sensíveis das imagens, a afirmação da vocação sensorial múltipla do cinema, o fato muitas vezes esquecido ou conscientemente recalcado de que, “assim como a música, ele pode ser apenas sentido”¹⁵.

Refletindo sobre essas questões, Dubois deixa claro que:

A narrativa sempre foi uma das dimensões essenciais do cinema, que não parou de se posicionar em relação a ela e de (re)definir suas modalidades de funcionamento. (...) Em contrapartida, está longe de ser uma categoria tão central no campo das artes plásticas e mesmo da arte em geral, onde ela foi frequentemente tida como secundária ou como parasita. Em todo caso, como um “outro” (o outro da figuração, da imagem, do plástico, do figural, etc)¹⁶.

No cenário contemporâneo, entretanto, essas relações se reconfiguram no momento em que os artistas visuais começam a

15 Ver o artigo de Cristian Borges nesta coletânea. *Mais perto do coração selvagem (do cinema)*.

16 DUBOIS, Philippe. *A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador*. In: *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 146.

encarar o problema da narração¹⁷ e que os cineastas passam a buscar formas expressivas mais ligadas às artes plásticas. Do choque e das trocas entre esses campos, vemos surgir, de um lado, obras que trabalham a partir de uma lógica plástica, que vão inventar gestos e formas estéticas mais ligadas a um jogo de forças, de intermitências e fulgurações – ao contrário das escrituras baseadas na concatenação de ações, dramas e personagens¹⁸. De outra parte, vemos surgir trabalhos que fragmentam e multiplicam a(s) narrativa(s), nos convidando a interagir em tempo real com uma rede complexa de imagens e sons, uma multiplicidade desierarquizada, que cabe ao espectador organizar. A obra se apresentando, desse modo, como um processo, uma disposição múltipla e aberta¹⁹.

Seja num caso ou em outro, é preciso ressaltar a autonomia que a imagem alcançou na produção (áudio)visual contemporânea, pois ela não se encadeia mais num todo, nem está subordinada a um encadeamento cronológico e/ou actancial. O que se nota aqui é a predileção pelo fragmento, a valorização do instante e do detalhe, uma aposta, enfim, na força singular da imagem, na ima-

17 De acordo com Dubois, um processo que tem início ainda nos anos 1980, quando presenciemos a aparição do “efeito cinema” no campo das artes. Neste momento, diversos artistas começam a colocar de forma frontal o problema da narração. Trata-se de saber como estruturar uma narrativa no (e pelo) espaço de uma instalação; ou sob que condições e formas a narrativa pode ser “exposta”, espacializada. Aparecem aqui, então, simultaneamente, as questões da multitela, dos “enredos multiformes” e dos chamados percursos narrativos.

18 Neste ponto, cabe perguntar se existiria algo como uma narrativa plástica. Referimo-nos a uma narratividade que operasse por meio de uma dramaturgia sensível, de uma dinâmica das linhas e cores, da plasticidade das luzes e texturas, por meio, enfim, de acontecimentos plásticos, acontecimentos da própria imagem.

19 “Seja porque o espectador tem de percorrer o espaço para acompanhar a narrativa, seja porque cabe a ele editar as imagens que presencia ou porque sua presença aciona uma rede de narrativas possíveis”, como explicita Kátia MACIEL. In: *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

gem como presença, como força expressiva fora das cadeias narrativas. Recorrendo a Deleuze, diríamos que “em vez de uma imagem depois da outra, há aqui uma imagem mais a outra” (2006, p.255). E, nesse contexto, a história e suas significações tendem a ficar em suspenso, tendem a ser substituídas por outra(s) “narrativa(s)”, feita(s), agora, por blocos de afetos e sensações. São outras lógicas que se divisam aqui, novos problemas, outros modos de explorar as potências do tempo e da imagem.



Os artigos reunidos neste livro exploram diversos aspectos das questões e problemas levantados acima. Trata-se de tentar compreender essa nova constelação estética que se desenha hoje nas trocas e atravessamentos entre os campos do cinema e das artes contemporâneas, tendo como foco principal – porém não exclusivo – o problema da narrativa. De modo geral, os textos apresentam dois tipos de abordagem. Há aqueles concentrados na análise do cinema contemporâneo, que vão observar a lógica do sensível na própria escritura dos filmes, em sua dimensão estética e formal. E há aqueles que vão, num gesto expansivo, pensar obras que extrapolam a “situação cinema” convencional, obras que movimentam os dispositivos, colocando-se em diálogo com as artes plásticas e deixando ver a emergência de novas modulações narrativas.

Um dos objetivos principais de *Narrativas Sensoriais*, portanto, é tentar traçar um panorama múltiplo e fragmentário, estudar um conjunto variado de obras fílmicas e instalativas, considerando-as em sua singularidade (as questões que suscitam, aquilo que inventam e trazem de novo), mas procurando, ao mesmo tempo, enxergá-las numa perspectiva mais comparativa, em conjunto ou em bloco. O intuito é tentar identificar a forma como se inserem na produção

visual contemporânea, constituindo uma certa constelação, uma família, ainda que instável, no modo como compartilham certos procedimentos, temáticas e modos de abordagem. Do particular ao todo, portanto, do micro ao macro – do fragmento ao mosaico, diria Benjamin – trata-se de mapear e investigar também os deslocamentos mais amplos em andamento no domínio das artes e da cultura.

Vale frisar que esta coletânea resulta de uma pesquisa ainda em andamento e que, como tal, mantém sua qualidade investigativa. Somos conscientes de que o livro não esgota as inúmeras possibilidades de leitura sobre o fenômeno, mesmo porque a produção (áudio)visual contemporânea se transforma a cada dia, trazendo novas questões, outros atores e exigindo a reformulação contínua dos conceitos estéticos. Nossa intenção aqui é tão-somente expor um momento de reflexão sobre esse fenômeno que, em seu movimento de constante fluxo e devir, tem balançado antigas certezas no plano estético e epistemológico, impondo grandes desafios aos criadores e estudiosos do cinema e das artes contemporâneas. Por fim, gostaríamos de agradecer imensamente a participação de todos os autores. Agradecemos a Renato Rezende, Rafael Bucker, Luisa Primo e Heyk Pimenta pela revisão e formatação do livro. Agradecemos particularmente a Érico Araújo, Henrique Codato e Vianney Mesquita por suas valiosas críticas e sugestões.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BAZIN, Andre. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

- BURCH, Noël. *De Mabuse a M: le travail de Fritz Lang*. In: Dominique Noguez (org.). *Cinema: Theorie, lectures*. Paris: Klincksieck, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FRANÇA, Andrea. Foucault e o cinema contemporâneo. *Revista Alceu*. Vol. 5 – n.10 – p.30-39, jun.2005.
- GIL, José. As pequenas percepções. In: LINS, Daniel e FEITOSA, Charles. *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- GREENAWAY, Peter. 105 anos de texto ilustrado. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo; Unimarcos, 2004.
- GUMBRECHT, Hans U. *Production of Presence*. California: Stanford University Press, 2004.
- KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North sea: art in the post-medium condition*. Nova York: Thames &Hudson, 2000.
- LEÃO, Lúcia (org.). *O Chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2005.
- MACIEL, Kátia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MASSUMI, Brian. *The Autonomy of Affect*. In: PATTON, Paul (org.). *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1996.
- MIGLIORIN, Cezar. As mil faces de Godard: exposição/instalação. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/godardcezar.htm>. Acesso em 4 de fevereiro de 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIESER, Martin e ZAPP, Andrea (org.) *New screen media: cinema, art, narrative*. London: British Film Institute, 2004.
- RODRIGUES, Silvana. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. Disponível em <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>. Acesso em 25 fevereiro de 2014.
- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- YSHAGHPOUR, Youssef. *La miniature persane: les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*. Edições Verdier, 2009.





UM CAMPO DIFUSO DE EXPERIMENTAÇÕES

Beatriz Furtado

O cinema foi desde sempre um lugar de experimentações e implicações de tendências estéticas.¹ No mais das vezes essas questões são motivadas por novos aparatos tecnológicos embora, sobretudo, resultem das investigações e dos processos de criação de artistas, teóricos e realizadores. Ainda que tenha sido assimilado como produto industrial e, portanto, submetido à lógica e às regras do mercado cinematográfico, jamais perdeu sua capacidade de experimentação e a radicalidade da arte, criando para si diferentes campos, circuitos e movimentos.

O cinema se fez acompanhar das investidas estéticas das vanguardas históricas, trazendo para si os problemas do espaço pictórico da mesma maneira que dialogou com as artes cênicas e suas dramaturgias, tencionando o seu próprio lugar dentro do

1 Utilizo a expressão tendências estéticas para dizer de movimentos que, embora nem sempre constituídos como tais, apontam para o que Jacques Rancière define como um tecido de experiência sensível no seio do qual se produz um regime de identificação das artes. (Aistesis. Scènes du régime esthétique de l'art, Galilée, 2012, pag. 10.).



campo das artes ao mesmo tempo que esses trânsitos o impeliam a se inscrever como um pensamento plástico (visual e sonoro), impulsionando o surgimento de um espaço de fronteiras entre o que a modernidade forjou como linguagens específicas.

Desde pelo menos os anos 1960, sob uma vaga de fissuras de cânones modernos, o que se fazia como interseção entre diferentes linguagens artísticas, veio a se constituir como um enorme alargamento dos limites do cinema. Marcos antes constituídos de forma rigorosa, catalogados em áreas consolidadas, foram sendo desarticulados. Hoje, o que podemos chamar de cinema imprime fissuras aos traços que o definiram como imagem em movimento, esta que talvez seja sua referência principal. Várias obras chegam ao extremo da desconstrução dessa concepção de cinema como imagem em movimento ao experimentar um tipo de movimento na imagem que se encontra na fronteira do fixo, o que produz um questionamento sob o próprio estatuto de movimento em função de outras forças da percepção. Outros mais realizam um cinema que é todo fotografia, como o fez Chris Marker em *La Jetée*, deixando apenas um piscar de olhos para insinuar-se como movimento, obra que é uma referência das mais importantes para o debate dessa questão.

Por outro, ao se tomar em conta a teoria da montagem em Eisenstein, tem-se uma configuração de cinema cujo embate com a narrativa é um jogo de partes dispersas, onde imagens se justapõem para se contraporem e assim produzirem um choque no ato de pensar que é da ordem da *aistesis*. Ali o pensamento é um dado do sensível, fazendo com que todo corpo pense em imagens a um só tempo que o cinema se faz como matéria de montagem, num explícito contágio com a escrita das constelações benjaminianas, assim como das experiências do surrealismo e da fotomontagem.

Nunca o cinema foi absolutamente apenas um modelo industrial. A mais complexa e contundente história do cinema, a que fez Godard em suas *Histoire (s) du Cinéma*, é um Atlas, nos termos de Aby Warburg, uma forma de reunir e articular, de diferentes maneiras, pedaços soltos, espedaçados de imagens que se infiltram umas sobre as outras, criando uma verdadeira reconfiguração de ordens de tempos, que em nada se deixam apanhar como um arquivo morto, mas, diferentemente, ensaiam um desconcertante deslocamento dos contínuos históricos. Talvez essa reconfiguração dos tempos seja uma das mais importantes contribuições de Godard ao pensamento do que se poderia dizer sobre o cinema contemporâneo, cuja inscrição do tempo é mais rizomático e anacrônico que contínuo e linear. Ou seja, a história do cinema proposta por Godard é claramente uma explicitação da tese de que nenhuma arte é sincrônica com o seu próprio tempo, o que, em última análise, significa afirmar que o anacronismo na história da arte é, nos termos de Didi-Huberman (2013), sempre uma história sobre a potência dos gestos, sobre o que aparece, está à luz, e não sobre o que lhe é sincrônico.

Pensar a história do cinema sob a forma criada por Godard, em suas *História(s) do Cinema*, é compartilhar do anacrônico do cinema, é poder afirmar a possibilidade do contemporâneo como um estado de coalizão entre forças do passado e latências, forças essas incapazes de narrar uma totalidade e, portanto, feito de modulações temporais, que do ponto de vista cinematográfico quer dizer história(s) do cinema como uma montagem lacunar, de temporalidades emaranhadas, em intervalos de aparição e desaparecimento, sem lugar para modelos narrativos lineares.

História(s) do Cinema de Godard dão a ver a medida do desfazimento de modelos narrativos que mobilizam certa produção

fílmica, que toca o mundo, e que é sensível àquilo que é estado de virtualidade no contemporâneo. Não é sobre uma mistura de linguagens heterogêneas ou interligamentos de campos diversos que se pauta a produção cinematográfica contemporânea, mas sob uma temporalidade de multiplicidades de encontros, de deslocamentos, de configurações, de descontinuidades, de defasagens. Uma história do cinema, afirma Godard, é uma tarefa incapaz de se fazer como narrativa.

Peut-on raconter le temps
Le temps en lui-même
Comme tel
Et en soi
Non, en vérité
Ce serait une folle entreprise
Un récit où il serait dit
Le temps passait
Il s'écoulait
Le temps suivant son cours
Histoire du cinema
Jamais un homme sain d'esprit
Ne l'obtiendrait pour une narration
*Histoire du cinema*²

Essa história(s) do cinema, a que fez Godard, que não se inscreve por modelos e códigos mais ou menos narrativos, mas fazendo-a queimar em fogo, uma arte que nasce de um fogo interior, matéria e memória.

2 GODARD, 1998, p. 165

*les films sont
des marchandises
et, il faut brûler les films
je l'avais dit à Langlois
mais attention
avec le feu intérieur
matière et mémoire
l'art est comme l'incendie
il naît
de ce qu'il brûle.³*

Desse incêndio interior, dessa arte que queima entre Vinci, Cézanne, Vermeer e Manet, entre Auschwitz, Sarajevo, Hiroshima e Leningrado. Todas as histórias, uma só história. Entre Vigo, Antonioni e o museu do real. Uma arte do século XIX, o cinema, que fez existir o século XX, e que encontrou nesse espaço difuso de experimentações seu jeito de ser exceção frente à regra – como em *Sarajevo* (1993), filme realizado a partir de única foto, o necessário para que Godard pudesse expor a violência da guerra na Bósnia.

O cinema é esse campo de experiências estéticas, éticas, políticas, campo de embate das produções de imagens, nas invenções de fluxos temporais e de construção de espaços, algo que se deve e se faz, sobretudo, pelo lugar que a arte da imagem em movimento ocupa no campo das artes. Nos diálogos e nos entrecruzamentos de diferentes movimentos artísticos, em especial nas aproximações com as artes visuais, como cinema inscrito nos espaços expositivos, seja transferindo o lugar do espectador para o jogo com diferentes dispositivos arquitetônicos ou na sua rela-

3 GODARD 1998, p. 168

ção com as múltiplas formas de visibilidade da imagem e do som, seja tensionando o lugar da narrativa, das formas filmicas e desorganizando no espaço a linearidade da operação de montagem. Todas estas questões que implicam diretamente na experiência cinematográfica, da tela única, da sala escura e isolada de qualquer ruído exterior, do corpo sentado e imerso, de um mesmo formato de tela, etc.

Esses deslocamentos todos colocam em questão a própria ideia de cinema e põem em cena imagens em movimento com diferentes escalas, velocidades, texturas, sonoridades e experiências estéticas, constituindo um cinema que já não se faz como um campo isolado, específico e, sobretudo, criado abrindo-se para elaboração de proposições nas fronteiras, que já não são mais um marco identitário de uma linguagem, mas que fala em línguas sem territórios.

A EXCEÇÃO, VÁCUO DE ORDENS.

As práticas cinematográficas são hoje constitutivas das artes contemporâneas. Entre seus devires múltiplos, o cinema ocupa cada vez de forma mais recorrente o espaço das galerias, dos museus e das bienais de arte, se fazendo como obra. O que em determinado período apareceu como um diálogo entre o cinema e as artes visuais, devido, sobretudo, às tecnologias do 16mm, Super-8 e o vídeo, abrigado sob a categoria de filmes de artistas, passou a ser um traço que não distingue uma e outra forma de criação de obras. O museu, diz Rancière, torna-se um lugar de indistinção das artes.⁴ Cineastas-artistas, artistas-cineastas ou videoartistas são perfis de realizadores que ajudam muito mais a

4 RANCIÈRE, 2012, p. 238

entender as trajetórias de cada um dos realizadores-artistas, que propriamente para categorizar um tipo de arte.

Nessa vaga de obras fílmicas que se inscrevem no campo das artes contemporâneas, inúmeros artistas trazem consigo algo que há muito se insinuava e criava fissuras no próprio espaço das instituições cinematográficas. Em meio às artes contemporâneas, as regras cinematográficas – de linguagem, narrativa, gênero, etc. – não têm nenhuma razão de permanência. Há um vácuo de ordens, uma extrapolação das medidas fílmicas. Mais que nunca o cinema se sustenta sobre razões da diferenciação, se reconhece dentro de uma lógica da arte como contínua variação de si.

Nenhuma medida da indústria cinematográfica, do rigor das formas de distribuição, dos ditames dos exibidores que controlam as salas de exibição. As novas regras são a do mercado da arte, a das instituições museológicas, dos colecionistas, dos proprietários de galeria, curadores, críticos de arte. O que ocorre com essas obras fílmicas talvez possa ser acompanhado a partir das incursões do cinema pelos museus, provocadas por Jonas Mekas, desde os anos 1960, nos Estados Unidos, ainda que a influência do museu sempre tenha acompanhado os cinemas. Os da Nouvelle Vague, segundo Godard, eram filhos do museu, inclusive do Museu do Cinema, as cinematecas.

Mas foi Mekas quem deu os primeiros passos do cinema em direção aos espaços expositivos, trazendo consigo todas as consequências não apenas desse outro modo de instalar as imagens em movimento, mas, sobretudo, criando um outro estatuto para essas imagens. Mas não foi qualquer filme que se impôs no espaço expositivo. Mekas estava inscrito dentro de um grupo de cineastas experimentais que nos anos 1960 organizou coletivos independentes, cujas investidas estéticas primavam pela recusa aos limites do filme narrativo, ao formalismo, à rigidez temática

e à dependência de grandes orçamentos. É nesse âmbito do experimentalismo que as instituições das artes vão ganhar interesse pelo cinema e vão de alguma forma absorver, tomar para si, esse cinema feito por uma geração de cineastas reunidos em torno do conceito do experimentalismo e do filmes de artistas.

A revista *Film Culture*, número 19, publicada no ano de 1959, trazia uma “chamada por uma nova geração de cineastas”, cujo eixo central era exatamente anunciar os primeiros sinais que davam a ver um cinema que quebrava as convenções do filme narrativo. Fundamentalmente, esse movimento rejeitava todos os fundamentos que metiam o cinema sob os dogmas do grande negócio cinematográfico com as consequentes imposições estéticas. A produção experimental, esta que subverteu as narrativas lineares, a figura e a significação, ocorre num clima de múltiplas tendências plásticas que surge com a Pop Arte, a Minimal Art, a Arte Povera, entre outros movimentos que dialogavam entre si. Proposição que se fazia também em paralelo ao surgimento de um cinema americano independente, que apostou em improvisações e incursões na vida noturna de Nova York (John Cassavetes, Moris Engel, Alfred Leslie, Robert Frank, Jerome Hill, etc.), assim como ao filme estrutural e underground e dos novos cinemas europeus do pós-Guerra (a *Nouvelle Vague* e o Neorealismo Italiano).

Jonas Mekas foi porta-voz desse movimento do cinema independente novaiorquino, suas obras estavam informadas pelo modernismo pictórico, o movimento do cinema direto e a invenção de um documentário sem os purismos formais e acadêmicos. O papel de Mekas foi fundamental para que o cinema experimental ganhasse conotações bastante radicais. Tratava-se de instaurar um cinema com preocupações estéticas e políticas, de fazer do cinema uma arte que movesse padrões, que experimentasse a liberdade da câmara, da montagem intuitiva, do cinema como uma

atitude de vida. A postura foi, desde sempre, de expandir o espaço de intervenção do artista, abrindo outras possibilidades para a imagem em movimento, o que mostra uma disposição para tomar o cinema como um campo e um corpo difuso das artes.

Essa atitude de Mekas o faz próximo do movimento Fluxus,⁵ orientado por seu amigo George Maciunas, com o qual dividiu espaço em seu ateliê de trabalho, a Film Makers, no Soho, e trocou influências em relação às investigações artísticas. Maciunas, segundo Mekas (1993), começou seu projeto do Filme Fluxus, sobre os quais, se podem ver muito mais sobre as possibilidades essenciais do cinema que de seu conteúdo literal. “Eles foram concebidos como filmes conceituais, mas uma vez esses conceitos materializados em filme, tornam-se eventos visuais, radicalmente cinematográficos”.⁶ George Brecht, integrante do Fluxus, realizou *Entrance*, um filme de sete minutos em que há uma passagem progressiva do branco depois de um plano com a sinalização de entrada até um plano de sinalização de saída.

Essa radicalidade cinematográfica de que fala Mekas sobre os Filmes Fluxus foram levadas às últimas consequências por Andy Warhol, em seus longas metragens diretos (as seis horas de *Sleep*, seu primeiro filme, de 1963; e nas vinte horas de *Empire State Building*, de 1964). Nada mais contundente em relação à pro-

5 Grupo Fluxus, grupo de artistas, criado no início da década de 1960, que recebe influências das experiências de Marcel Duchamp e do movimento Dadá, que pretendiam transformar a arte e seu conceito tradicional, partindo da fusão de todas as artes e das diferenças entre arte e vida.

6 Minha tradução. “De sorte que des films Fluxus comme *Entrance* (*Entrée*) ou *Disappearing Music for Face* (*Fondu Mususical pour Visage*) traiteint plus des possibilités essentielles du cinéma que de leur contenu littéral. Oui, dira-on, ils ont été conçu comme des ‘Films conceptuels’. Mais une fois ces concepts ‘materialisés’ sur le film, ils sont devenus des événements visuelles, radicalement cinématographiques”. (MEKAS, 1993, p. 93)

posição de cinema direto, da redução ao menor grau da *mise en scène* e do máximo de exclusão da direção, uma realidade cinematográfica que joga com nuances espaço-temporais sem precedentes. Essa radicalidade do cinema não deixa de ser também um manifesto, uma opção por um mundo minoritário. O termo *underground*, pelo qual essas produções são identificadas, retirado da declaração de Marcel Duchamp, nos anos 1960, quando afirmou que no futuro a arte seria “*underground*”, diz bem dessa proposição contrária a superficialidade. Uma aposta estética no que não se encontra na superfície, mas nas profundezas e que é, ao mesmo tempo um deslocamento de posição em relação às vanguardas, proposição esta de entendimento da arte como um pensamento para além de seu tempo.

Qual cena, qual movimento podemos encontrar mais de meio século após as perspectivas de futuro das artes de Marcel Duchamp? Sobretudo, o que o Cinema Experimental, *Underground*, *Independente*, aportaram de violência ao amortecimento do grande cinema, do circuito mercadológico das artes? Fará ainda algum sentido ao pensamento contemporâneo o protesto feito por Jonas Mekas, em um texto pronunciado na Cinemateca Francesa, numa pequena sala, em fevereiro de 1976, no quadro de uma exposição organizada por Peter Kubelka, intitulada *Uma História do Cinema?* Mekas, em seu manifesto:

“Nós não somos iguais! Um minuto de filme de Kubelka, Baillie, Brakhage faz mais pela humanidade que mil programas duplos integrais de cinema comercial. Nós não somos iguais! O pequeno cinema não narrativo e as outras formas modernas de cinema são sufocados pelas hordas do cinema comercial. Nós somos os Palestinos do Cinema.”

Faz sentido hoje o gesto dos manifestos, do texto de protesto? Mais que apontar as sobras, as linhas que esses movimentos

ainda tecem sobre a produção mais recente do cinema, é possível pensar a força de um regime da arte que é de resistência, que é política no sentido que lhe dá Rancière – já não mais se deixando tomar pela fundação de um regime da representativo, este que supõe ocupar a função de antecipar o mundo, fazer ver e explicar a vida –, regime da arte como reconfiguração do sensível.

Não se trata, pelo menos não exatamente, de uma produção de arte cinematográfica cuja estética resulta de um programa, como ocorreu aos futuristas estabelecer, expressando sua vontade de um salto adiante em suas proposições (por exemplo, oferecer simultaneidade e fusões de tempos e de lugares distintos cinematografados), ou aos do *Cine-Olho* (realizar a concentração e a decomposição do tempo, a possibilidade de ver os processos da vida em uma ordem temporal inacessível ao olho humano, assim como em uma velocidade temporal da mesma ordem), compreendido como representando perspectivas desse ou daquele pensamento de mundo, mas configurando todos esses diferentes fios das histórias dos cinemas, em uma arte que se pensa capaz de criar o tecido de novas formas de vida.

Essa, assim parece, é a resistência de um regime de arte que atravessa a produção contemporânea, as novas cinematografias que resistem aos modelos instituídos e amortecedores da potência de arte. O que se encontra em jogo, em disputa, em tensão, nessa produção, é menos um programa de procedimentos ou de crenças, e mais uma perseguição por um campo difuso, da experimentação sob a matéria cinema para além de uma linguagem codificada. O cinema contemporâneo vai ao museu, não apenas o do cinema, que são as cinematecas que possibilitaram o movimento de cinefilia, ou para ocupar salas de cinema, mas para fazer um outro deslocamento, que é o de envolver-se diretamente com às artes contemporâneas.

Se o espaço da sala escura deu uma especificidade ao cinema, tornando-se um dispositivo configurador de uma linguagem, de uma métrica e de um modelo de envolvimento do corpo com a cena, não é sem fazer fissuras que ele passa ocupar o museu, as caixas brancas. Nesse espaço, seja nas galerias, em forma de cubo branco ou não, seja nos galpões das grandes exposições, o cinema passa a pertencer a um regime de arte cujos problemas que lhe são postos são de ordens as mais diversas. É isso que a produção de obras fílmicas vai dar a ver.

Não aquelas da arte do vídeo, que no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 experimentaram ao extremo a plasticidade do novo suporte da imagem pixelada, nem mesmo aquele cinema pode ser visto em fragmentos especializados como peças expostas. Obras fílmicas são um tipo de cinema que não apenas se expandiu no espaço, ocupou galerias e museus, como trabalhos instalados em múltiplas telas, monitores, etc., mas as que se inventam como obra, como pensamento artístico. Em *Mouvements Improbables – parcours d'une exposition* (2011), Dubois toma o cinema para dizer sobre o movimento das imagens, uma vez que foi o cinema o primeiro a colocar o movimento no coração das imagens. Isso que Dubois chamou de cinematicidade do visível, e que tornou, desde então, o mundo – seja o que se chama de mundo real, seja aquele das artes visuais – apenas percebido que pelo imaginário da imagem em movimento. E para que se dimensione esse força da imagem em movimento é suficiente observar a extensão desse fenômeno nas artes contemporâneas, onde as imagens em movimento, o filme, o cinema, são predominantes.

O que se encontra em jogo nessa relação entre cinema e as artes é certamente uma questão das apostas estéticas, artísticas. É menos um modelo de cinema, uma mudança ou proposição manifesta, que uma abertura exploratória, uma produção de fis-

suras que atravessam a duração dos planos, que interferem na matéria plástica da profundidade de campo, que introduzem outras possíveis para o campo da montagem, da reconfiguração dos desenhos sonoros, dos que se encontra em campo e fora dele em um novo tipo de espaço (seja o cinema projetado nas paredes de uma cidade, de uma galeria ou de no espaço sem tela que acolha a imagem). São problemas da ordem do cinematográfico, do pensamento sobre as imagens e dos sons, sobre a forma fílmica – movimentos, planos, campos, quadros, etc., que se abrem nos experimentos artísticos dos realizadores.

O que significa esse deslocamento, no que pese um certo modo que se faz já recorrente de instalação fílmica, é a abertura do cinematográfico para as experimentações as mais difusas. Uma obra fílmica não demanda especificidades nem linguagem, mas um movimento de constante variação de si, de uma incessante instabilidade a ser atravessada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBOIS, Philippe. *La Question Vidéo – entre cinema et art contemporain*. Crisnée, Bélgica: Éditions Yellow Now – Côté Cinéma, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

MEKAS, Jonas. Le Cinéma de la Nouvelle Génération. In: *Cahiers de Paris Expérimental*. Paris, nov 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *As Distâncias do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012,





MAIS PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM (DO CINEMA)

Cristian Borges

Em 1889, o filósofo francês Paul Souriau propõe uma “teoria da arte de se mover”, cujo objetivo seria o de “produzir, por meio do movimento, uma impressão de beleza”. Segundo ele, para que o movimento possua valor estético são necessárias três condições básicas: “a beleza mecânica do movimento, sua expressão e sua apreensão sensível”.¹ Haveria um grau de projeção / identificação em nossa relação com o movimento, na medida em que o prazer proporcionado por um movimento *visto* se mede pelo prazer que experimentamos ao *executá-lo* (em nossa imaginação). Isso diferenciaria, em consequência, a *expressão* do movimento da *impressão* que ele produz em seu observador, cuja percepção visual pode ser considerada em três situações distintas: com o olho imóvel, com o olho em movimento e, enfim, com o próprio ob-

1 SOURIAU, Paul. *L'esthétique du mouvement*. Paris: Elibron Classics, 2006.



servador deslocando-se.² Para Souriau, o interesse que nutrimos pelos movimentos dos seres e das coisas é, antes de tudo, *prático*:

Vivendo em permanente estado de guerra, os animais precisam perceber o mais rápido possível tudo o que se passa à sua volta. Qualquer movimento insólito, uma folha que se agita, uma sombra que passa atrairá imediatamente sua atenção. Talvez seja um inimigo que se aproxima, talvez uma presa. Com o homem em estado selvagem acontece o mesmo; e hereditariamente essa curiosidade deve ter se tornado instintiva também no homem civilizado. A criança, que vive em perfeita segurança na paz do ambiente familiar, agita-se quando percebe um movimento brusco; a visão inesperada de determinados objetos provocarão nela gritos de terror. Ela tem medo antes mesmo de saber que algo poderia lhe fazer mal, pois possui o sentido do perigo, ainda que nenhuma experiência precedente lhe tenha proporcionado essa noção.³

Somente mais tarde esse interesse viria a se tornar, sobretudo *teórico e contemplativo*. Tudo o que se move passa a aguçar nossa curiosidade de maneira imediata e irrefletida. De certo modo, esperamos ingenuamente que todo móvel atinja seu repouso, ou

2 O que remeteria a uma ideia cara a Diderot, e recuperada mais recentemente por Jean Louis Schefer, segundo a qual caberia ao próprio espectador conferir movimento a imagens estáticas, como as da pintura; seria ele, e não os detalhes na imagem, que poria as imagens em movimento com seu olhar — o qual funcionaria como uma verdadeira “máquina de ver” (com direito a enquadrar, selecionar, detalhar e efetuar *travellings*). Desse modo, para Schefer, o cinema viria apenas materializar uma espécie de “aparelho óptico invisível” que já existia no espectador: “não foi, portanto, a variedade dispersa de espetáculos (pintura, teatro...) que tornou o cinema possível, mas o espectador: porque nele o tempo já rodava como a perpetuação das imagens ou o encadeamento dos instantes no instante subsistente” (SCHEFER, 1997, p. 34-39).

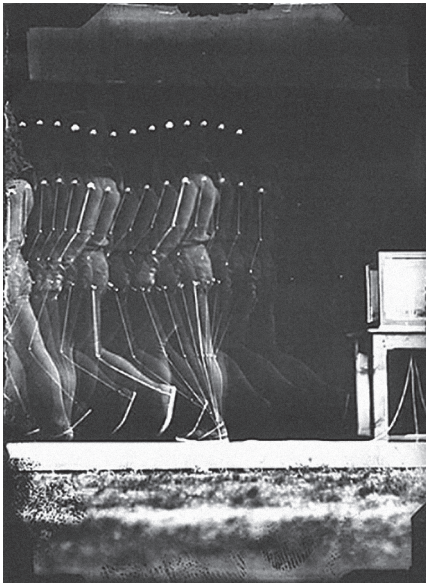
3 SOURIAU, Paul. *L'esthétique du mouvement*. *Op. cit.*, p. 254.

seja, quando algo ou alguém se move, nossa curiosidade é incitada a seguir (ou adivinhar) esse movimento até seu destino final. Daí nosso fascínio pelo que se move: da criança por um carrinho a correr e um pião ou carrossel a girar; do adulto pela lua deslizando por entre as nuvens, por pessoas dançando ou por imagens em movimento projetadas sobre uma tela.

Esse movimento *expressivo* “subjetivado”, que teria contribuído de modo fundamental para o advento do cinema, participaria ou escaparia de uma determinada fluência narrativa, dependendo do caso, podendo ser, por outro lado, mais representativo da “realidade” – seguindo a tradição mais “naturalista” de um Muybridge – ou mais ilusório – ao lidar, por exemplo, com dimensões mais abstratas e rítmicas, como as de Marey.⁴ Evidentemente, esses exemplos só farão sentido se considerarmos aqui a substituição da já exaurida (e nem sempre justa) contraposição entre Lumière e Méliès, operando desse modo um recuo ainda maior no tempo no que diz respeito à velha oposição *representação do real versus criação de mundos imaginários* – a qual se vê comumente reduzida à pouco produtiva polarização “documentário x ficção”, ignorando-se nuances importantes das quais essas duas categorias não conseguem dar conta, como, por exemplo: filmes de ficção totalmente voltados para a representação da “realidade”; ou então filmes ditos documentais que partem da criação de universos ou personagens imaginários, que inexistem tais e quais.

Na mesma época em que Souriau propunha sua “estética do movimento”, eram publicados os primeiros textos modernos de


4 Traços diferenciadores dos dois célebres produtores de cronofotografias são apontados, por exemplo, pelo artigo de Annateresa Fabris sobre o fotodinamismo, *A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo*, in *Ars* v. 2, n. 4, São Paulo, 2004, p. 50-77.



Eadweard Muybridge, 1887

Étienne-Jules Marey, 1890

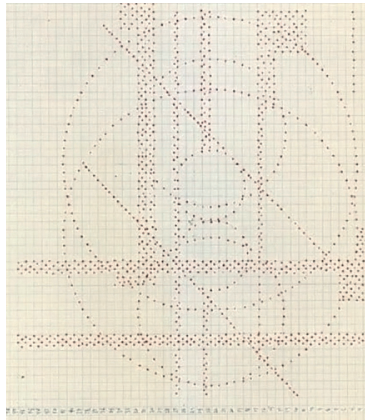
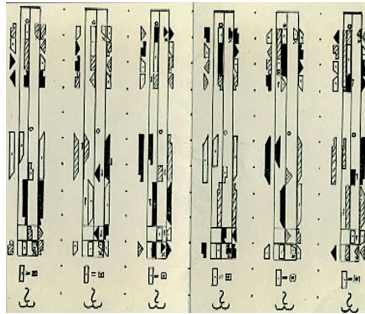
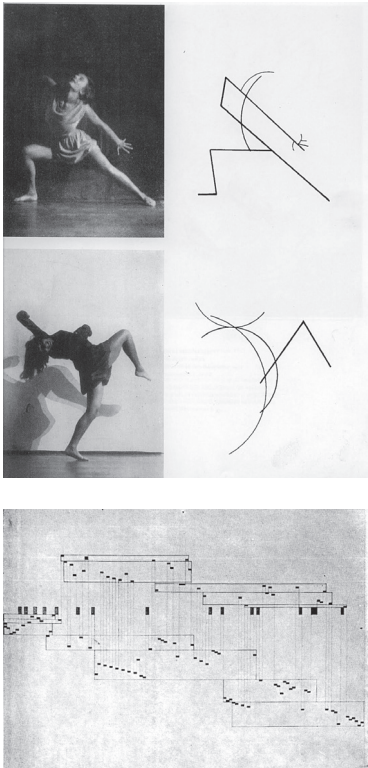




teoria da dança, acompanhando e de certo modo preparando o advento da modernidade no seio dessa arte que se caracteriza pelo uso do corpo para exprimir movimentos previamente estabelecidos (com uma coreografia) ou improvisados (na dança livre). François Delsarte e Stéphane Mallarmé foram alguns dos primeiros a se dedicar a pensar essa arte tão fascinante quanto misteriosa. Outros viriam a se manifestar em seguida: amantes, curiosos ou praticantes, tais como Loie Fuller, Isadora Duncan, Valentine de Saint-Point, Kandinsky, Marinetti, Nijinski, Steiner, Valéry e Laban, entre tantos outros.⁵

Será que podemos vislumbrar alguns pontos de contato entre os métodos gráficos de Marey / Muybridge e as notações coreográficas da dança dita moderna ou contemporânea, sendo que os primeiros são da ordem do registro mecânico e os últimos resultam de uma codificação manual? Observando atentamente a evolução das formas de reprodução da dança, desde a Antiguidade, e passando pelas técnicas de notação coreográfica desenvolvidas na Europa, sobretudo a partir dos séculos XVI e XVII, notaremos uma curiosa proximidade, por exemplo, entre as fotos de Charlotte Rudolph e os desenhos de Wassily Kandinsky representando a dançarina Gret Paluca, nos anos 1920; ou ainda entre o cartão de notação coreográfica que Valerie Preston-Dunlop enviou como presente de aniversário pelos setenta anos do dançarino e teórico Rudolf Laban (1949); o diagrama de luz e movimentos dos atores que Lucinda Childs preparou para a ópera de Bob Wilson e Philip Glass, *Einstein on the Beach* (1984); e o gráfico de continuidade elaborado por Sylvette Baudrot, continuísta ha-

5 Para uma seleção cuidadosa, ainda que fragmentária, desses textos seminais, em francês, ver MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (ed.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Pompidou, 2011.



Charlotte Rudolph (fotos) e Wassily Kandinsky (desenhos) representam a dançarina Gret Paluca, in *Das Kunstblatt*, v.10, março de 1926.

Valerie Preston-Dunlop, *Cartão de notação coreográfica*, 1949 Lucinda Childs.

Diagrama de luz e movimentos dos atores de *Einstein on the Beach*, 1984.

Sylvette Baudrot, Gráfico de continuidade para as filmagens de *O Ano Passado em Marienbad*, 1961.



bitual do cineasta Alain Resnais, para o filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961).⁶

Interessa aqui iniciarmos uma reflexão acerca da invasão da narrativa cinematográfica, já centenária, por um fenômeno que poderíamos chamar de *apelo coreográfico* – algo que ocorreria, na maioria das vezes, em um momento de suspensão dessa mesma narrativa, a qual se vê tomada por uma movimentação de corpos muito próxima da dança contemporânea e que sugere laços estreitos, por um lado, com o gênero musical e, por outro, com as “atrações” dos primórdios do cinema. Um exemplo célebre, entre tantos outros, seria a *mise en scène* alucinada de Glauber Rocha em *Terra em Transe*, em particular nas sequências filmadas no topo do Parque Lage, no Rio, nas quais a dança dos corpos dos atores e da câmera de Dib Lutfi tomam conta do espetáculo cinematográfico, relegando a narrativa ao segundo plano. Porém, como veremos a seguir, talvez não se trate propriamente de uma invasão, mas antes da tentativa de recuperação de um espaço perdido (dominado) anteriormente...

MOBILIDADE VERSUS PALAVRA

Com o advento do sonoro, entre o final dos anos 1920 e o início dos 1930, muito rapidamente intensifica-se algo que já começava a despontar, ainda que timidamente, no cinema silencioso: os corpos vão gradualmente perdendo sua mobilidade em nome da proeminência das palavras. Muito pouco daquilo que

6 Esse gráfico foi reproduzido duas vezes na revista *Cahiers du cinéma*, em 1961: a primeira vez, invertido (n. 123, setembro, p. 19), e a segunda vez, no sentido correto (n. 125, novembro, p. 48), acompanhado de uma explicação sobre como decodificá-lo.

se via na movimentação delirante e às vezes difusa dos filmes de Méliès, das comédias burlescas de Mack Sennet, Charles Chaplin ou Buster Keaton e de obras das vanguardas europeias, como as de Vertov, Eisenstein, Epstein, Dulac e Buñuel, permanece nesse cinema em que falar, muitas vezes compulsivamente, torna-se a tônica. As *talking heads*, que tomariam conta da televisão (e dos documentários) apenas décadas mais tarde, já se encontravam prenunciadas nesses *talking bodies* do cinema da era sonora.

Isso não significa, obviamente, que os personagens do cinema silencioso não falavam ou que aqueles do sonoro não se moviam; apenas que a ênfase dada a cada uma dessas ações – falar ou mover-se – é deslocada de um período a outro. E como certas coisas andam sempre de mãos dadas, percebe-se que o aumento considerável do peso dado à palavra e ao uso dos diálogos, por outro lado, recai sobre o modo algo ditatorial com que, ao longo de um século, vem-se acompanhando a predominância inquestionável do roteiro literário sobre outras formas de concepção de obras audiovisuais – contradizendo e eclipsando, assim, sua vocação movente⁷ e sua aproximação intrínseca com a música e a dança.

Os criadores (sejam eles diretores, roteiristas ou produtores) e os gestores de políticas culturais (que coordenam os mais diversos editais e outras formas de financiamento público ou privado) ainda permanecem atrelados à ideia, um tanto antiquada, de que a função primordial de uma obra audiovisual é “contar uma história” – que deve ser apreendida, ou melhor, compreendida de maneira clara e inequívoca, ainda que a trama conserve seus

7 Que acaba explodindo de forma incongruente e histérica nos filmes de ação estadunidenses, os *disaster movies* e seus congêneres do filão *blockbuster*.

mistérios.⁸ Parecem ignorar que o cinema, como a música, também pode ser apenas sentido – apesar da diferença básica entre os dois: enquanto a música é a arte que mais abstração faz de uma suposta “realidade”, o cinema é aquele que mais diretamente a ela se refere.⁹

Roland Barthes, em um texto que questiona a pintura como linguagem, já chamava nossa atenção para o fato de que um quadro não se conta, já que este “nunca é mais do que sua própria descrição plural”.¹⁰ Ora, por que então haveríamos de *contar* um filme de maneira única e inequívoca? O cinema experimental desde o início do século xx, os clipes musicais da era pós-MTV e inúmeros vídeos e filmes apresentados em galerias e museus nas últimas décadas comprovam essa vocação sensorial múltipla do cinema.

Ao esboçar, ainda que de maneira extremamente sucinta e inicial, uma estética da movimentação dos corpos no cinema, parto do pressuposto de que o cinema sonoro tenta, por assim dizer, “silenciar” essa dinâmica corporal na tela ao concentrar seu foco na fala e no sentido das palavras, reduzindo ou eliminando toda a incrível potência – plástica, e mesmo semântica – contida

8 Como diria Antonin Artaud, num de seus textos sobre o cinema (*Sorcellerie et cinéma*, de 1927, in *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 1970, p. 82-85): “Fazê-lo servir a contar histórias, uma ação exterior, é privá-lo do melhor de seus recursos, contrariando sua finalidade mais profunda. Eis porque o cinema parece-me sobretudo feito para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência, e não tanto pelo jogo das imagens, mas por algo mais imponderável que nos restitua essas imagens com sua matéria direta, sem interposições, sem representações”.

9 Como bem lembra Richard Dyer, citando o trabalho de Suzanne K. Langer, no artigo *Entertainment and Utopia*. In: ALTMAN, R. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres / Boston / Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 178.

10 BARTHES, R. A pintura é uma linguagem?, in *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 136.

na cinética dos corpos. Algo que os filmes musicais, por exemplo, com seus corpos inquietos e suas quebras no fluxo narrativo pela eclosão de números musicais – “uma característica definidora do gênero”, como enfatiza Alan Williams¹¹ – vão de certo modo recuperar, ainda que apenas em momentos privilegiados – os quais Laura Mulvey vai chamar, em relação aos melodramas de Douglas Sirk, de momentos ou segmentos “ocultos, de significação diferenciada”¹² –, parte dessa potência perdida. Como explica Martin Sutton:

O número funciona [assim] como uma *interrupção narrativa*, uma tangente fantástica que ao mesmo tempo frustra e libera o espectador (...) da crescente tensão entre trama realista e número espetacular (...) essas forças contraditórias localizadas, por um lado, no protagonista e nos números (liberdade) e, por outro lado, nas estratégias reconciliatórias e convencionais do roteiro (inibição).¹³

Já é conhecida de todos essa marca contrastante e característica do musical clássico hollywoodiano, que Lars von Trier radicaliza em chave crítica no filme *Dançando no escuro* (2000), e que Sutton vai aproximar da psicanálise freudiana ao chamar a trama convencional e previsível de “superego” do texto fílmico, sujeito

11 Williams, Alan. The Musical Films and Recorded Popular Music. In: ALTMAN, R. (ed.). *Genre: the Musical. Op. cit.*, p. 149.

12 Mulvey, Laura. *Death 24x a Second*. Londres: Reaktion Books, 2006, p. 147-148: “Momentos privilegiados ou *tableaux* são construídos em torno de uma unidade estética integrada que se descola do todo, embora em última instância faça parte dele”.

13 SUTTON, Martin. Patterns of Meaning in the Musical. In: ALTMAN, R. (ed.). *Genre: the Musical. Op. cit.*, p. 191 (grifo meu). Cabe ainda salientar que, para Sutton, o protagonista do filme musical é “um personagem em conflito com o ambiente que o cerca e sua natureza estática” (p. 193).

a uma ética definida socialmente, enquanto que o número musical, que proporciona aos personagens (e ao espectador) “uma oportunidade de exercitar a imaginação e a liberdade pessoal”, funcionaria como o “id” do filme, momento de desregramento e subversão.¹⁴ Assim, apesar das técnicas cada vez mais sofisticadas de homogeneização ou uniformização que os musicais vão gradualmente desenvolvendo, continua sendo difícil confundir o naturalismo habitual das cenas narrativas mais contidas e bem comportadas com os arroubos extravagantes típicos das cenas dançadas / cantadas. Aliás, a esse respeito Michel Chion recorre à Rick Altman ao salientar justamente as passagens ou os intervalos entre esses momentos tão díspares:

No quadro da definição altmaniana, as passagens de encadeamentos da palavra ao canto, e do movimento “natural” à dança (e vice-versa) constituem momentos cruciais, assim como a demarcação entre o mundo em que se fala e se move e aquele em que se canta e / ou se dança.¹⁵

NÚMEROS = ATRAÇÕES

Fatalmente, observamos aí um inegável parentesco entre os números musicais e as “atrações” que, segundo André Gaudreault, são “o princípio dominante” dos primórdios do cinema, “em contradição com o princípio dominante do cinema

14 *Ibid.*

15 Cf. CHION, Michel. *La comédie musicale*. Paris: Cahiers du cinéma / Scérén-CNDP, 2002, p. 6.

institucional: a narração”.¹⁶ Por outro lado, diz ele, “o cinema narrativo está repleto de atrações”: nos filmes de aventura e de ação, nos musicais, para não falar dos filmes pornográficos, nos quais as “atrações” ganham lugar privilegiado. Em seu estudo sobre o primeiro cinema, Flávia Cesarino Costa destaca, sobretudo a partir dos trabalhos de Tom Gunning e Gaudreault, a oposição de base entre o cinema como espetáculo, que se dá a ver sob um regime de “confrontação exibicionista”, distinto daquele que se propõe como narração e que se dá a ver sob um regime de “absorção diegética”,¹⁷ consagrando-se como instituição após um período de “domesticação” daquele primeiro cinema mais desregrado e selvagem, através da substituição da figura do *mostrador* pela do *narrador*, ou cineasta.¹⁸

Eisenstein, graças à experiência adquirida no teatro, sob a tutela de Meyerhold, e ao conhecimento do Kabuki japonês, considerava, como lembra François Albera, que “a unidade do espetáculo não é requerida, tampouco o encadeamento das ações ou dos gestos; basta uma montagem de momentos fortes, agressivos, significativos, livremente associados em vista do efeito desejado”.¹⁹ Para o cineasta soviético, era fundamental pensar a obra em sua relação direta com o espectador – daí a centralidade das atrações na fase inicial de sua obra fílmica e teórica. Ele dirá que a monta-

16 Gaudreault, André. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Urbana / Chicago / Springfield: University of Illinois Press, 2011, p. 51.

17 Cf. Gunning, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, in Elsaesser, Thomas & Barker, Adam (ed.). *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*. Londres: BFI, 1990, p. 56-62.

18 Cf. Cesarino Costa, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

19 Albera, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 239.

gem de atrações consiste na “montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final”.²⁰ Logo, o que lhe parecia fundamental reivindicar nesse momento, talvez mais na teoria do que na prática, era menos uma narrativa que costurasse as atrações do que as atrações em si – algo que seria posto em prática, de fato, muito mais pelo René Clair de *Entreato* (1924), pelo Fernand Léger de *Balé mecânico* (1924) e pelo Buñuel de *Um cão andaluz* (1929), ou ainda pelos “filmes pornô sem história” ou por um hipotético filme de ação que só contasse com as cenas de ação.

Percebemos, portanto, a existência de pelo menos dois tipos ou duas modalidades de atrações no cinema: uma que diz respeito ao cinema dos primórdios e que é comumente associada aos filmes de cerca de um minuto realizados, sobretudo, entre o final do século XIX e o início do XX, cuja forma rudimentar de “montagem” consistia na mera ordenação, mais ou menos arbitrária, dos filmes disponíveis, efetuada geralmente pelo próprio projetorista que os exibia; enquanto que a segunda corresponde ao que Eisenstein chamava nos anos 1920 de “montagem de atrações”, ou seja, à sua associação em busca de um efeito determinado no espectador. Desse modo, se a primeira modalidade faz referência à autonomia dos elementos, a segunda, por outro lado, reforça sua interdependência.

Quando o gênero musical surge no final dos anos 1920, propiciado pelo advento do sonoro, o que de certo modo ocorre é a transformação das antigas atrações em números (cantados / dança-

20 EISENSTEIN, Serguei. Montagem de atrações, in XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 190-191.

dos) que são formalmente domesticados pela porção narrativa de sua estrutura binária²¹ – reproduzindo, dessa maneira, na própria estrutura interna dos filmes a domesticação / castração do *cinema como espetáculo* empreendida pelo *cinema como narração*.

Mas, vitoriosos e vencidos à parte, o que importa é que as atrações, assim como os números musicais, vão se tornando desde então os momentos de exceção ou de extravagância dos filmes, momentos em que algo escapa à lógica convencional da “vida como ela é” desaguando numa avalanche de exageros ou impossibilidades / improbabilidades que, tão rápido quanto surgiram, esvaem-se abafados por um providencial “retorno à normalidade”. O que acaba lhes garantindo um importante papel subversivo dentro da morosidade alienada e alienante de um suposto “naturalismo” cinematográfico que, por trás de uma aparência inocente e bem comportada, normalmente oculta uma elaborada codificação, além de estratégias refinadas de manutenção do *status quo* e de divulgação de uma determinada ideologia dominante – a qual se estende, muito naturalmente, à estética empregada nos filmes.²²

21 Sutton ilustra (p. 191) de forma cabal essa domesticação do número musical pela porção narrativa do filme com a cena em que um policial interrompe bruscamente, tal e qual um pai repressor, a famosa dança molhada de Gene Kelly em *Dançando na chuva* (1952).

22 Não terei oportunidade aqui de aprofundar uma reflexão a respeito da forte carga ideológica que se encontra escondida por trás dessa *domesticação*, presente tanto na história das formas fílmicas quanto na estrutura típica dos musicais hollywoodianos (dentre outros gêneros). Mas fica indicado, no que tange aos musicais, o excelente artigo de Rick Altman, *The American film musical: paradigmatic structure and mediatory function*, publicado originalmente em *Wide Angle* v. 2, n. 2, jan. 1978, p. 10-17, e retomado em ALTMAN, Rick. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres / Boston / Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 197-207.

UM RETORNO ÀS ORIGENS?

Contudo, ao longo desse primeiro século de dominação do roteiro literário e do cinema domesticado que não almeja senão “contar uma história”, testemunhamos constantemente lampejos de resistência e subversão, ou simplesmente de um retorno a uma estética das atrações. É o que encontramos, por exemplo, em um filme como *A cor da romã* (1968) de Serguei Paradjanov, todo construído a partir de *tableaux vivants* frontais que são ofertados ao espectador como algo a ser contemplado como espetáculo, assumindo uma estética muito próxima à das atrações dos primórdios; ou então em *Saló ou Os 120 dias de Sodoma* (1976), perturbador filme de Pier Paolo Pasolini, cujas cenas das “contadoras de histórias”, entre várias outras, se configuram de modo a afrotar o espectador, desdobrando-se até o ponto em que os algozes, no final do filme, assumem o papel de espectadores das próprias atrocidades, num espelhamento perverso e tenebroso que alegoriza o espetáculo cinematográfico (e, por extensão, a indústria cinematográfica), levando ao paroxismo, no seio do próprio cinema narrativo, a relação de choque com o espectador reivindicada por Eisenstein com sua montagem de atrações.

Mas também é o que encontramos, e cada vez mais, em obras recentes exibidas, sobretudo, em museus e galerias, ou então em festivais de cinema mais abertos a formas audiovisuais que não sejam compostas por narrativas convencionais. Em geral, são obras curtas que apresentam apenas uma situação privilegiada, na forma de uma micro-narrativa que não opera mais em regime de causa e efeito nem conta propriamente uma história, consistindo antes em pequenas “atrações” fugidias que são por vezes encenadas – como *Answer me* (2008) e *1395 days without red* (2011) de Anri Sala, ou *Jewel* (2010) de Hassan Khan – e por outras como que tomadas da

natureza (ou “roubadas” da realidade) por um olhar maquínico e atrevido de um cineasta *voyeur* – como Cao Guimarães em *Da janela do meu quarto* (2004), ou Marcellvs L. em *man.road.river.* (2005)²³ –, numa espécie de recuperação da figura do *mostrador* dos primórdios do cinema, metamorfoseado em artista contemporâneo.

Quanto à diferença entre essas duas tendências e o cinema narrativo convencional, Abbas Kiarostami nos dá uma pista interessante ao distinguir o xadrez (um jogo de controle) do gamão (um jogo de acasos) em uma reflexão sobre seu filme *Five* (2003):

Em minha opinião, *Five* deveria ser visto com isso em mente (...): a diferença entre um cinema bem feito e este é como a diferença entre o xadrez e o gamão. O xadrez não se deixa afetar por forças intangíveis, já que nele tudo é regrado e controlado pelos deuses da cena (o produtor e o diretor). Mesmo não sendo um jogador de gamão, respeito os que jogam, pois seu sucesso é creditado à sorte, que serve como parâmetro determinante no jogo. De fato, se imaginamos a vida sem esse parâmetro, perdemos boa parte do nosso senso de realidade. Já o digital serve particularmente a um cinema mais voltado à performance e a padrões ocultos. Para mim, que não acredito em narrativas literárias no cinema, *Five* proporcionou a experiência de ser um espectador, contando minha própria história como se estivesse na plateia – numa época em que a sala de cinema habituou o público a um estado de preguiça mental.²⁴

23 Sobre a abordagem daquilo que é filmado e o uso da câmera nessas duas últimas obras, ver: MIGLIORIN, Cezar. *Man.Road.River & Da janela do meu quarto: Experiência estética e medição maquínica*. In: *Contracampo* n. 67, disponível em: www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm – acessado em: 31 out 2013.

24 Disponível em: www.youtube.com/watch?v=xu9cbCJKLs8 – acessado em: 31 out 2013.

De qualquer modo, essas atrações contemporâneas guardam algo do choque daquelas dos primórdios, sem necessariamente buscar conectar-se com outras atrações ou com uma narrativa mais convencional – o que decerto as aproximaria do musical ou da concepção eisensteiniana da montagem de atrações. Elas acabam irmanando-se muito mais com outra forma audiovisual, historicamente mais desprestigiada e marginalizada pelos estudos de cinema, que é o clipe musical.²⁵

Não à toa, acompanhamos igualmente o intercâmbio crescente entre cineastas e artistas visuais, à medida que as bienais de arte veem-se cada vez mais tomadas por instalações compostas de projeção (de película ou vídeo, pouco importa) e o cinema abraça, ainda que timidamente, a contaminação de seu tecido narrativo secular por formas que escapam à lógica dramatúrgica (teatral e literária) adotada de maneira majoritária em nome de uma *dramaturgia das formas (audio)visuais*. Algo que nos permite, entre outras coisas, analisar um filme como se analisa uma obra musical ou coreográfica.

Essa transição ou interação acaba resultando em algumas obras híbridas ou bipartidas, que se iniciam com uma narrativa mais ou menos convencional e terminam mergulhadas em um espetáculo muito mais próximo do universo das instalações do que do cinema narrativo que conhecemos. Por exemplo, *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues (2000), ou *Mal dos trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul (2004), talvez não por acaso obras que representam tanto em seu conteúdo quanto em sua forma o desejo de um retorno às origens do cinema, de uma recuperação daquela selvageria primordial das atrações, sinalizada como sin-

25 Aliás, é inegável a semelhança de muitas das obras que causam sensação em galerias e bienais pelo mundo e algumas pérolas da produção de clipes das últimas décadas.

toma de um devir-animal do homem que é colocado justamente como marca de uma ruptura narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albera, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

ALTMAN, Rick. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres / Boston / Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Cesarino Costa, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CHION, Michel. *La comédie musicale*. Paris: Cahiers du cinéma / Scérén-CNDP, 2002.

Dyer, Richard. Entertainment and Utopia, in *Movie* n. 24, primavera de 1977, p. 2-13, retomado em ALTMAN, R. (ed.). *Genre: the Musical*. Londres / Boston / Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 175-189.

EISENSTEIN, Serguei. Montagem de atrações, in XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 187-198.

Elsaesser, Thomas & Barker, Adam (ed.). *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*. Londres: BFI, 1990.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo, in *Ars* v. 2, n. 4, São Paulo, 2004, p. 50-77.

Gaudreault, André. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Urbana / Chicago / Springfield: University of Illinois Press, 2011.

MACEL, Christine & LAVIGNE, Emma (ed.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Pompidou, 2011.

MULVEY, Laura. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion, 2006.

Schefer, Jean Louis. Du monde et du mouvement des images. In : *Cahiers du cinéma Paris*, 1997.

SOURIAU, Paul. *L'esthétique du mouvement*. Paris: Elibron Classics, 2006.

SUTTON, Martin. Patterns of Meaning in the Musical. In: ALTMAN, Rick (ed.). *Genre: the Musical*. Londres / Boston / Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 190-196.

Williams, Alan. The Musical Films and Recorded Popular Music. In: ALTMAN, Rick (ed.). *Genre: the Musical*. Londres / Boston / Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 147-158.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.





SENSAÇÕES, AFETOS E GESTOS¹

Denilson Lopes Silva

Nos anos 60 e 70 do século xx, houve uma virada linguística (*linguistic turn*) a partir da centralidade da linguagem, do discurso e do texto, explorada pelo estruturalismo, pelo pensamento da diferença bem como pela semiologia e pela semiótica. Já os anos 1980 e 1990 teriam sido marcados pela virada cultural (*cultural turn*) que buscava repolitizar textos e práticas sob a égide dos estudos culturais, pós-coloniais, étnicos e de gênero (*gender*). Para alguns, o início do novo milênio é marcado por uma virada afetiva (*affective turn*). Mas o que significa esta virada afetiva? Claramente, estas viradas, como a recente virada especulativa (*speculative turn*), são estratégias de promoção de intelectuais na universidade norte-americana. Mas para além de simples marketing, acredito também que a virada afetiva não deve ser pensada

1 Este ensaio foi apresentado no GT Comunicação e Experiência Estética no *XXII Encontro Anual da Compós* em Salvador, na Universidade Federal da Bahia.



como um conceito,² mas como a delimitação de um campo de discussões para o qual a publicação de *Affect Theory Reader* contribui para o mapeamento das diferentes abordagens teóricas existentes relacionadas ao afeto, como podemos ver no prefácio da coletânea.³ Ou seja, a virada afetiva seria menos interessante por ser um conceito forte e mais por cristalizar, fazer emergir questões que talvez sem essa nomenclatura ficariam silenciadas ou pouco visíveis.

E o que emerge? Diferente do contexto pós-moderno, definido, entre outros elementos, pelo que Fredric Jameson (1996) chamou de esmaecimento de afetos, de afetos autossustentados e impessoais, marcados por certa euforia, por uma intensidade esquizofrênica valorizadora do presente e por uma falta de memória; ou pelo que Lawrence Grossberg chamou de colapso da relação entre afeto e sentido, em que as experiências afetivas não estariam mais ancoradas em mapas sociais, incapazes de organizar nossas vidas;⁴ trata-se de pensar os afetos, não só para enfatizar uma dimensão existencial e da experiência do pesquisador na reflexão teórica, mas como base para não só pensar formas de pertencimento, multidões, comunidades,⁵ um regime estético ampliado mas também e, sobretudo o que me interessa aqui: filmes.⁶ Tento manter no horizonte a pergunta sem pretender respondê-la de forma abstrata: em que medida a discussão sobre os

2 Mesmo o trabalho de Patricia Clough (2007, 2010) não tem a intenção de dar uma densidade teórica ao termo.

3 GREGG & SEIGWORTH, 2010

4 GROSSBERG 1992; 1997

5 NEGRI, 2001; SODRÉ, 2006; GANDHI, 2005; STEWART, 2007

6 BERLANT, 2011

afetos que vem desde Spinoza até os estudos de gênero (*gender*) coloca questões para a arte?

Antes de tentar uma resposta bem pontual e específica a esta pergunta no campo da encenação, seria necessário responder o que estou considerando como afecto. Afectos⁷ são “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir”,⁸ distinta da emoção que teria uma natureza mais individual. Há toda uma ênfase dada por diversos autores, sobretudo os que recuperam a perspectiva de Spinoza, em separar afeto e emoção.⁹ Para estes, a emoção privilegia o sentimento como expressão consciente de um sujeito, talvez ainda no horizonte do Humanismo, e o afeto é um “fluxo impessoal antes de ser um conteúdo subjetivo”.¹⁰ Seguindo uma perspectiva apontada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a Filosofia?* que me ajudou na leitura dos filmes, mais do que os trabalhos específicos de Deleuze sobre cinema, os afectos são “devires não-humanos”.¹¹ Afectos que, na minha opinião, podem emergir, em conjunto com perceptos, “as paisagens não humanas da natureza” (*idem*), entre pessoas, espaços e coisas, portanto mais em sintonia com as configurações de uma subjetividade pós-humana, que desconstrói a centralidade do homem, presente na arte, desde a perspectiva renascentista ao teatro naturalista, no horizonte

7 Como não há uma homogeneidade entre os tradutores de Deleuze no Brasil, prefiro manter o termo *afecto*. Talvez o último conceito formulado por Deleuze e Guattari que emerge da obra artística, nesse sentido, mais específico que o termo *afeto* que será usado quando remeter a outros autores não vinculados ao pensamento dos dois autores.

8 CLOUGH, 2010, p. 207

9 *Idem*.

10 MASSUMI apud CLOUGH, 2010, p. 220

11 DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 220

de um “devir sensível” que “é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é)”.¹²

Não gostaria de me aprofundar na distinção entre afeto e emoção, que creio de ser pouca utilidade para minha pesquisa, mas mesmo que a virada para o afeto implique “abrir o corpo para sua indeterminação”,¹³ o fundamental é reter a importância de uma dimensão histórica e cultural nos afectos, como o próprio Massumi¹⁴ propõe: não se trata de voltar a um corpo pré-social. O afecto é social numa forma anterior à separação dos indivíduos e há uma memória corpórea constituída por uma temporalidade não linear. Talvez não seja tão necessário separar, de forma tão enfática, afeto e emoção.

De todo modo é na esteira de Spinoza, que Deleuze e Guattari colocam a afirmação que me perturba e estimula: se o artista é um criador de mundos,¹⁵ ele será grande na medida em que seja inventor de afectos não conhecidos ou desconhecidos.¹⁶ Não se trata de pensar o afecto no autor nem no receptor. Não se trata de uma aproximação com estudos de recepção nem com estudos dos processos de criação. Ainda que propostas como a estética da recepção ou formas de produção coletivas e colaborativas, distintas da centralidade de um autor individual, desestabilizem o sentido da obra, possibilitem encontros e abordagens como as de uma estética relacional,¹⁷ interessada mais em relações do que em ob-

12 Idem, p. 229

13 MASSUMI apud CLOUGH, 2010, p. 209

14 Idem.

15 DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 222

16 Idem, p. 226

17 BOURRIAUD, 2002

jetos, onde “a arte é um estado de encontro”¹⁸ ou uma estética da emergência,¹⁹ inserindo a obra numa “produção colaborativa de desejos”.²⁰ Trata-se de contribuições que, certamente, implicam uma mudança na leitura de filmes, mas a elas não vamos nos deter. Ênfase que o afecto está na obra, emerge dela.²¹ E a este difícil desafio que gostaria de propor uma modesta saída.

No desejo de compreender filmes realizados no Brasil, nos últimos cinco anos, a aposta no afecto se traduz numa procura de encenações, como já tentamos fazer através do comum²² para sustentar estéticas definidas pela rarefação, contenção e desdramatização. Agora, o caminho se alarga para além do comum. Se é possível que a obra de arte seja pensada como afecto, este desestabiliza e redireciona a forma narrativa.²³

Afectos pictóricos emergem da problematização entre cinema e pintura como uma forma distinta de pensar os filmes fora da esteira do cinema clássico, do cinema de género ou do cinema moderno.²⁴ Não se trata de pensar no campo da citação pictóri-

18 Idem, p. 18

19 LADAGGA, 2006

20 Idem, p. 13. Há outros termos como circuitos afetivos, de Dellani Lima, que não tenho aqui como precisar.

21 Gostaríamos de nos aproximar da leitura que Gumbrecht (2012) faz sobre a atmosfera como possibilidade de leitura.

22 LOPES, 2012a

23 DEL RIO, 1998

24 Propostas como a de Luiz Carlos de Oliveira Jr. (2010) de repensar a encenação no quadro de um cinema contemporâneo ou a defesa de um realismo sensorio por Eryl Vieira Jr. (2012) podem abrir estimulantes horizontes de diálogos com os filmes brasileiros contemporâneos.

ca,²⁵ nem na transposição de modelos pictóricos para outro registro.²⁶ Seguindo o desafio enfrentado por Aumont, não se trata tanto de pensar como determinado filme cita a luz de um quadro, recria determinada atmosfera associada a um pintor ou dialoga com determinado estilo de época. Trata-se de pensar como o cinema fricciona a pintura e vice-versa. Ou seja como a pintura pode levar o leitor a ver no cinema algo inesperado e vice versa.

Ao buscar a imagem fixa que pode se traduzir num objeto (natureza-morta), numa pessoa (retrato), num espaço (paisagem), não se trata simplesmente de buscar uma alternativa ao tempo rápido das cidades modernas, da propaganda, dos filmes de ação, dos games, dos videoclipes mais comuns. Não se trata de buscar um outro tempo como uma resistência crítica ao tempo da produção ou uma nostalgia de um tempo em que a contemplação fosse mais possível. Ou seja, a pintura não é um antídoto à hegemonia da televisão. É algo mais do que isso. Faz parte de um esforço de pensar uma cena “pós-antropocêntrica”,²⁷ “pós-dramática”,²⁸ distinta da definição de cena de que é “necessário que alguém comece a interpretar”.²⁹ Talvez, se tivéssemos que pensar ainda em drama, seria melhor pensar como “alguma coisa que chega, acontece”, nas belas palavras de Paul Claudel, inspiradas pelo teatro Nô.³⁰ Nesse sentido, parece que os textos clássicos sobre encenação no cinema (ou no teatro) ainda guardam um mirada antropocêntrica,

25 AUMONT, 2004, p. 10

26 Idem, p. 20

27 FUCHS, 1996

28 LEHMANN, 2007

29 GUÉNOUN, 2010, p.11

30 apud GUÉNOUN, 2010, p. 17

pela qual a constituição dos planos (ou das cenas) a partir da presença humana é só um primeiro indício que nos é ensinado em manuais. Se a encenação é a disposição dos atores e dos objetos, os seus movimentos no interior do quadro;³¹ o desafio que me coloco e que estou longe de cumprir tem suas origens nas vanguardas teatrais ao pensar “o corpo plástico e vivo em relação direta com a arquitetura e [que] se aproxima da escultura”³² ou mesmo, para Artaud, para quem “o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico, é preciso que se diga isso”.³³ E o mesmo poderia ser dito no cinema, ao menos, no cinema que me interessa hoje. Ou seja, que ao olhar um filme, objetos, espaços, luz, figurinos, maquiagem possam ter tanta importância quanto os personagens, seus movimentos e a montagem. Me fascinam filmes em que estes diversos elementos tenham peso e mesmo autonomia, e possam ser vistos para além de um conteúdo explícito, enredo ou diálogo, o que implica rever mesmo já o cinema clássico:

...os espectadores [...] concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos.³⁴

31 MOURLET apud AUMONT, 2008, p. 84

32 APPIA, s.d., p. 33

33 apud VALLIN, 2006, p.91

34 BORDWELL, 2009, p.21

Creio que um outro elemento que pode nos ajudar a articular encenação e afeto seja a atmosfera: “a atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa é um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afeto”.³⁵ Desse modo haveríamos uma entrada do afeto pelas impressões³⁶ e sensações³⁷ dos espaços e seus objetos, talvez mais próximas dos perceptos, não necessariamente pelo rosto que Deleuze³⁸ prioriza: “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”.

Nesse sentido, estou procurando uma encenação dos afetos e perceptos que tanto se diferencie de uma estética do excesso presente em filmes de gênero associados (mas não só) ao melodrama³⁹ e em trabalhos de diretores que estabeleceram diálogos com este gênero cinematográfico; bem como saia da sensação de mal-estar que parece ser apontada pelo livro de Aumont⁴⁰ ao falar de um fim da encenação. Mas também não se trata só da busca de rarefação, contenção e desdramatização. Comecei a desconfiar disto quando escrevi sobre *O Céu de Suely* (2006) de Karin Aïnouz e *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2012)

35 GIL, 2005, p.21

36 SCHAPIRO, 2002.

37 Aqui tenho uma dúvida que não consegui ainda responder: se deveria substituir a palavra afecto por sensação por esta ser mais ampla.

38 (s.d, 103)

39 Definido, a partir do trabalho clássico de Peter Brook, como uma dramaturgia da hipérbole e do excesso, em que o traço fundamental é “o desejo de expressar tudo” (1995, p. 4) e marcado por uma indulgência com um forte emocionalismo, estados de ser, situações e ação extremas (idem, p. 11) que nos permitem autopiedade e identificação.

40 AUMONT, 2008

de Esmir Filho. Nestes filmes, via um desejo de afeto que não passava pelo melodrama nem pelo comum, mas onde a discussão de uma outra encenação dos afetos acontecia. Contudo, foi em texto recente⁴¹ que escrevi sobre *Estrada para Ythaca* (2010) de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes que fiz minha primeira tentativa de pensar o fracasso e a amizade como o que agora chamo de afeto pictórico, em que uma encenação das nuvens, tão recorrentes na história da pintura, faz da paisagem algo tão importante quando os corpos, atores, performers.

Se há uma forte tradição de encenação do corpo enquanto presença; em *Transeunte* (2010) de Eryk Rocha o que se trata é de uma encenação material da ausência, do fantasma, que pode auxiliar num mapeamento de propostas estéticas distintas no cinema contemporâneo brasileiro. Aqui, gostaria de tentar ler o filme de Eryk Rocha a partir de um afeto que emerge da relação entre o gesto de andar, o rosto e o espaço. Afeto em trânsito, transeunte que atravessa o protagonista. Corpos passam rápidos. Seus encontros são feitos de entreolhares. O protagonista até poderia estar na esteira do comum, anônimo e singular que estudei em outro momento⁴². Mas me interessa pensá-lo como um personagem atravessado e constituído por sensações, afetos. Não sei se o filme cria um afeto e não pretendo investigar este caminho, mas há uma encenação de afetos decorrente da relação entre cinema e pintura, de afetos pictóricos que emergem não só da relação entre personagens, mas entre personagens e espaços, do encontro⁴³ en-

41 LOPES, 2012b

42 LOPES, 2012a

43 “Pelo viés do afetivo, somos levados a ressaltar a dimensão do encontro como aspecto constitutivo das obras” (RAMALHO, 2010, p. 1).

tre corpos, entre corpo e câmera, entre corpo e objeto, entre corpo e espectador. Encenação traduzida pelo gesto banal de andar e um rosto, em grande parte, impassível, neutro. Uma encenação, um colocar em cena, que não está interessado em pensar o que é a singularidade da cena cinematográfica ou pictórica (ou ainda teatral), que atravessa distintas formas artísticas sem se ater a suas especificidades, mesmo que o que vemos, como *Transeunte*, pudesse ser pensado apenas numa tradição cinematográfica.

Que filme pode haver quando o conflito é pouco? A quem pode interessar? Será que a ausência de dramas é uma simples afirmação de um aqui e agora sem grandes utopias, feito dia a dia? Perguntas, perguntas é o que tenho. Não mera sobrevivência, mas uma vida modesta, vivida sem grandes alardes, sem prevenção, com todas as precariedades de se estar em cena ou na vida é o que vamos conhecer.

O que me fascina em *Transeunte* é que não há uma (melo) dramaticidade. Bom, talvez na cena do aniversário quase chegemos lá. Fascinam-me estes tempos mortos, sem nostalgia, sem utopia, sem tédio, sem o temor do tédio, do vazio, mas o difícil, belo e insípido cotidiano. “Um cotidiano que esvazia eventuais climaxes, pontos privilegiados. É como se nos encaminhássemos para um processo não de mimeses como imitação da realidade, mas de abstração”.⁴⁴ E seguindo a proposta de Malevitch⁴⁵ que José Gil utiliza como parâmetro para discutir qualquer lingua-

44 LOPES, 2012, p. 115. Relendo Deleuze, Gregory Seigworth (2000, p. 244) discutirá a experiência vivida como uma coisa absolutamente abstrata, e a experiência vivida como não representando nada, pois o que seria mais abstrato do que o ritmo? Este é um ponto que não posso desenvolver no momento, mas que julgo uma porta de entrada para entender o abstracionismo para além das artes plásticas.

45 MALEVITCH apud GIL, 2010, p.32

gem artística⁴⁶ porque a linguagem está nas sensações e não nas formas.⁴⁷ E por isso Malevitch fala num realismo pictural que nos interessa aqui por se tratar da “expressão da realidade real da não-existência do objeto”⁴⁸ e conclui que “a única realidade é a sensação que não é objeto”.⁴⁹ Portanto a abstração, muito mais do que as repetitivas discussões sobre os limites entre real e ficção, é não só uma sensação, mas um afeto pictórico que nos abriu a porta de *Transeunte*.

Há poucos diálogos e falas em *Transeunte*. Mas quando há fala, ela nada explica. Os diálogos poucos dizem, dizem coisas banais como idade, nome, onde mora, para onde vai de táxi. O rosto resiste, espesso, como os rostos dos três personagens no início de *O céu sobre os ombros* (2011)⁵⁰ de Sérgio Borges. Expedito (Fernando Bezerra) me lembra Murari, funcionário de empresa de telemarketing, torcedor do Atlético Mineiro e hare krishna. Só que este parece ainda ter um cotidiano preenchido pelo trabalho e pelo lazer. Expedito e Murari veem jogo de futebol e assistem tv. Mas o personagem de Sergio Borges anda de skate pela cidade, faz graffiti, medita, além de trabalhar. Murari parece ter mais atividades, mas como Expedito, parece ocupar o seu tempo,

46 Idem, p. 45

47 Caminho que encontra eco quando Deleuze considera a obra de arte como “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE, 1992, p. 213), ou de forma mais concisa, concebe a arte como “a linguagem das sensações” (idem, p. 228).

48 Idem, p. 33

49 Ibidem.

50 Há duas leituras sobre este filme que nos auxiliam a pensar o que estou tentando delinear no mais amplo cinema brasileiro contemporâneo (BRASIL & MESQUITA, 2012; MIGLIORIN, 2011).

em grande medida, só consigo mesmo. Quase não fala a não ser no trabalho e em um encontro ocasional. Expedito e Murari não são narradores como os personagens de Eduardo Coutinho, não têm grandes falas como Everlyn, a personagem transexual que faz mestrado de *Céu sobre os Ombros*.

Em *Transeunte*, não há monólogos interiores, narrações em off. O protagonista não, nem qualquer outro personagem, reflete sobre si mesmo pela fala. Apenas acompanhamos o que Expedito faz, os seus gestos, a rotina de quem já não mais está no mundo do trabalho, que vive cada momento sem grandes emoções. Há o desejo vivo por mulheres que se esboça no entrecruzar de olhos, num encontro que mais parece sonho. No aniversário, só a sobrinha lhe traz um bolo, enquanto o namorado a espera no carro embaixo do prédio. O que é celebrado, no bar de karaokê, é o aniversário de outra pessoa. Nada foi feito para ele, o transeunte. O mundo sobreviverá a ele. Ele não é o centro do mundo, nem do seu mundo. Mas há uma disponibilidade. O mundo todo parece passar pelos olhos de Expedito, pelos nossos olhos, coleções de rostos. Não poses construídas como nas fotos de August Sander, mas igualmente um passar de rostos, objetos, comidas que em breve o protagonista e nós esqueceremos.

Talvez menos as falas e mais o andar possa nos fazer entrar no filme. O andar é dessas atividades básicas como respirar, comer, beber, dormir. Atividades tão básicas que talvez não prestemos atenção o suficiente nelas a não ser quando elas se apresentam como problema. No começo e no fim. Começamos incertos a andar. Terminamos, talvez, sem poder andar. Mas seria o andar apenas isto algo que fazemos sem perceber? Ou pode o andar ser um gesto? Um modo de vida? Aqui não nos ajuda resgatar uma filosofia peripatética, as caminhadas de Rousseau e Kierkegaard.

O caminhar não será algo que queira definir, problematizar ou criar genealogias. Isto já foi feito.⁵¹ O caminhar é apenas um gesto. Este ensaio também é um gesto, um caminhar.

O protagonista de *Transeunte* de Eryk Rocha é um esboço de personagem, homem comum, anônimo que anda, sem nenhuma outra pretensão de deixar de ser comum. Não se trata da vida nem de repouso da vida como espetáculo. Apenas o que há a se fazer. Viver pouco a pouco. Passo após passo. Pelo dia. Dia após dia. Expedito anda dentro de casa. Para fora da casa.⁵² Na feira. Vai ao bar de noite. O mundo se encolheu. Os dias ficaram longos. As pessoas sumiram. Na cidade, pessoas cruzam o seu caminho. Breves momentos. Breves encontros. Na Rua. Na vida. Nada a reclamar. Ninguém para poder reclamar. Apenas andar. Um passo depois de outro. Parece não ser difícil. Mas as coisas parecem ficar mais lentas, quase como se prendessem os pés no chão. Ao invés de sentar: levantar, erguer-se, caminhar. Mesmo que seja apenas uma rotina, sempre algo inesperado pode acontecer. Uma conversa rápida. Um trocar de olhos. Algo não percebido. Há muito no mundo. Pessoas. Coisas. Espaços. Eles não cessam de mudar. Como a cidade. Como ele. Como eu. Como nós. Mais perto do fim mesmo que não esteja. O fim não aconteceu quando não se esperava, na juventude, por acidente, por alguma doença fatal. Agora o transeunte é um sobrevivente de si mesmo, de seu passado do qual muito pouco sabemos, do não ter o que contar, a quem contar. Apenas se mover e parar.

51 Para uma história do andar (SOLNITT, 2001) e para mapear os vários sentidos do andar na arte do século XX (CARERI, 2009).

52 Penso no *Homem que caminha* de Giacometti (BONNEFOY, 2012) e em James Turrel (DIDI-HUBERMAN, 2001) como possibilidade de desdobrar o andar como afecto pictórico.

Se mover e parar. A cada vez, cada passo se torna decidível, mesmo que imperceptível, inconsciente. Só um passo. Não como se fosse o último. E se fosse o último devido a uma queda no apartamento? Talvez, como em tantas estórias, só seria percebida sua morte dias depois. Como ninguém percebe sua vida, ao menos agora, na velhice, no fim da vida. Apenas vive a pequena solidão, os pequenos encontros. E segue. Não como um ato político, de recriação do espaço urbano feito desde os surrealistas aos situacionistas. Andar como atitude básica de sobreviver. Andar para sair de casa e de si. Nada restou muito em casa. O rádio que conserta e ouve. A tv para assistir. Nada de importante, necessário mais a fazer. Ninguém mais a encontrar. Um dia após o outro. Um dia a cada vez. Uma longa caminhada que se aproxima do fim. Devagar. Sem mais grandes esperanças, desejos, projetos. Apenas colocar um momento após o momento, o pé diante do outro. É isto então? Num mundo sem mistérios, o que fazer? Por que continuar a caminhar?

Frente ao gesto do andar emerge o rosto. A encenação de *Transeunte* é definida por rostos que passam e pelo ato de caminhar, quase sempre pelo tempo do andar (só em um momento, Expedito pega um táxi e os espaços se dissolvem). A câmera caminha e vê rostos. Sob chuva ou sob sol. Dias passam sem que nenhum seja mais decisivo, mais importante do que outro. O que sabemos um pouco mais vem quando ele recebe a aposentadoria: informações simples como nome (Expedito Silva Soares), idade (65 anos) e onde mora (rua Ubaldino do Amaral, 250). Celibatário, sem filhos, sem amigos, não fala com vizinhos. Durante todo o filme, mal ouvimos sua voz, a não ser quando ele canta O “O Homem que caminha sem Chegar” no bar de karaokê frequentado por pessoas de idade. É quase que pela música ele falasse o que não diz em palavras. Mas o mais importante é dito pelo espaço, pela

câmara que vai atrás, olha de frente, está próxima, escuta, sem nada revelar. Tudo resumido ao básico, ao mínimo. Comer. Beber. Respirar. Andar. Não há nada a revelar. Nenhuma grande verdade. Nada oculto. Nenhuma grande paixão nessa vida de celibatário. Nenhum êxtase. Sem grandes mágoas, ressentimentos. Sem nada pedir a não ser andar, passar.

A solidão é a palavra “ninguém” escrita num travesseiro por Leonilson, é só a cama mais leve sem ninguém do lado. A solidão é cheia de pequenas mudanças de luz, de tempos a serem preenchidos, em que se tem de ser companheiro de si mesmo. Mas a solidão também é um corpo pleno no mundo, entre outras coisas, pessoas e espaços. Igualmente plenos e sós. É um corpo que é. Sem falta. Há a solidão cheia de pessoas que passam sem falar, rostos que passam pela câmara como se nós expectadores fôssemos também transeuntes no centro do Rio de Janeiro e na vida. Há a cidade cheia de sons⁵³ ou que vêm do radinho que Expedito escuta pelo headphone, sem que nenhum fique por muito tempo. Podem ser de programas de relacionamento, músicas ou o anúncio do fim do mundo pelo profeta na rua. Tudo está em trânsito, não indiferente, mas que se constrói num eterno contínuo, que teve seu momento e já começa a se eclipsar. Trata-se de um discreto contentamento dos pequenos gestos. Enfrentar cada dia na sua materialidade. Expedito acorda com a luz no rosto.

Nem correr nem andar de carro. Andar. Passo a passo. Pé depois de pé. Sem pressa nem urgência. Andar não para pensar. O andar também não significa um distanciamento para afirmar uma vontade, um desejo, um posicionamento diante do mundo, uma diferença. Anda-se separado, mas em meio à multidão. Sem

53 Para interessante leitura de sons no filme (ANDRADE, 2013).

se destacar. Há outros gestos banais que se repetem como tomar remédios, ver o prédio em construção, ir ao bar de noite. Gestos que não se repetem como comprar uns óculos, ir ao jogo de futebol, consertar o radinho ou cantar uma canção. Repetição e espontaneidade são os dois lados de uma poética do cotidiano.⁵⁴ Nada dilacera. Nem dor nem alegria.

Há Expedito, seu rosto preenche a tela, mas sua presença é discreta, tímida, quase muda. Não Bartleby, nenhuma resistência. Nenhuma rebeldia no gesto de andar. Nenhuma recusa. Humilde e serena aceitação poderia ser não só a oração dita diante da transferência das cinzas da mãe que morreu, mas o que sintetiza sua atitude diante da vida. Sem nada pedir sem nada a ser dado. Há uma passividade como gesto de acolhimento mesmo que não seja acolhido (também não é repellido, excluído, ostensivamente), uma passividade de deixar as coisas seguirem e ir junto com elas. Um estar disponível mesmo que ninguém note. Expedito está próximo, mas não é um corpo que se oferece ao toque como o protagonista de *Madame Satã* (2002) de Karim Aïnouz. As imagens em preto e branco reforçam a discricção, são nítidas, claras, não chegam à abstração feérica dos espaços urbanos de *Anjos caídos* (1995) de Wong Kar Wai. Diante da perda do rosto identificada, na contemporaneidade, por Aumont,⁵⁵ em *Transeunte*, temos um rosto neutro, cinza, mostrado sem contrastes de luz, que nada exprime em particular, sem profundidade psicológica, ele é pele. Poderia ser um enigma, mas o protagonista não é uma esfinge. Seria um enigma pela falta e não pelo excesso de sentidos. Apenas um rosto qualquer, particular sim, mas que se não fosse pela sucessão de closes, seria esquecido

54 LOPES, 2007, p. 89

55 AUMONT, 1992, p. 180

rapidamente. Rosto sólido e discreto, direto, mesmo se tímido. Nada a revelar. Nada a ocultar. O rosto tem um corpo, um espaço, uma rotina, um lugar.

Cada gesto encena algo mesmo que ninguém veja. A câmera próxima, sem temer, sem ter o pudor de enfrentar de frente o rosto, mesmo que o olho do ator se desvie, significa não a monstruosidade monumental do rosto de Joana d'Arc em *A Paixão de Joana d'Arc* (1929) de Carl Dreyer. O mundo do transeunte é sem transcendência, sem grandes expectativas nem grandes gestos. Em *Transeunte*, nada nem ninguém existe para ser salvo. Não temos que correr. Ele não corre. O mundo não desaparecerá. Ou melhor. Ele se perde dia após dia, momento a momento, mas vagarosamente.

A câmera próxima não espetaculariza nem exige nada. Ela vê, às vezes, acompanha um rosto, acompanha o andar, às vezes para e deixa que vejamos o que o protagonista vê. Por fim, ela deixa o protagonista caminhar, se distanciando dela, de nosso olhar, de nossas vidas. Num contínuo caminhar. Sem que ele olhe para trás. Sem que deixemos de olhar, até que luz não haja e o filme acabe. Não se trata da câmera dos irmãos Dardennes que anda atrás de *Rosetta* (1999) como se pudesse a qualquer momento colocar a mão sobre seu ombro e dizer: “tenha calma”. Gesto que se concretiza no final quando a mão é estendida. Gesto gratuito para a protagonista, para que o amigo a ampare, para que ela se levante, para que ela perceba que não está só. A câmera em *Transeunte* quer apenas nos mostrar gestos comuns da vida modesta de uma pessoa comum.

O personagem termina em movimento. Mas a quem pode interessar estes gestos sem glamour, sem vigor, sem grande expressão, talvez com a única exceção de quando canta? Por que acompanhar esse comum, anônimo, inexpressivo a não ser para

talvez nos enfrentarmos no que temos de comum, anônimo, inexpressivo, quando não estamos em cena, quando não estamos vivendo um grande momento? O comum bem pode ser mais difícil de viver do que o demasiado, o extremo, o excessivo. Os gestos são comedidos, espontâneos. Há a pose ao colocar os óculos e mais nada. Um rosto sem consciência de ser rosto. A câmera transita entre vários rostos. Apenas o dele foi escolhido para ser um pouco mais visto, percebido.

Haveria uma dança dos movimentos inexpressivos? Mas será que perdemos a capacidade de perceber gestos, sobretudo os gestos banais, discretos? Segundo Agamben (2008, p. 12), “o cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor”. Talvez isso nos ajude, *Transeunte* nos leva à pátria do gesto pelo caminhar. Mas o caminhar do protagonista e do diretor também são gestos explícitos de encenação. É na luz do dia que vemos o último caminhar. Mas o andar não sabemos onde vai dar. Sabemos que os dias se sucedem e algumas atividades são feitas, mas a cada momento, a cada gesto, a caminhada pode ser interrompida por algo inusitado, algo que Expedito e nós⁵⁶ vemos, algo que acontece, como o profeta que fala sobre o fim do mundo. Mesmo as conversas entreouvidas e olhares entrecortados que não mudam a direção da caminhada, mas poderiam fazê-lo, carregam em si potência, possibilidades de eventos. Temos uma montagem que picota a vida em dias quaisquer. Não sabemos quantos. Não sabemos quais. Sabemos que parecem

56 O expectador terá também que reaprender a caminhar, a ver o caminhar, um caminhar banal, não uma perseguição, uma fuga, se quiser ser tocado por este mundo, este gesto, este afecto.

ser alguns. Vemos mais de uma vez o protagonista se levantar. Os dias passam da luz ao escuro. Dias passam por ele. Sem deixar rastros, reflexões, lembranças. Ele, em breve, também desaparecerá. Como nós.

A encenação se construiu entre o rosto de Expedito, rostos que ele entrevê e o espaço por que caminha. No ocaso da vida que pode ser longo. Nada nos diz que ela se aproxima do fim. O que resta é andar. Andar até desaparecer. Nada lhe pertence, mas por tudo passa. Para dentro da imagem. E por quanto tempo também ainda hei de caminhar? Expedito serei sou fui eu. Deixamos de ser apenas voyeurs, contempladores do mundo, submergimos no mundo, na sensação, no afeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o Gesto. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, jan..2008.
- APPIA, Adolph. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- ANDRADE, Fábio. Transeunte, <http://www.revistacinetica.com.br/transeunte.htm>. Acessado em 12 fev 2013.
- AUMONT, Jacques. *Du Visage au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- _____. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BARDAWIL, Andréa. Por um Estado de Invenção. In: NORA, Sigrid (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo, SESC, 2010.
- BERLANT, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BONITZER, Pascal. *Desencuadros: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BONNEFOY, Yves. *Giacometti*. Paris: Flammarion, 2012
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. São Paulo: Papyrus, 2009.

BRASIL, A; MESQUITA, C. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: Notas sobre O Céu sobre os Ombros e Avenida Brasília Formosa, In: BRANDÃO, A; JULIANO, D; LIRA, R (orgs.). *Políticas dos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos*. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les Presse du Réel, 2002.

BROOK, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

CLOUGH, Patricia. Introduction. In: CLOUGH, P; HALLEY, J (eds.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.

CLOUGH, Patricia. The Affective Turn. In: GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory (orgs.). *The Affect Theory Reader*. Durham, Duke University Press, 2010, 206 a 225.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Percepto, Afeto e Conceito. In: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem Movimento*. São Paulo, Brasiliense, s.d.

_____. *Espinoza: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Cinema 2: Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEL RIO, Elena. *Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Homme qui Marchait dans la Couleur*. Paris: Minuit, 2001.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

GANDHI, Leela. *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*. Durham: Duke University Press, 2005

GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.

GIL, José. *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

GREGG, M; SEIGWORTH, G. An Invention of Shimmers. In: GREGG, M e SEIGWORTH, G (orgs.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.

GROSSBERG, Lawrence. Ideology and Affective Epidemics. In: *We Gotta Get out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York / Londres: Routledge, 1992.

_____. Postmodernity and Affect: All Dressed up with no Place to Go In: *Dancing in Spite of Myself. Essays on Popular Culture*. Durham / Londres: Duke University Press, 1997.

- GROSSBERG, Lawrence. *Affect's Future* in GREGG, M & SEIGWORTH, G (orgs.). *The Affect Theory Reader*. Durham, Duke University Press, 2010.
- GUÉNOUN, Denis. Qu'est-ce qu'une Scène? In : GUÉNOUN, D. et al. *Philosophie de la Scène*. Besançon: Les Solitaires Intempestives Éditions, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Stanford: Stanford University Press, 2012, 1 / 20
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LADAGGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEONE, Luciana di. *De Trânsitos e Afetos: Alguma Poesia Argentina e Brasileira no Presente*. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.
- LOPES, Denilson. Poética do Cotidiano In: *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens*. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- _____. Encenações Pós-Dramáticas e Minimalistas do Comum In: *No coração do mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012a.
- _____. As nuvens e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. Apresentado em São Paulo: *XVI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 2012b
- MASSUMI, Brian. *The Authonomy of Affect*, Cultural Critique, 31, 1995.
- MIGLIORIN, CEZAR. Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros. *Revista Eco-pós*, v. 14, n. 1, 2011.
- _____. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate In: HALLAK D'ANGELO, R.; HALLAK D'ANGELO, F. (Orgs.). *Cinema sem fronteiras. Reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012*. BELO horizonte: Universo, 2012a
- _____. O que é um coletivo. In: BRASIL, André. (Org.). *Teia – 2002 / 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012b.
- NEGRI, Toni. Valor e Afeto In: *Exílio seguido de valor e afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos de. *O Cinema de Fluxo e a Mise en Scène*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade In: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf>. Acessado em 12 fev de 2013.

PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Lisboa, Presença, 1993.

RAMALHO, Fábio. *As Pertinências do Afeto*. Recife: Mimeo, 2010.

DEL RIO, Elena. *Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SEIGWORTH, Gregory. *Banality for Cultural Studies*, Cultural Studies, v. XIV, n. 2, April 2000.

SODRÉ, Muniz. *As Estratégias Sensíveis: Afeto, Mídia e Política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOLNITT, Rebecca. *Wanderlust: A history of walking*. New York: Penguin, 2001.

STEWART, Kathleen. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press, 2007.

VALLIN, Beatrice Picon. A Encenação: visão e imagens In: *A Arte do Teatro: Entre a Tradição e a Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIEIRA Jr., Ery. *Marcas de um Realismo Sensório no Cinema Contemporâneo*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.



EX-ISTO: DESCARTES COMO FIGURA ESTÉTICA DO CINEMA DE CAO GUIMARÃES

Consuelo Lins

“Deus não morreu. Perdeu os sentidos.”

Renatus Cartesius / René Descartes em *Catatau* / *Ex-isto*

Ex-isto surgiu de um convite feito ao cineasta Cao Guimarães para integrar uma série de filmes sobre artistas brasileiros contemporâneos intitulada *Iconoclássicos*.¹ Originalmente, a proposta era de realização de um longa-metragem em torno da obra do escritor e poeta Paulo Leminski. O artista mineiro optou pela livre adaptação de *Catatau*, romance maior do autor paranaense, cuja ideia central lhe pareceu passível de ser retomada nas condições habituais em que ele costuma filmar: viajando com uma pequena equipe, extraindo imagens e sons na interação com paisagens naturais e urbanas e com indivíduos de todo o tipo.

Trata-se do sexto longa-metragem de Cao Guimarães e o primeiro de ficção – o primeiro em que dirige um ator profissional a partir de um texto literário como inspiração, tendo o filósofo

1 Produzida pelo Itaú Cultural, a série *Iconoclássicos* produziu *Ex-isto*, uma adaptação do livro *Catatau*, do poeta Paulo Leminski; e ainda filmes sobre o músico e compositor Itamar Assumpção, o artista plástico Nelson Leirner, o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa e o cineasta Rogério Sganzerla.



René Descartes como personagem central. De imediato, pode nos surpreender o fato de Cao Guimarães ter escolhido uma narrativa centrada em Descartes – o filósofo francês é, afinal, um dos mais proeminentes pensadores da tradição filosófica que instigou a desconfiança nos sentidos como forma de conhecer o mundo, desqualificando impressões, sensações e percepções sensíveis em favor de um método puramente especulativo para se chegar à verdade.

Nada mais contrário ao modo de Cao Guimarães se relacionar com o mundo e extrair arte dessa interação. Desde os primeiros curtas metragens experimentais realizados em Londres nos anos 1990 o artista mineiro se concentra no oposto do que é reivindicado por essa tradição racionalista, que exclui o corpo, o desejo e a matéria na construção do conhecimento. Desde então o que particularmente o interessou foi explorar a dimensão sensorial da vida de todo o dia, dar atenção “ao insignificante e miúdo de ambientes ordinários”,² às pequenas coisas do mundo, a movimentos, gestos, sons, ruídos – e os efeitos dessa postura estão disseminados de modos variados por toda a obra do artista.

Encontramos, contudo, nesse filme filiações aos trabalhos anteriores do artista e em especial aos seus documentários, especificamente na maneira como o cineasta investiga a relação do personagem central com o mundo sensível. Por isso, arriscamos aqui a hipótese de que o cineasta constrói em *Ex-isto* um personagem que, de modos variados, não apenas se aproxima de personagens como o ermitão (*A alma do osso* – 2004) e os andarilhos (*Andarilho* – 2006),

2 Ver LINS & MESQUITA. *Filmar o real, sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 45. Nossa abordagem se aproxima do modo como Osmar Gonçalves dos Reis Filho associa as narrativas de Cao Guimarães a uma “lógica do sensível”. Ver Narrativas sensoriais, A lógica do sensível em Cao Guimarães. *Imaginários invisíveis, XIII Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1. São Paulo: 2012, pp. 213-224.

mas se coloca como *figura estética*³ emblemática da sua obra, uma *composição de potências sensíveis* que condensa de forma exemplar uma atitude que estaria na base da relação do próprio artista com o que o cerca, mas também daquilo que ele procura suscitar no espectador.

Antes de argumentarmos em favor dessa hipótese, veremos como Cao Guimarães faz uma torção no personagem de Descartes e cria uma fábula para narrar a emergência de um pensamento intuitivo e de uma nova sensibilidade no filósofo ao se deparar com a plenitude da natureza tropical, assim como o ingresso dele em um outro tipo de regime sensorial. Acompanhamos em *Ex-isto* um processo de dissolução de uma forma de relação com mundo, que privilegia o pensamento em detrimento dos sentidos, em favor de uma sensibilidade mais afrouxada e menos instrumental com o ambiente em que o personagem está imerso.

O próprio título *Ex-isto*, criado por Cao Guimarães, sugere essa dissolução. Fruto de uma inspirada associação de procedimentos de Leminski em palavras como “ex-estranho” com os célebres dizeres de Descartes “Penso, logo existo”, a formulação “ex-isto” denota algo ou alguém que foi alguma coisa, que existiu de algum modo, e que já não é mais; aponta para a decomposição de um modo de existir em favor de um outro. Afinal, como veremos com mais precisão, é justamente essa transformação gradual do personagem de Renato Cartésio que o filme narra, de um *existo* para um *ex-isto*. O nome de “René / Renato” – como bem lembra Cao Guimarães – significa renascido, e no caso do personagem, renascido nos trópicos.⁴

3 Retomamos essa expressão de G. Deleuze e F. Guattari desenvolvida em *O que é a filosofia?*, que será desenvolvida mais adiante no texto.

4 Em inglês, *Ex-it* tem ainda – além de um sentido próximo à formulação em português – o sentido de saída, que também pode invocar a ideia de saída de um certo estado de estar no mundo.



O romance *Catatau* narra a viagem do filósofo René Descartes em terras brasileiras e trata do embate de seu sistema filosófico com a exuberância fenomenal dos trópicos, com suas criaturas incatalogáveis, paisagens inclassificáveis, toda uma gama de manifestações resistentes a racionalizações. “E se Descartes tivesse vindo para o Brasil com Nassau, para Recife / Olinda / Vrijburg / Mauritzstadt?”, pergunta Leminski em uma apresentação do livro. “(...) Descartes, fundador e patrono do pensamento analítico, apoplético nas entrópicas exuberâncias cipoais do trópico?”⁵ Uma intuição plausível já que René Descartes (1596 / 1650) se engajou em 1618 como voluntário no exército holandês comandado por Maurício de Nassau, tendo permanecido boa parte da sua vida na Holanda – como aliás outros pensadores e artistas que buscavam nesse país liberdade para escrever e trabalhar. Ao ser convidado para ser governador dos domínios conquistados no nordeste do

5 LEMINSKI, P. Descoordenadas artesanias, um livro e sua história, 23 anos depois. In: *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 211.

Brasil pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, Nassau trouxe para o Recife, onde morou de 1637 a 1644, cientistas, teólogos, sábios diversos, artistas e artesãos. Por que não Descartes, que gostava de viajar, e que durante muitos anos visitou inúmeros países, para observar, se questionar, dissolver ideias prontas, procurar a verdade?

A ideia dessa obra em prosa se transformou primeiramente em conto, publicado em 1968 sob o título *Descartes com Lentes*. O breve texto pode ser visto como uma introdução à narrativa que será expandida em *Catatau*. De estrutura mais clássica, embora também muito inventivo, o conto traz ideias e construções textuais que serão retomadas e exploradas intensamente em *Catatau*. O romance que jamais teve o reconhecimento de público desejado por Leminski é uma narrativa experimental, sem parágrafos nem capítulos ou intertítulos, que expressa a explosão de pensamentos de René Descartes ao entrar em contato com toda sorte de “seres tortos e loucos” e o clima tórrido do Brasil. Ao ser publicada originalmente em 1975, foi saudada por entusiastas como um clássico experimental, próximo de *Finnegans Wake* do escritor irlandês James Joyce e, no Brasil, de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e de *As galáxias*, de Haroldo de Campos.

É um livro de difícil leitura, discutido por críticos, mas pouco lido – muito diferente do impacto e presença efetivos da poesia de Leminski na cultura brasileira. Ao entregar a obra pela primeira vez nas mãos do leitor, Leminski recusou-se a qualquer explicação: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste *Catatau* que, por oito anos, agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se.” Talvez o pouco impacto do livro tenha levado o autor, na segunda edição publicada em 1989, a redigir dois textos que oferecem algumas pistas de leitura. Em um deles, “Quinze

pontos nos iis”, lemos logo no início: “O *Catatau* é a história de uma espera. O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artisewiski). Espera redundância. O leitor espera uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor / personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésio.” E ainda: Esse “tratado de Medicina Legal da lógica e da linguagem” narra “o fracasso da lógica cartesiana branca no calor, o fracasso do leitor em entendê-lo, emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico”⁶ – frase que Cao Guimarães retoma nos créditos finais do filme.

Vários comentadores dessa obra de Leminski destacam as diferenças entre o sistema filosófico de Descartes e as inserções paródicas desse sistema espalhadas pelo romance⁷ do autor paranaense. Enfatizam que não se trata de um confronto com a filosofia de Descartes, mas de um embate irônico com uma concepção do cartesianismo criada e disseminada pelo senso comum,⁸ mas que também atravessa a tradição racionalista ocidental, que desqualifica a sensibilidade como modo de conhecer o mundo. Contudo, se o romance produz uma crítica severa a essa tradição, sugerindo outros modos de ser, produz no leitor uma experiência de aturdimento, tamanha saturação de signos produzidos por um “texto canibal”,⁹ repleto de palavras inventadas, trocadilhos, gírias, ditados e paródias de ditados, provérbios, frases feitas, expressões gastas e clichês – um texto

6 As citações desse parágrafo são de LEMINSKI, op.cit, p. 212, 215.

7 SALVINO, R. V. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC, 2000, p. 117.

8 NOVAIS, C. A. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: tese de doutorado, Faculdade de Letras, UFMG, 2008, pp. 154-155.

9 Fernando Segolin, in SALVINO, 2000, p. 14.

sem vazios, nem espaços por onde o leitor possa se imiscuir e reinventar o que lê, tampouco experimentar outra duração que não seja a de um fluxo textual sem trégua. Uma escrita excessivamente genial, fascinada pela própria potência de invenção a ponto de fabricar, em muitos momentos, a sensação de prescindir do leitor. Trata-se de uma implosão destruidora que talvez queira sugerir a quem o lê buscar outros caminhos a partir dela – que não são dados pelo romance.

Confrontar-se com essa obra para extrair dela um filme é tarefa árdua. Cao Guimarães teve uma relação muito particular com o texto, lendo no máximo três ou quatro páginas por dia, em pé e em voz alta. Aos poucos foi selecionando trechos e visualizando imagens, mas não chegou a elaborar um roteiro, apenas um percurso de viagem. Para o cineasta, *Catatau* é “uma investigação sobre a potência e a graça da língua brasileira” e ele explora essa investigação em chave minimalista. Consegue nos fazer ouvir e sentir a potência criativa do romance de Leminski, que por seu virtuosismo, excesso de invenção e proliferação de sentidos acabou afastando leitores. O cineasta faz algo por esse texto literário que só uma arte que materializa expressivamente o universo de sons poderia fazer: de forma parcimoniosa, enfatiza os jogos sonoros propostos por Leminski, a música de palavras inventadas, o ritmo das frases, a pontuação, em fragmentos do texto de *Catatau* narrados esplendidamente pelo ator João Miguel – que tem a missão de encarnar no filme o personagem de Descartes. Tira proveito da arquitetura sonora da prosa do poeta paranaense na maneira como faz seu personagem enunciar as palavras e no modo de imprimir um ritmo particular ao filme através da repetição de certas frases duas ou três vezes. “Índio pensa? Índio come quem pensa”, “Índio pensa? Índio come quem pensa...”, extraíndo novas ressonâncias a cada repetição.

As narrativas de Leminski e de Cao Guimarães têm pontos de contato e muitas diferenças – para além do fato mais evidente de uma ser narrativa textual e outra cinematográfica. *Catatau* é verborrágico, sem pausas ou tempos mortos, e praticamente desprovido de acúmulo narrativo, a não ser a espera de Descartes pelo amigo polonês que chega somente nas últimas linhas do romance, bêbado e incapaz de ser seu interlocutor. *Ex-isto* é um filme que preza o silêncio, os movimentos lentos, os tempos estendidos, de modo a expressar a peculiar intensidade da experiência sensível de Cartésio. Mesmo rarefeita, a narrativa registra um pequeno acúmulo que se traduz na metamorfose do personagem na sua viagem pelo Brasil – viagem que acontece de fato, e não apenas em um espaço mental.

No início de *Catatau*, René Descartes, Renatus Cartesius (nome latinizado, eventualmente adotado pelo próprio Descartes) ou simplesmente Renato Cartésio (Leminski usa os três nomes) está nos jardins do parque que cercava o palácio de Vrijburg, onde Nassau construiu um zoológico com animais nativos e um horto botânico com plantas tropicais. Dali, de posse de uma luneta, Cartésio contempla “o mar, as nuvens, os enigmas e os prodígios de Brasília”. E das cercanias do palácio não sai, ao menos fisicamente, até o final da narrativa, a fumar uma erva nativa, a esperar o amigo polonês K. Arciszewski, matemático, poeta e militar, a descrever bichos variados (preguiças, tamanduás, jiboias, tatus, antas, aranhas, etc.) e em confronto com Occam, um “monstro textual”, “(...) um princípio de perturbação da ordem”¹⁰ que, ao aparecer, faz o texto se voltar para ele mesmo.

Ex-isto narra uma viagem efetiva do personagem por diversas regiões do Brasil. Cartésio conhece espécimes da fauna e da

10 LEMINSKI, 2011, p. 216.

flora brasileiras in loco; viaja de canoa, de ônibus, de avião; visita Recife e Brasília e termina seu périplo em uma praia nordestina, cheia de coqueiros. Se há nos jardins do palácio de Nassau, onde o Cartésio de Leminski reflete e delira, uma dimensão alegórica do Brasil e do Novo Mundo, como defendem alguns comentaristas de *Catatau*, Cao Guimarães opta por um realismo documental para narrar a trajetória do personagem, assim como depura a narrativa dos aspectos paródicos presentes no romance de Leminski.

Um outro deslocamento do livro para o filme ocorre na maneira pela qual Cao Guimarães nos permite apreender o personagem central. O leitor de *Catatau* acessa diretamente os estados mentais de Cartésio, sem que jamais tenhamos um ponto de vista exterior do personagem. Somos de certo modo submetidos a um fluxo incessante de pensamentos feito de palavras inventadas, frases desconexas, sintaxe inédita, que engendra um monólogo interior perturbado, alterado, distorcido, assombrado por várias vozes, *dialógico* do início ao fim. Cartésio interage com seus vários “eus”, com fantasmas, com o leitor, com Arciszewski e com algo que pensa dentro dele: “alguém pensou aqui e não fui eu”.¹¹ O espectador de *Ex-isto* também acessa à irrupção mental do personagem através de uma narração em off, mas apenas em momentos precisos da narrativa. Há um trabalho minucioso de montagem de certos fragmentos da prosa experimental de Leminski em diferentes momentos do trajeto existencial de Cartésio em *Ex-isto*, contribuindo para configurar sua metamorfose: inicialmente o personagem é um contemplador a distância, aos poucos começa a interagir e experimentar o que encontra pelo caminho e, por último, libera-se de todo limite e se mistura ao mundo.

11 *Ibidem*, p. 61.

UM FILME EM TRÊS ATOS

PRIMEIRO ATO: CARTÉSIO PENSADOR

Nas primeiras imagens do filme, Descartes / Cartésio lê, em uma biblioteca, as primeiras páginas do seu *Discurso do Método* (1637) – texto onde expõe sua formação intelectual em modo autobiográfico e propõe um método para o homem conhecer o real evitando erros, a partir do modelo da matemática. Nesse fragmento de *Discurso do Método* selecionado pelo cineasta (e que não consta do texto de Leminski), Descartes faz as célebres considerações sobre o “bom senso ou razão” como “a coisa mais bem distribuída do mundo” e atribui a diversidade de opiniões corrente à maneira como conduzimos nosso pensamento, como orientamos nosso espírito, como conduzimos nossa razão.

(...) não recearei dizer que penso ter tido muita sorte por ter me encontrado, desde a juventude, em certos caminhos que me conduziram a considerações e máximas com as quais formei um método (...).¹²

Descartes / Cartésio continua a leitura, diz que sente satisfação pela atividade que abraçou e pelo progresso que já fez na procura da verdade, e nutre muitas esperanças para o futuro. De certo modo, o filme apresenta nessa sequência o personagem antes de se defrontar com a realidade dos trópicos – a biblioteca onde está expressa o acúmulo do saber ocidental do qual ele é herdeiro – e a sua crença no método que formulou, que guiará seu pensamento na sua viagem pelo Brasil. A partir daí, Descartes / Cartésio se verá diante um mundo desconhecido e podemos supor que ele tentará pôr a razão no bom caminho através de cri-

12 DESCARTES, R. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 7.



térios seguros, visando elaborar um conhecimento verdadeiro e definitivo sobre essa nova realidade natural.

Em uma canoa, já em meio à mata tropical, atento ao que vê e aos ruídos desse mundo inédito, ele parece pensar. Sozinho diante de tais estranhezas retira as botas e pisa com os pés descalços o fundo de madeira da canoa. Um primeiro sinal, ainda pequeno, de uma abertura para um outro modo de perceber o mundo. Nesse primeiro momento do filme, Cartésio perscruta a “realidade objetiva” com distância, reforçada pelos aparelhos óticos que utiliza. Reflete sobre o método inequívoco de uma aranha tecer sua teia: “Caminha no ar, sustenta-se a éter, obra de nada: não vacila, não duvida, não erra. (...) A aranha leva daqui ali o tempo que levei para conseguir o teor de semelhantes teoremas.” Demora-se na observação de uma arara com uma lente de aumento; acompanha os movimentos de animais de formas e contornos assombrosos, alguns repugnantes como uma lesma, outros curiosos como certos pássaros e formigas: “Comer esses animais deve perturbar singularmente as coisas do pensar”. Cartésio man-

tém, nesse momento, suas tentativas de conceituar uma natureza cheia de esquisitices.

Do alto de uma árvore, de posse de uma luneta, espreita a paisagem e conclui: “Ver é uma fábula, ver é uma fábula, é para não ver que estou vendo”. Ver é fabular, inventar parcialmente o que se vê. Por isso mesmo Descartes, o filósofo, desconfia da visão e das incertezas das faculdades cognitivas. Pouco a pouco, contudo, Cartésio, o personagem, se entregará à dimensão fabulatória da visão e dos outros sentidos. É também de cima de uma árvore, já sem parte de sua vestimenta, que assiste ao encontro das águas do mar com as do rio. Talvez o impacto desse fenômeno tenha levado Cartésio a sonhar e delirar na rede em que repousa em seguida, envolto em véus. Sonha todos os tempos aqui agora, delira sua vida inteira em um instante. Mergulha em um fluxo de cintilâncias, movimentos, cores, fragmentos de pensamentos, sons em latim, imagens surreais. O tempo se dobra sobre ele mesmo e o Brasil do século xvii é o Brasil do século xxi, em planos temporais múltiplos. Ao final dessa sequência, que sugere uma intensificação das sensações de Cartésio, ouvimos as seguintes palavras:

(...) Não pense. Pensar é para os que têm, prometa começar a pensar depois. Expimenta malxaqueta, experimenta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma (...) A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja.

SEGUNDO ATO: CARTÉSIO EXPERIMENTADOR

Em Recife / Olinda / Vrijburg / Freiburg / Mauritzstadt, consolidam-se as condições para que Cartésio entre em uma nova relação com o Brasil. Diante do bestiário e da flora tropical, o olhar contemplativo fraqueja. O personagem chega à cidade pelo rio,

toma sol no rosto, deambula por uma feira, aconchega uma abóbora nos braços, degusta sementes, escuta música popular, adentra um mercado, se detém aqui e ali, interage com nativos, explora o olho extraído de um peixe, ensaia dançar, se deixa capturar pelo ritmo de uma banda e dança com uma jovem.

Aconteceu algo inacontecível. Minha situação é perigosa. Não tenho boas impressões das coisas: impressiono-me facilmente. (...) Digo o que sei, e que sei é o que sinto, sinto muito (...) Deus só sabe o que é; mas eu sei o que não é, o que é mais. (...) Deus não morreu. Perdeu os sentidos.

Impressionar-se facilmente, sentir muito o mundo, saber o que não é, e isso ser mais do que saber o que é: um turbilhão de sensações deixa Cartésio em situação temerária. Suspeita que uma mudança insidiosa está em curso. Viaja de ônibus para Brasília e, sob os efeitos de uma erva nativa, delira com as formas geométricas da cidade. O fumo aproxima de vez Cartésio de uma experiência sensível com o mundo. Mergulha no fluxo da consciência e Brasília se transforma em uma sucessão de formas geométricas esbranquiçadas. “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira. (...) Tigre sabe que não erra. Fuma até tudo ficar vermelho. Quero febre: Brasília não vai a Cartésio, vai Cartésio até Brasília.”

Sentado à beira do mar, vestido apenas de camisa, Cartésio reflete: “Só pensando não dá para chegar lá: tem que andar, olhar bem para os lados, atirando ao menor movimento, o maior olhar.” Desafia quem o filma com uma espada.¹³ Em off:

13 Aqui o cineasta insere um elemento biográfico de Descartes, autor de um manual prático de esgrima.

“Por quem me toma? Por parálítico? Por narcótico?” Trata-se de Occam, o “côncio”, único momento do filme em que esse personagem tão presente na prosa de Leminski¹⁴ é evocado pela narração de Cartésio. Mas é uma breve evocação, sem maiores efeitos sobre a narrativa de Cao Guimarães. Uma família de negros passa por Cartésio e ouvimos na trilha sonora batuques africanos. Despojado de seus últimos fardos impregnados de um tipo de civilização e de humanidade, Cartésio se estira na areia. Seu corpo nu, branco e frágil se oferece à irradiação de todos os elementos. Alucina estar sendo comido por formigas e levado “em partículas para suas monarquias soterradas”. Sente “a existência (...) no existente”, “a presença presente no presenciar”, “a circunstância no circunstancial, a totalidade totalmente no total”. Desatina com o fedor de antas e araras, e se interroga:



14 Leminski afirma que Occam é o “primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira”, “um princípio de incerteza e erro”, o “malin génie” do pensamento de René Descartes. Quando o monstro emerge no texto, ele se volta para si e há passagens abruptas de um esboço de sentido para o nonsense. LEMINSKI, 2011, p. 212.

“Quando verei meu pensar e meu entender voltarem das cinzas deste fio de ervas?”.

O filme retoma nesse momento as frases finais do romance de Leminski, em que o monólogo interior de Cartésio narra a chegada do amigo polonês embriagado, sem condições de atender às suas expectativas: esperava que ele o ajudasse a dar uma direção ao seu pensamento, agora sem bússola. No romance, trata-se de um desfecho aberto. O cineasta se apropria dessa abertura para avivar um dos devires possíveis da prosa de Leminski: Cartésio renasce solar, pelas graças de uma mãe negra, com nova sensibilidade, novo modo de apreender o mundo, nem bem homem nem bem animal.

Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pelo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos, dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, Renato fui. Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pelo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos, dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, Renato fui. Se papai me visse agora, se mamãe olhar para cá! aiaiaiaia. Renato fui, Renato fui.

Do nosso ponto de vista, a metamorfose de Renato Cartésio já foi vivenciada por alguns personagens dos filmes anteriores de Cao Guimarães e *Ex-isto* fabula de certo modo uma trajetória exemplar dessas transformações. Não sabemos quase nada da vida pregressa dos andarilhos ou do ermitão de *A alma do osso* – tampouco sabemos se, tal como Descartes, negavam as realidades corpóreas experimentadas por seus sentidos. Quando o cineasta os filma, eles já viveram mudanças que os fizeram viver a vida que levam, mas elas não são questão para o filme.

Esses personagens não são definidos como tipos psicossociais, tampouco como indivíduos fabuladores do passado, e sim como “seres de sensação” que romperam com um modo de relação sensoriomotora e intelectual com o mundo em favor de uma interação pautada nos regimes sensoriais da relação mundana. O que o diretor explora são as formas através das quais eles se inscrevem em um universo sensível, os gestos cotidianos, as experiências ordinárias; o que ele investiga são microacontecimentos de vidas que há muito perderam uma vinculação mais clássica.

Por isso apostamos em Renato Cartésio como *figura estética* emblemática da obra de Cao Guimarães, uma formulação criada por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* para identificar, no domínio da arte, àquilo que os autores definem como “personagens conceptuais” no campo da criação filosófica, que são personagens fictícios ou semi-fictícios, compostos de potências de conceitos que veiculam ideias. Se *Ex-isto* fosse filosofia, Cartésio seria seu personagem conceitual. Como pertence ao campo da arte, é uma *figura estética* ou um *bloco de sensações* que faz com que experimentemos forças invisíveis que povoam o mundo e nos afetam, sem que ordinariamente percebamos. Deleuze e Guattari usam uma noção da geologia para definir essa operação artística de criação dos *blocos de sensação*: “extração”. Os artistas extraem das percepções, afecções e sentimentos cotidianos, potências de sensações depuradas de toda utilidade, de todo interesse imediato – potências nomeadas pelos dois filósofos de “perceptos” e “afectos” – em favor de novos modos de ver e sentir o mundo.

Se os documentários de Cao Guimarães em torno dos andarilhos e do ermitão articulam momentos de ação cotidiana com momentos de suspensão das relações sensoriomotoras com o

mundo, em *Ex-isto* há uma radicalização na construção da figura de Cartésio, que pouco age ao longo do filme, atento ao “tecido sensível”¹⁵ do mundo e ao seu puro sentir. O personagem suspende suas conexões ordinárias da vida e imerge em uma experiência sensível, desfrutando de uma qualidade da experiência que se atinge “desde o momento que paramos de calcular, de querer e de buscar, desde que resolvemos a fazer nada.”¹⁶

Uma atitude que ecoa a do próprio artista: no gesto de enquadrar e de compor aquilo que vê – muitas vezes no que está ao seu lado, na esfera mais doméstica da sua vida – Cao Guimarães suspende suas inclinações automáticas diante do que o afeta e faz uma espécie de “parada” sobre uma cena, uma imagem, uma temporalidade – embora não se trate de “parar” o tempo, e sim os movimentos automáticos do cotidiano. Uma suspensão que permite explorações do que é muitas vezes imperceptível, através de uma reorganização temporal e visual da realidade – cores, linhas, texturas, formas, ritmos, movimentos, durações. Trata-se de um procedimento artístico que favorece a extração de potências sensíveis de seres e coisas aparentemente inexpressivas: crianças brincando na chuva (o curta *Da janela do meu quarto*), uma manhã nublada na cidade (a série de fotografias *Paisagens reais: tributo à Guignard*), gambiarras espalhadas pelo cotidiano, um casal pes-

15 Trata-se de uma noção usada pelo filósofo francês Jacques Rancière em algumas de suas obras, entre as quais *Malaise dans l'Esthétique* (2004) e *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art* (2011).

16 J. Rancière aprofunda em *Aisthesis* (p. 67) sua definição de “regime estético das artes” e identifica uma “potência de subversão” em um “*dolce far niente*”, em um “estado sensível desinteressado”, cujas primeiras figuras surgem na literatura de Rousseau. Trata-se de uma elaboração que nos interessa, mas que desenvolveremos em um próximo artigo.

cando (a videoinstalação *Sem hora*), uma aranha tecendo sua teia (o longa *Ex-isto*).

Finalmente trata-se de uma atitude estética que os trabalhos do artista podem instigar na experiência do espectador. As imagens e sons de Cao Guimarães estetizam nossa relação com o mundo, nos sensibilizam para essa dimensão sensível, nos tirando da nossa inércia, da nossa atitude ordinária e utilitária diante da vida: nós, espectadores, começamos a ver paisagens, insetos, bolas de sabão, gambiarras, como se fossem imagens de Cao Guimarães; suas obras tornam visível um tecido sensível que até então não nos dávamos conta, que não conseguíamos ver. Não é propriamente a natureza do que ele vê que provoca essa conduta estética, é, sobretudo, sua inclinação em ver estes elementos do mundo que confere a tais cenas seu devido caráter estético ou, se quisermos, sua devida poesia. Ou melhor: essa atitude revela, a nós espectadores, o que há de virtualmente estético / poético nas formas de vida disseminadas pelo mundo, a nossa espera, mesmo nas menores e nas mais banais – e suas imagens e sons talvez nos sensibilizem para essa dimensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 2005.

DESCARTES, René. *Discurso do Método* (trad. Maria Ermentina de Almeida Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GUIMARÃES, Cao. *Cinema de Cozinha*, In: *Catálogo da Mostra Retrospectiva Cinema de Cozinha*. São Paulo: SESC, 2008.

GUIMARÃES, Cesar. A experiência estética e a vida ordinária. In: *e-compós*. 1 (2004). In: <http://www.compos.org.br/e-compos>. acessada em 05 / 02 / 2013.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEMINSKI, Paulo. *Descartes com Lentes*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real*. Rio: Jorge Zahar, 2008.

NOVAIS, C. A. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski*. BH: tese de doutorado, Faculdade de Letras, UFMG, 2008.

SALVINO, R. V. *Catatau: as meditações da incerteza*. São Paulo: EDUC, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'Esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l' art*. Paris: Galilée, 2011





MOVING MOVIE – POR UM CINEMA DO PERFORMÁTICO E PROCESSUAL

André Parente

INTRODUÇÃO

Provavelmente, se pararmos para pensar sobre a imagem que o senso comum possui do cinema, teríamos, como resultado, a descrição que segue: “o cinema é um espetáculo que se passa em uma sala escura, na qual é projetado um filme que conta uma história em aproximadamente uma hora e meia”. De fato, o cinema faz convergir estas três dimensões diferentes em seu dispositivo: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano, a tecnologia de captação / projeção da imagem e a chamada linguagem cinematográfica (responsável pela organização das relações temporais e espaciais sem as quais o espectador não compreende a história contada pelo filme).

A invenção do cinema é atribuída aos irmãos Lumière, mas esquecemos que o cinema deles só continha as duas primeiras dimensões citadas acima: a sala e a tecnologia de captura e projeção de imagens. Apenas recentemente começamos a distinguir o cinema dos “primeiros tempos” (1896-1908) do cinema narrativo clássico, que emerge em torno de 1908. Retomar a história do



cinema primitivo nos permite distinguir dois momentos absolutamente diferentes: aquele da emergência de um dispositivo técnico, o cinema como dispositivo espetacular de produção de fantasmagorias, e outro, fruto de um processo de institucionalização sócio-cultural do dispositivo cinematográfico, o cinema como instituição de uma forma particular de espetáculo, o cinema enquanto formação discursiva.¹

Segundo Foucault, um dispositivo possui três diferentes níveis ou três camadas. Em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais. Em segundo lugar está a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos. E, finalmente, em terceiro lugar está a formação discursiva, ou a *episteme*, resultante das conexões entre tais elementos. Sob essa perspectiva, podemos dizer que a Forma Cinema articula as três dimensões de seu dispositivo – arquitetônica, tecnológica e discursiva – de forma a criar no espectador uma estética da transparência. Cada uma destas dimensões do dispositivo supracitadas é, por si só, um conjunto de técnicas voltadas para a realização de um espetáculo que gera no espectador a ilusão de que ele está diante dos próprios fatos e acontecimentos representados. Este fato é tão comum, que às vezes desejamos ir ao cinema não para ver este ou aquele filme em particular, mas para nos entregarmos a esta situação na qual, durante duas horas, esquecemos nossa vida lá fora. Trata-se de um modelo de representação: “forma narrativa-representativa-industrial” (N.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman),

1 Trata-se de um modelo de representação: “forma narrativa-representativa-industrial” (N.R.I., termo cunhado por Claudine Eizykman), “modelo-representativo-institucional” (M.R.I., termo empregado por Noël Burch), “estética da transparência” (termo utilizado por Ismail Xavier).

“modelo-representativo-institucional” (M.R.I., termo empregado por Noël Burch), “estética da transparência” (termo utilizado por Ismail Xavier).

Na verdade, o cinema existe desde que surgiram os primeiros dispositivos de criação da imagem em movimento, os chamados brinquedos óticos, a exemplo do Taumatrópio e do Zoetrópio. O Kinetoscópio de Thomas Edison era cinema, ao mesmo título que o Cinematógrafo dos Lumière. Dizer que o Kinetoscópio não era cinema porque não era apresentado na sala de cinema é um grande mal entendido. O próprio Cinematógrafo dos Lumières, como dissemos acima, não apresentava a dimensão discursiva tal como viria a ser desenvolvida mais tarde pelo cinema americano e russo, que estão na origem do cinema narrativo-representativo-comercial.

Na verdade, a “Forma Cinema” é uma idealização: é preciso lembrar que nem sempre há sala, e quando há, ela nem sempre é escura ou silenciosa; o projetor nem sempre está atrás do espectador ou é silencioso; o filme nem sempre conta uma história (eles podem inclusive ser abstratos ou experimentais); muitos filmes, na verdade, a grande maioria, não duram o tempo de um espetáculo cinematográfico. A historiografia do cinema recalca os pequenos e grandes desvios produzidos neste modelo (A Forma Cinema), deixando de lado da história oficial do cinema todas as experiências que não se confundem com o cinema hegemônico, e que fazem a riqueza e variedade do cinema.

A grande vantagem de se pensar a partir da noção de dispositivo é que se escapa da naturalização do cinema como uma de suas formas, no caso a forma dominante. A noção de dispositivo nos permite repensar o cinema, evitando clivagens e determinismos tecnológicos, históricos e estéticos. O dispositivo é, por natureza, rizomático, o que, de certa forma, nos permite dissolver

certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos como criam falsas oposições.

Veremos que duas das experiências aqui analisadas criam os mesmos efeitos de variações em relação à Forma Cinema: 1) não são realizadas em uma sala de cinema; 2) a imagem é espacializada, de forma que não está apenas diante do espectador; 3) apresentam técnicas mistas de captura e projeção da imagem, que envolvem fotografia, filmes e vídeos; 4) os espectadores são convocados a participar da experiência ativamente; 5) a experiência cria uma tensão entre a performatividade do espectador e os outros espectadores que se encontram no espaço das instalações. A terceira, como veremos, tenta criar uma reversão da Forma Cinema, dentro da própria sala de cinema, transformando o espectador em objeto do filme, e criando um desocultamento do dispositivo da Forma Cinema.

FIGURAS NA PAISAGEM (2010)

Entre as dezenas de instalações desenvolvidas com o Visorama, *Figuras na Paisagem* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2010) é uma das mais instigantes. *Figuras na Paisagem* faz convergir a arte contemporânea, o cinema e as interfaces computacionais, transformando radicalmente as dimensões tradicionais do cinema: sua arquitetura (a sala), sua tecnologia (câmera e projetor) e sua linguagem (organização das relações espaço-temporais).

Figuras na paisagem é uma instalação em que o espectador utiliza um dispositivo imersivo que simula um binóculo, chamado Visorama, por meio do qual ele interage com ambientes virtuais e híbridos formado por fotografias panorâmicas contendo vídeos e sons.

A observação da paisagem e de seus personagens é realizada por meio de três botões: o botão de zoom possibilita uma imensa

aproximação nos detalhes da imagem enquanto os outros dois botões permitem que o espectador ative vídeos e sons, ou ainda produza transições entre as situações ou ambientes apresentados.

Existem dois ambientes ou universos principais, cada um deles contém várias mininarrativas, acompanhadas de um narrador, que descrevem a presença de um leitor que se desloca entre o Real Gabinete Português de Leitura – uma biblioteca circular que nos faz pensar em Jorge Luis Borges –, e a praia, ambiente tipicamente carioca.

O terceiro ambiente é apenas uma estrutura de navegação, envolvendo paisagens diversas, por meio da qual o espectador poderá visualizar as potencialidades do sistema do ponto de vista dos deslocamentos espaciais e temporais.

O trabalho insere-se em um contexto de instalações contemporâneas de arte no qual o dispositivo torna-se uma estratégia de articulação entre a tecnologia, o espectador e um determinado regime de crenças, que tem por objetivo desencadear novas modalidades de experiência com as imagens.

Historicamente, as variações nos dispositivos audiovisuais implicaram em variações no regime espectral de cada época, por vezes acentuando a crença no realismo da mimese e da verossimilhança, inserindo o observador na imagem; por outras promovendo o distanciamento, o estranhamento diante da representação. Hoje, a hibridização das imagens potencializada pelas novas tecnologias vem colocando em questão nossa tradicional visão da realidade e reinventando o papel do observador, mais uma vez, em decorrência das relações entre dispositivos e imagens.

Em um diálogo com a história do cinema, *Figuras na Paisagem* cria as condições para uma experiência que ao mesmo tempo retoma e reinventa outros dispositivos audiovisuais. Desde os primeiros panoramas fotográficos aos primeiros cinemas, pas-



sando pelo cinema clássico, pelos experimentalismos modernos e pela videoarte, o dispositivo e seu conteúdo (este muda a cada instalação, qual um filme em uma sala de cinema) dialogam com as tecnologias e com os regimes de arte e de observação de cada época. Ao passo que retoma o funcionamento de um dispositivo conhecido historicamente em um jogo de aproximação e distanciamento, *Figuras na Paisagem* escapa dos modelos pré-definidos. Os modos de aparição e desaparecimento das imagens, a fragilidade e a instabilidade da narrativa, sua apresentação como um fluxo e os diferentes papéis destinados aos observadores reconfiguram o lugar das imagens técnicas na contemporaneidade. (CARVALHO, 2010)

Logo de início, a primeira imagem a ser observada é a própria sala de exposição, silenciosa, vazia, imóvel. O espectador tem a impressão de estar a ver o espaço real no qual se encontra como se estivesse utilizando um binóculo de verdade.



Figuras na Paisagem (montagem Fundación Telefónica, Buenos Aires)



O binóculo, aparelho que permite a visão estereoscópica das imagens fotográficas e videográficas presentes na obra, está suspenso no centro da sala, sugerindo a realidade para além dos limites oculares. A instalação torna-se um convite ao voyeurismo. Nesse estágio inicial, é preciso percorrer todo o panorama, de um lado a outro, para encontrar as passagens que levam às demais paisagens: a biblioteca e a praia.

Diante das paisagens construídas, o observador é convocado a iniciar uma trajetória pela imagem que o leva a percorrer visualmente os panoramas através de escolhas que prescindem de seus próprios movimentos corporais. Ao performar uma dança “cega” com mãos e olhos firmes no binóculo, o observador constrói a sua própria narrativa audiovisual a partir do que escolhe ver e não ver, ouvir e não ouvir.

O dispositivo aqui se confunde com a obra instalativa, propondo uma “obra-dispositivo” que transforma o observador em criador a partir de uma relação estabelecida com a obra. É através

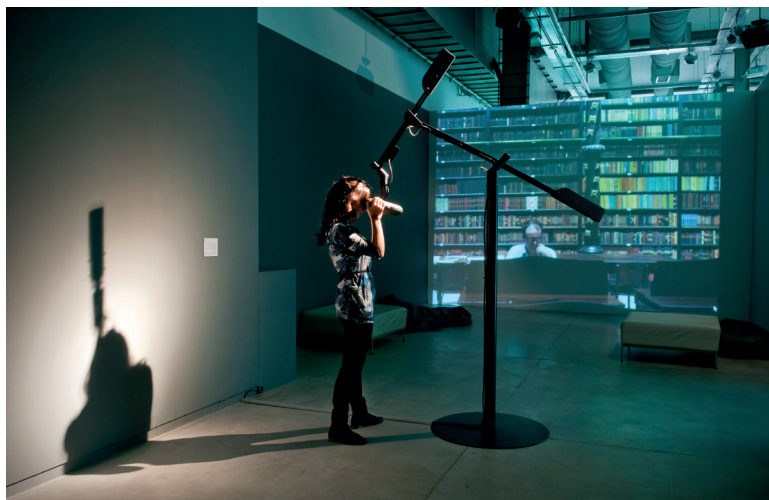


Ilustração 2: Figuras na Paisagem (montagem Fundación Telefónica, Buenos Aires)

desta ação performática que o observador vai criar suas narrativas únicas e conduzir as experiências individuais e coletivas. Enquanto desempenha sua ação “performático-criativa”, o observador é também objeto de observação de outros visitantes, que se mantêm na sala de exposição e acompanham toda a narrativa por uma projeção na parede. Localizada à frente do binóculo, a projeção permite a todos, ao público e ao operador do binóculo, verem simultaneamente as mesmas imagens. A obra é então concebida de modo que a experiência não seja privilégio daquele que opera o aparelho, mas uma experiência compartilhada com o público, que reage às imagens e às escolhas do operador.

A tela é um convite não apenas à observação, mas também à participação do público. A cada reação, de incentivo ou de recusa, o público acaba por interferir nas escolhas do observador, que não pode ignorar seus espectadores. A obra se constitui como uma rede de forças que produz experiências individuais e coletivas, em que os papéis dos observadores, do público e do artista se reinventam constantemente. As paisagens são construídas a partir da miscigenação de diversas imagens, fotográficas e videográficas, e das narrações de textos que remetem à situação do leitor e do observador. Ao longo do percurso escolhido, a obra oferece ao observador um diálogo entre as camadas de imagem e de som, entre a imagem e a literatura e entre o visível e o dizível.

Em uma das opções, o observador pode entrar na sala de leitura da biblioteca, a princípio vazia, e ouvir a narração do texto *A leitura silenciosa*, escrito por Santo Agostinho no século V, em que o autor descreve a sua admiração diante do ato da leitura silenciosa do seu mestre, Santo Ambrósio, um maravilhoso espetáculo, símbolo da liberdade a ser alcançada pelo pensamento. Ao associar a biblioteca a um espaço interior mental, a palavra

lida em silêncio aproxima-se do próprio pensamento. De modo paradoxal, a narração em voz alta do texto que disserta sobre o silêncio duplica a situação do observador, que vê o que não pode ser dito e ouve o que não pode ser visto.

No outro percurso, agora na praia, o observador pode, entre outras opções, deparar-se com a imagem videográfica de um homem nadando, enquanto ouve a narração que descreve a cena de um observador que acompanha visualmente um homem que nada no mar. Deixando-se levar pela narração, o observador se sente como sendo em parte responsável pelo que observa.

Em *Figuras na Paisagem*, as narrativas são metáforas da condição mesma do observador. Há uma tensão constante entre o observador – colocado na situação de um voyeur olhando pelo buraco da fechadura – e o público, que assiste à criação de uma “narrativa singular” por parte do observador que manipula o aparelho.

CIRCULADÔ (2010)

Uma das técnicas mais antigas e intensas de giro foi desenvolvida pelos dervixes, o giro sufi. As imagens dos giros sufis (que podem durar horas) me impressionaram por muito tempo. Os giros sufis são, como as mandalas (círculo mágico), uma forma de conexão profunda do átomo nuclear da psique humana com o cosmos. Os poemas místicos cantados no Sama, juntamente com a música e o giro, criam no dervixe uma embriaguez que gera uma sensação de esquecimento do eu e de imersão no divino. Os dervixes se deslocam no início com lentidão e fazem três vezes a volta na pista. Cada dervixe se volta para aquele que está atrás dele e se inclina em uma saudação, antes de reto-

mar suas circunvoluções. Depois da terceira volta, o mestre toma seu lugar no tapete e os dançarinos esperam. Então os cantores entoam seus cantos e, quando eles param, os dervixes, em um gesto grandioso, fazem cair seus mantos negros, desvelando suas vestes brancas. Esse gesto simboliza a perda da ilusão, como se o envelope corporal desse lugar à ressurreição. De braços cruzados sobre o peito e mãos sobre os ombros, os dervixes começam a girar lentamente em torno de seus eixos. Quando o giro atinge uma determinada velocidade, eles levantam os braços, a mão direita virada para o céu para recolher a graça divina, enquanto a mão esquerda está voltada para a terra, de modo a fazer a graça divina descer sobre a terra. Ao passo que eles giram em seus próprios eixos, giram também ao redor da sala. Esse duplo giro tem sua simbologia: o homem gira em torno de seu centro, seu coração, enquanto os astros giram em torno do sol. Esse simbolismo cósmico é o verdadeiro sentido do Sama: toda a criação gira em torno de um centro. A dança não é apenas uma reza, ela é o símbolo do processo de superação de si em prol da união suprema com o divino. Esse movimento intenso de “circumambulatio” está presente em outro momento jubilatório do islamismo: o giro em torno da Meca.

Foi quando, em 1989, assistimos ao documentário *Thelonious Monk, Straight no Chaser*, que decidi realizar um trabalho com o Zoetrópio, tendo como tema principal o giro. As performances de Thelonious, com seu minimalismo errante, suas harmonias dissonantes e a indiscernibilidade entre melodia e harmonia, são tão hipnóticas para quem as ouve com frequência quanto o giro sufi. O que muitos não sabem é que Thelonious foi, pouco a pouco, mergulhando em um processo de esquizofrenia sem retorno. Dos anos 1960 em diante, as crises de Thelonius se davam com mais frequência, o que o levava a rodopiar como um pião. Por

ironia, o nome completo de Monk era: Thelonious Sphere Monk. É como se a experiência do giro, de anulação e de fragmentação esquizofrênico de Thelonious já estivesse, desde o início, inscrita em seu próprio nome.

O Zoetrópio foi dos primeiros dispositivos de imagens em movimento. Inventado em 1834 por William Horner, foi batizado “Daedalum” ou “roda do diabo”. Trata-se de um tambor contendo ranhuras ou frestas que permitem ao espectador visualizar um conjunto de imagens em seu interior. Essas imagens formam uma animação. Na época em que o Zoetrópio foi inventado as imagens eram geralmente feitas a mão. Posteriormente, o Zoetrópio se tornou um instrumento dos animadores, que podem utilizá-lo para testar o processo de intervalo-ação.

O projeto *Circuladô* (2004-2009) reúne imagens de arquivo de personagens que vivem situações limite: Thelonious Monk (Monk rodopia em torno de si mesmo, no palco, como se estivesse em um surto psicótico); Édipo (no filme de Pasolini, *Édipo rei*, cada vez que Édipo chega a uma encruzilhada, coloca a mão nos olhos, gira e segue o caminho na direção em que ele parou, como uma forma de não escolher o destino previsto pelo oráculo); Corisco (no filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do Sol*, Corisco, antes de cair morto, abre os braços e gira); Sufi (o giro sufi é uma das técnicas mais antigas e vigorosas de giro e transe); Pomba Gira (quando a Pomba Gira entra em transe, ela realiza seu giro). Cada Zoetrópio contém imagens de experiências limites (loucura, transe, morte, destino) de personagens ao mesmo tempo singulares e universais. Cada espectador poderá interagir com os Zoetrópios, imprimindo em cada um deles um ritmo para a imagem e o som. A instalação tenciona fazer o espectador vivenciar uma imagem híbrida, entre o pré e o pós-cinema.

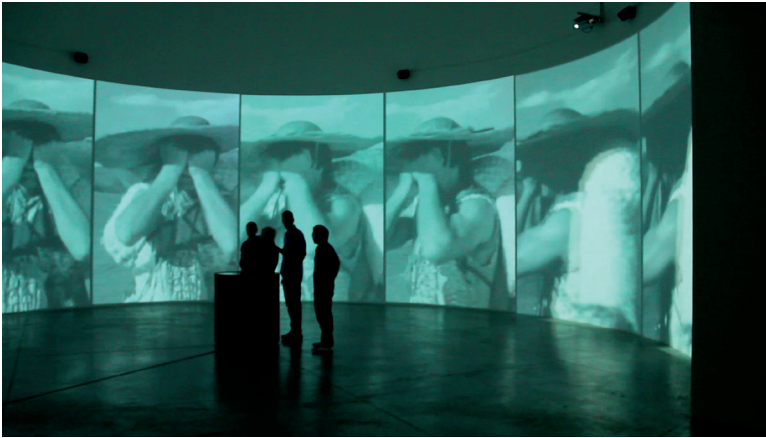


Ilustração 3: Circuladô (montagem MIS, São Paulo, 2010)

Circuladô, como a maior parte de meus projetos, uma vez conceituado, se atualiza em dispositivos imagéticos diferentes: 1) uma videoinstalação, em que vemos cinco telas com os personagens e os sons correspondentes; 2) uma instalação com zoetrópios sonoros; 3) uma instalação interativa, em que o espectador, por meio de uma manivela, pode determinar a velocidade do giro



das imagens projetadas no espaço. O que me interessava, desde o começo, era criar um circulador no qual vemos personagens rodopiando, por meio do giro que os espectadores imprimem na manivela do dispositivo. As imagens e sons criariam ainda efeitos psicodélicos nas paredes da sala, de tal forma que o exterior dos aparelhos fosse complementado com um ambiente hipnótico. Enfim, trata-se de misturar, em um único trabalho, dispositivo e conceito, loops mentais e loops físicos, imagens de giro e dispositivos circulares, imagem em movimento e movimento do espectador. Ou seja, fazer desse trabalho uma ponte que conecta os dispositivos pré-cinematográficos aos dispositivos pós-cinematográficos, tendo como conteúdo e como forma a questão do giro e do corpo da imagem.

Circuladô combina o pré e o pós-cinema, o cinema e a instalação, mídias novas e antigas, e sugere que os espectadores possam experimentar os poderes de hipnose e encantamento das imagens em movimento com seu corpo como um todo. Segundo Simone Osthoff,

Existe uma certa atemporalidade nessas imagens de antigos ritos e tradições orais. Essas experiências extáticas são uma homenagem não só à história do cinema, mas também às experiências centradas no corpo do canibalismo, carnaval e fome que foram centrais aos movimentos brasileiros da Antropofagia, Neoconcretismo, Cinema Novo e Cinema Marginal. Em *Circuladô*, as manifestações do primal, do transitório e do efêmero estão conectadas por meio da participação do espectador, radicalizada por Lygia Clark e Hélio Oiticica na década de 1960. Oiticica certa vez adotou o êxtase do samba como um modo de transformar a informação em conhecimento. Essas são algumas das experiências circulares sugeridas por *Circuladô*, um título que adicionalmente faz referência à cultura oral por meio da poesia de Haroldo

de Campos e da música de Caetano Veloso, uma obra que é, em si mesma, um tipo de giro cinemático, pois o compositor muitas vezes cria imagens em movimento com palavras, melodia e ritmo. (OSTHOFF, 2013)

Podemos dizer que o que liga as duas instalações em questão é, por um lado, o fato de elas unirem o pré e o pós-cinema, ou seja, a lógica de dispositivos do século XIX que estão na origem do cinema, como o Zoetropio (*Circuladô*) e o Panorama (*Figuras na Paisagem*), e por outro lado, interfaces digitais, que permitem a criação de um cinema interativo.

A arqueologia da percepção nos meus trabalhos, por conta de um retorno ao século XIX, importa para articular uma descontinuidade do modo de ver da contemporaneidade em relação à visão moderna que se separou do corpo e fez ausentar o referente para construir suas imagens abstratas. Nos tempos pós-modernos o referente é considerado fundamental. Reconheço a importância do corpo e do referente para a produção de minhas videoinstalações, mas não retorno à noção de visão como interioridade de um sujeito, submetido ao modelo da câmera obscura e suas pretensões à transparência e objetividade. A visão não verídica destas instalações pertence a um corpo que interage com o espaço instalativo e se vê imerso na interioridade do tempo. Esse é um corpo não tem lugar fixo, como aquele da sala de cinema, mas um corpo que se movendo pode relacionar-se com a imagem externa como sensações de seu corpo. Esse é um sujeito que começa por interagir de maneira motora e termina descobrindo o tempo virtual das imagens-tempo. (DA COSTA, 2010).

Em um belíssimo texto escrito para o catálogo da exposição *Circuladô*, Ismail Xavier, depois de comentar as múltiplas ressonâncias que o trabalho estabelece entre os dispositivos de pré-cinema e de transcineas, a poesia de Haroldo de Campos, a mú-

sica de Caetano Veloso, e os filmes citados na instalação, sintetiza as reverberações que o trabalho produz:

Este tem sua identidade mais próxima com o movimento de abandono do plano nas artes visuais e da passagem ao gesto que, dimensão fundamental do trabalho de Hélio Oiticica, teve seu impulso traduzido, nos anos 1960-70, por um cinema de invenção cujo dispositivo – imagem em movimento projetada na tela – estabelecia os limites de seu experimentalismo, limites só ultrapassados no espaço das instalações que inscrevem o corpo e o gesto do espectador-usuário num dinamismo que compõe uma interação com as imagens que, indo além do olhar e da escuta, se faz efetivamente tátil, sinestésico, campo de uma absorção que não é de mesmo tipo que a vivida pelas figuras que vemos a rodar na tela, mas pode gerar uma imersão que mostra a sua afinidade com as evoluções de um parangolé ou das viagens pelo espaço-tempo das Cosmococas. (XAVIER, 2013)

OS SONACIREMAS, UM FILME-DISPOSITIVO

Alguns cineastas pertencentes ao Situacionismo e ao Letrismo radicalizaram certos aspectos relacionados ao dispositivo, introduzidos pelo cinema estrutural (Holis Frampton, Paul Sharits e Peter Kubelka) e pelas videoinstalações de circuito fechado (Bruce Nauman, Dan Graham e Peter Campus). Em vez de criar uma imagem puramente luminosa e gasosa – com efeitos de flicagem muito rápidos que fazem a imagem cintilar até nos deixar num estado de transe sensorial –, eles criaram situações outras de frustração e / ou desocultamento do espetáculo cinematográfico. Em 1952, Guy Debord faz um filme chamado *Hurlements*

en faveur, de Sade, em que vozes falam de forma monocórdica enquanto vemos um filme sem imagens: a tela se ilumina apenas nos momentos em que há falas. Mas as falas são tão dispersas e digressivas quanto as imagens. De *Le film est déjà commencé?* (1951) a *Toujours à l'avant-garde de l'avant-garde jusqu'au paradis et au delà* (1970), Maurice Lemaitre faz uma série de filmes e de sessões de cinema em que o espectador é solicitado a participar de várias formas, inclusive como parte do espaço em que é projetado o filme (ele pede que os espectadores vistam-se de branco). Todos estes projetos tinham em comum criar uma situação de desocultamento do dispositivo do cinema espetáculo. Neles, o cinema é, em grande parte, o próprio processo de experiência da obra.

O filme *Os Sonaciremas* (1978), realizado por mim em 35mm, é um documentário experimental / conceitual sobre uma tribo imaginária que se estende do Oiapoque ao Chuí. O som do filme é constituído por uma narração realizada por quatorze pessoas que leem o texto que descreve uma tribo obcecada pelos cuidados com o corpo. Este filme foi inspirado, sobretudo pelos vídeos conceituais dos pioneiros da videoarte, uma vez que neles, como veremos mais adiante, a questão de um cinema do corpo é crucial. Mas também porque no momento em que fiz este filme eu desconhecia completamente o cinema dos letristas, dos situacionistas e do grupo Fluxus.

O filme é baseado em *The ritual body among Nacirema*, texto do antropólogo americano Horace Minner, publicado originalmente em 1956 no *American Anthropologist* e que descreve uma tribo que vive na América do Norte e desenvolveu uma série de obsessões em torno do corpo. Segundo Miner, as crenças e práticas mágicas dos “Nacirema” (anagrama perfeito de “american”) apresentam aspectos tão inusitados que descrevê-los pode nos permite discutir os extremos a que pode chegar o comportamento humano.

Como num texto situacionista, em *The ritual body among Nacirema*, Miner nos leva a repensar não apenas os limites entre o “normal” e o “patológico”, mas, sobretudo, os próprios instrumentos (dispositivos) utilizados para descrever os comportamentos culturais. Na verdade, o texto fala sobre a cultura ocidental como se ela fosse uma cultura “primitiva”. É, sobretudo a objetividade da descrição dos nossos gestos do dia a dia que produz a nossa cegueira quanto ao objeto do texto, como se ao olhar no espetáculo especular desta “tribo de bárbaros que vieram do leste” não nos reconhecêssemos.

O filme, um falso documentário, usa a tela de cinema para fazer “refletir”, literalmente, os espectadores, verdadeiros objetos do filme. Na verdade, o filme não possui imagens figurativas, apenas pontas pretas e transparentes, além de transições realizadas por meio de *fade-in* e *fade-out*. Nele, não foram usadas câmara nem moviola (mesa de montagem de cinema).

O filme poderia ser comparado a uma tentativa de fazer uma imagem que viesse a espelhar a condição do espectador, como se este apenas alucinasse da sua posição / condição no dispositivo cinematográfico. Entretanto, o processo de ilusão que o cinema cria é tão forte, que o espectador não se reconhece nas imagens (sonoras) dele criadas.

É assim que, para Jean-Louis Baudry, o dispositivo do cinema – a projeção, a sala escura, a imobilidade do espectador – reencena a “Alegoria da caverna”, ao passo que remete ao aparelho psíquico na medida em que, nele, o sujeito é uma ilusão produzida a partir de um lugar. Por se encontrar no centro do mundo que é projetado, “o espectador se identifica menos com o que é representado no espetáculo do que com o que produz o espetáculo: com o que não é visível, mas torna visível”. Trata-se, tanto no cinema como na constituição do sujeito, de um sujeito trans-

cidental, que se constitui por meio da ilusão de se encontrar no centro e, estando no centro, se sentir como condição de possibilidade do que existe.

O filme *Os Sonaciremas* é ancorado na ideia de dispositivo, ou seja, de um cinema verdadeiramente estrutural. Como no dispositivo de representação conhecido como campo / contracampo, o dispositivo cinematográfico é, ao mesmo tempo, um conjunto de relações no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente / ausente), e no qual o espaço do ausente (imaginário) se torna o lugar (é ele que torna visível) em que uma não presença se mistura, ou melhor, se sobrepõe a uma presença. O filme se dá como o canto das sereias, puramente virtual, a partir do qual o espectador, em contracampo, é convocado a imaginar o que seria essa cultura descrita, que é a sua própria, mas que ele, no entanto, não pode perceber porque ela está sempre a distância, como o lugar a ser percorrido.

Em uma versão mais recente do filme *Os Sonaciremas*, intitulado *Cinema Movido*, criamos um happening intitulado *Cine-movido* (happening-instalação realizado na Escola de Audiovisual de Fortaleza em 2007), envolvendo os espectadores. Enquanto o filme é projetado, há uma câmera de vídeo que capta a imagem dos espectadores vendo o filme, de costas. Essa imagem é projetada por um videoprojetor sobre a imagem do filme.

Os espectadores levam um bom tempo para se dar conta de que a imagem projetada é a sua própria imagem captada em tempo real. A imagem resultante é uma imagem em espelho, infinita, uma vez que a imagem em vídeo é feita e projetada em tempo real, criando um jogo de espelho com planos infinitos.

Esse tipo de situação nos faz pensar nos pioneiros da videoarte, como Peter Campus, Bruce Nauman e Dan Graham, que fizeram instalações nas quais o circuito fechado e as arquiteturas

constritivas levavam os espectadores a viver suas próprias presenças como sendo o ponto nodal da obra, uma experiência que de alguma forma confirmava a ideia, cara a Maurice Merleau-Ponty, de que “ver é ser visto”.

Os Sonaciremas – documentário experimental, um falso documentário, um filme sonoro processual – cria um processo de frustração do espetáculo cinematográfico instituído, ao passo que produz um desocultamento do dispositivo do cinema e do lugar do espectador, colocando-se como uma instalação especular na qual a experiência da obra é não apenas o centro, mas o espectador se torna espectador implicado que se vê como parte do filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLOUR, Raymond. *L'entre-images*. Paris: Éd. de la Différence, 1990b.

BELLOUR, Raymond. *L'entre-images 2*. Paris: P.O.L., 2000.

DA COSTA, Luiz Claudio. Arqueologia da percepção. In: Parente, André e Maciel, Katia. *Infinito Paysage*. Buenos Aires: Fundacion Telefónica, 2010.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

CARVALHO, Victa. *Figuras na Paisagem*. In: Parente, André e Maciel, Katia. *Infinito Paysage*. Buenos Aires: Fundacion Telefónica, 2010.

MINNER, Horace. Body ritual among Nacirema In: *American Anthropologist*, junho de 1956.

OSTHOFF, Simone. Beside, beyond, inside out, and around: moving images as prepositions. In: Parente, André e Maciel, Katia. *Dois*. Rio de Janeiro: +2, 2013.

PARENTE, André. Do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: MACIEL, Kátia (Org). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.



PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental, cinema do dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando. *Filme de artista (1965-1980)*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

PARENTE, André. *Cinmáticos*. Rio de Janeiro: +2, 2013.

XAVIER, Ismail. Corpos em rotação, o espírito lúdico-poético e suas reverberações. In: PARENTE, André. *Circuladô*. Rio de Janeiro: +2, 2013.





A QUESTÃO DA “FORMA-TELA”: ESPAÇO, LUZ, NARRAÇÃO, ESPECTADOR.

Philippe Dubois

Se a *experiência da tela* é, evidentemente, para todo espectador de cinema, um dos aspectos absolutamente centrais e essenciais da experiência cinematográfica, sobre a qual se escreveu um número inacreditável de textos mais ou menos *inspirados* (a fascinação pelo tecido branco, a magia da aparição, o sagrado da imagem-luz, a hipnose psico-psíquica do dispositivo da projeção, a epifania do mistério da revelação do mundo através das telas, etc.), é conveniente também, considerar que esta última, a tela, ou mais exatamente o que chamarei, mais amplamente e mais conceitualmente, de “a forma-tela”, está longe, muito longe, de constituir a prerrogativa exclusiva do campo do cinema, mesmo que seja uma espécie de apoteose ou quintessência. Desde sempre, as telas existiram, qualquer coisa pode servir de tela, principalmente hoje com as ferramentas tecnológicas que nos circundam, elas proliferam sob diversas formas, às vezes mesmo fora do campo da projeção luminosa. A tela não é uma superfície, é antes, uma interface.



É essa questão ampliada da tela como forma de pensamento que eu gostaria de explorar aqui, concentrando-me no trabalho de artistas contemporâneos, sobretudo daqueles chamados “artistas de instalação” que estabelecem relações mais ou menos afirmadas com a tela do cinema como modelo de experiência original. Ao fazê-lo, o que me interessa precisamente são as maneiras (as formas) pelas quais essa experiência sensorial da tela trabalha para deslocar nossa experiência do cinema para o campo da arte. Incluindo nossa experiência de narração de histórias.

A SENSÇÃO DA TELA: UM ESPAÇO DE LUZ

Para começar, e um pouco por provocação, por gosto pelo gesto radical, porque se trata de uma experiência sensível que é uma experiência da não-tela, ou da forma-tela como negatividade, me reportarei, primeiramente, ao formidável trabalho do artista plástico americano James Turrell, conhecido por seus “skyspaces”.¹ O trabalho de Turrell, sobretudo suas instalações dos anos 2001-2006 (*Gap, Spread, Wide Out, End Around*, a série *Tiny Town*, etc.),² se apresenta para quem o descobre como uma experiência mais contemplativa em torno da questão das cores

1 A origem dos *Skyspaces* de Turrell vem da sua famosa experiência do Roden Crater em Arizona: ver, “do interior da cratera”, o céu como espaço de cor, de matéria luminosa enquadrada por um corte circular e se instalando diante dos nossos olhos e nosso espírito como uma sensação visual pura de luz-cor. Muitas outras obras serão em seguida construídas sobre cortes (naturais mas também arquitetônicos, em todo caso, sempre geométricos: circular, oval, quadrado, retangular), levando ao espaço do céu – lugar de emissão e reflexo de intensidades luminosas infinitamente variadas – tratado como matéria colorida.

2 Ver, entre outros, o livro de Georges DIDI-HUBERMAN, *L’Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001.

(monocromático) *como espaço*. O espectador-visitante se encontra diante (e dentro) dos espaços de luz-cor muito intensos, dos quais ele tem uma experiência perceptiva bastante física. Diante dele, dentro das salas sempre isoladas, despojadas, limpas, onde ele *penetra*, não há nada para “ver” a não ser a luz, muito sutilmente organizada, e especialmente um retângulo colorido, uma espécie de “tela de luz” sobre uma parede da sala onde ele é convidado a ficar. A palavra “ver” não convém realmente para descrever a sensação fortíssima que causa esse sentimento de luz-cor. Existe uma dimensão *háptica* na relação do sujeito com a matéria colorida que se recorta no espaço que ele “habita” (no sentido heideggeriano). Ademais, muito frequentemente o espectador é tentado a se aproximar, atraído pela luz que emana da tela, como uma borboleta noturna por uma lanterna, se aproximar porque está intrigado, porque procura entender de que natureza é esse retângulo luminoso que irradia sobre a parede, esse azul mais azul que aquele da sala em sua totalidade, esse vermelho mais intenso que parece vir da tela para iluminar o espaço, o espectador quer se aproximar porque, nesse mundo que não se sabe se é de luz ou de cor, ele é tomado por uma dúvida, e quer, então, tocar essa tela, tocá-la como São Tomás, para saber tanto quanto crer. E a surpresa vem então lhe capturar: não existe *tela* diante dele, nada de superfície material que brilha sobre a parede. Nada para tocar. Nada além de um vazio, um buraco na parede, como uma janela aberta. Essa tela que ele percebia como “física”, não é nada além de um retângulo sem matéria, feito unicamente de uma luminosidade intensa que vem de outra peça, situada do outro lado da parede e que ele não tinha percebido como uma segunda sala. Nada de parede, nada de tela, nada de palpável, somente um “vazio de luz” radiante, que enganou o olhar do sujeito. E, no entanto, a sensação de matéria luminosa é total, mais forte que

o conhecimento que temos do “vazio”. A percepção é bem física e o espectador não pode abandonar-se a ela. Tão logo realizada “a experiência do buraco” (passar a mão), o sujeito volta a se colocar no centro da peça, a “boa” distância, aquela onde ele goza da sensação de luz-cor, aquela onde o *efeito da tela* o fascina.

As experiências psíquico-perceptivas e fenomenológico-metafísicas de Turrell jamais evocam explicitamente o dispositivo cinematográfico (não existe um objetivo analítico ou crítico em seu trabalho). Mas me parece que elas são profundamente trabalhadas por esse tal “efeito cinema” (e não apenas como uma metáfora). Parece-me que podemos dizer que para compreender todo o “poder de sensação” das salas de Turrell, a referência à tela de cinema é quase necessária. Que outra “superfície pura” de fato, exerce por *ela-mesma* (sem recorrer a uma imagem figurativa) uma tamanha força de atração sobre nossa percepção?



Hiroshi SUGIMOTO, série *Theaters*

Encontraremos, desta vez mais explicitamente, outro exemplo de encenação da fascinação pura que a tela de cinema exerce no belo trabalho fotográfico do japonês Hiroshi Sugimoto, conhecido pelo título genérico de *Theaters*. Podemos ver nas magníficas impressões, muito organizadas, grandes telas de cinema (telas no interior de suntuosas salas americanas dos anos 1930-1950, frequentemente monumentais com suas decorações sofisticadas, e telas no exterior, nos *drive ins* ao ar livre, sobre um fundo de céu e de palmeiras). Todas essas telas (desta vez são *verdadeiras* telas de cinema e não metáforas conceituais) são inteiramente brancas, mas não por falta de imagem (porque nelas não teria sido projetado nada), mas ao contrário, brancas por um excesso de imagens: elas não são simplesmente de cor branca, elas são “a luz branca”, um branco sólido, irradiante, muito branco. Elas são brancas porque foram, por assim dizer, *branqueadas*, queimadas pela luz do filme que foi projetado *in extenso* e que resultou em uma superexposição na imagem. A exposição de fotografias de Sugimoto, de fato, durou *todo* o tempo da projeção do filme na tela. O tempo de exposição fotográfica e a projeção do filme são deliberadamente associados, identificados, unidos em um gesto de pensamento que coloca em equivalência simbólica exposição e projeção. Em outras palavras, essas telas brancas “contêm” virtualmente todas as imagens do filme, acrescentadas, sobrepostas até que sejam apagadas, engolidas pela brancura brilhante do tempo de exposição esticado até o limite de duração de um filme inteiro. Todas as imagens acumuladas do filme resumem-se assim à falta de imagens visíveis na foto. E esses retratos invisíveis por excesso de imagens, essas telas deslumbrantes e vazias, tornam-se, em contrapartida, fontes de luz, e por reverberação, iluminam a sala, as filas de poltronas, a decoração ou iluminam os céus noturnos dos *drive ins* (a tela preta de nossas noites em

branco). Essas fotos, que se dão um tempo aberto, que apagam a figura fílmica em uma saturação de branco, que fazem da exposição fotossensível um equivalente literal da projeção sobre tela, que transformam as telas de recepção de imagem em uma fonte de luz para iluminar os lugares, essas fotos são puras figuras de tela *como matéria luz*. No prolongamento do trabalho de Anthony McCall sobre a projeção como “luz sólida”, as obras de Turell e de Sugimoto desenvolvem bem a mesma ideia formal: o dispositivo da tela como espaço fenomenal da luz, ao mesmo tempo irradiante e absorvente, que apaga tanto quanto faz surgir “a imagem”.

Para além desse trabalho quase fenomenológico sobre as telas de pura luz e sobre as sensações por assim dizer abstratas de toda figuração que daí decorrem, eu gostaria agora de me concentrar mais sobre a “forma-tela”, enquanto objeto concreto e material, de um lado (a *física* da tela) e enquanto objeto formatado e padronizado, de outro (os *dispositivos* da tela). Os artistas que fizeram a esse respeito variações em torno ou com a figura da tela são extremamente numerosos e abriram possibilidades em todo tipo de direção, especialmente explorando as telas-objetos, as matérias e os formatos da tela.

A FÍSICA DA TELA: OBJETO, MATÉRIA, FORMATO.

O que é de fato uma tela (“normal”, ou seja, de cinema)? Uma superfície (certamente), frequentemente de lona, opaca e branca (em princípio), de grande formato (pois toda projeção luminosa é uma amplificação, ela “gigantiza”), fixada verticalmente sobre uma parede (porque uma imagem de cinema deve ficar de pé, dizia Godard), que “recebe” a luz de um projetor

(como se recebe um presente caído do céu, ou a extrema unção) e que a “reflete” para o espectador na sala (a tela pensaria?) a fim de fazê-la “aparecer” (ah! a magia, o êxtase da aparição...). Cada um desses pontos, que nos parecem evidentes, pode ser, na verdade, objeto de variações específicas. Podemos projetar sobre telas *horizontais*, sob o teto (como Pipilotti Rist, retomando a tradição dos afrescos pintados sobre o teto da igreja San Stae na Bienal de Veneza) ou, mais frequentemente, sobre o solo, o que dá um curioso efeito de achatamento e enquadramento (o filme *Quad – I e II* – de Samuel Beckett, por exemplo, deve ser projetado no chão, e o grupo italiano Studio Azzurro se especializou neste tipo de projeção de imagem no chão). Podemos projetar sobre volumes, telas-objetos tridimensionais: sobre balões brancos, bonecas, marionetes, manequins, como Tony Ourlser, sobre corpos vivos, nus ou vestidos, como se faz frequentemente em espetáculos de dança ou de teatro contemporâneos, sobre árvores, rochedos, fachadas, como Alain Fleischer, sobre a fu-



Anthony MC CALL, *projection dans l'espace avec fumée*

maça como Anthony McCall, sobre objetos de interior, livros, armários, camas, divãs, como Pipilotti Rist, sobre casas, prédios, arquiteturas, ângulos, cantos e recantos, como os artistas de manifestos urbanos, etc. Entre a imagem projetada (a figuração) e o objeto sobre o qual ela é projetada (o suporte que nem sempre é “neutro” e pode por si só figurar algo), toda sorte de relações podem ser criadas. Em todo caso, tudo pode ser tela e podemos projetar sobre tudo, mesmo sobre nada (como Melick Ohanian em *Invisible Film*). Ou sobre telas que não existem “plenamente”, como quando Alain Fleischer, na sua instalação *E o vento levou*, projeta uma imagem (um zoom no rosto de uma mulher filmada de frente) sobre as hélices de um ventilador girando rapidamente: as hélices em si não formam uma tela completa, mas a velocidade de rotação e o efeito de persistência retiniana dão em *trompe l'œil* a impressão de ver esse rosto integralmente e continuamente, bem enquadrado, frontal e... com os cabelos agitados pelo vento! Podemos naturalmente projetar também sobre telas que são *coloridas*, amarelas, azuis, vermelhas, verdes (todos os vjs sabem muito bem aproveitar essas cores nas ocasiões musicais e festivas) e até mesmo pretas (podemos visualizar muito bem uma imagem projetada sobre uma tela preta). Podemos projetar sobre (e através) de telas *transparentes* (vitrais ou água, com as difrações ou as deformações ópticas que eventualmente daí decorrem, como no trabalho sobre os fluidos do artista coreano Kim Young-Jin). Ou ainda sobre telas *translúcidas*: por exemplo, a instalação de Bill Viola, *The Veiling* (1995), coloca em jogo duas projeções de vídeo face a face e que são “filtradas” por sete véus-telas intermediárias semitranslúcidas, suspensas paralelamente umas atrás das outras, de forma que a cada tela, em cada lado (as duas faces – frente e verso – de cada tecido-tela são tocadas pelas projeções opostas), retenha uma parte da ima-

gem ao mesmo tempo em que deixa passar outra, de tal forma que quanto mais nos afastamos da fonte mais a imagem *desvanece* e *crece*, até se dissolver perceptivelmente na última tela. E como existem duas projeções diametralmente inversas (um homem e uma mulher a cada vez, filmados de frente e andando em direção à câmera), o movimento de apagamento-expansão é compensado pelo seu inverso, um movimento de diminuição e intensificação da outra imagem. Uma espécie de *cross fading de telas* pela projeção.

Isto tudo sem esquecer, evidentemente, o caso de telas que não refletiriam a luz (telas absorventes), ou que a refletiriam totalmente (como espelhos). As projeções sobre espelho são quase um “gênero” em si. Um dos que trabalharam muito esta técnica é, uma vez mais, Alain Fleischer nas numerosas variações de dispositivos reflexivos: *Mar da China* é uma tela-espelho colocada no fundo de uma pequena bacia cheia de água (uma simples tigela usada na revelação de fotos) na qual evoluem peixes dourados. Um dispositivo, representando uma vista aérea fotográfica do mar, é projetado (obliquamente) exatamente sobre o recipiente, logo, através da água (difração) e sobre o espelho do fundo, que reenvia essa imagem sobre a parede da frente. Nesse transporte de imagem, a imagem fixa do princípio se vê “acrescentada” dos movimentos reais da água através da qual ela passa e da sombra dos peixes que vão e vêm na bacia, misturando para o espectador, na projeção-reflexão final, o gravado e o “ao vivo”, o móvel e o imóvel, o aéreo e o aquático, o acima e o abaixo, o pequeno e o grande, a cor e o preto e branco, a foto e o cinema, o verdadeiro e o falso, etc. *Quebra gelo* é outra instalação de Fleischer (em uma grande sala escura) com inúmeros fragmentos de espelhos flutuantes, desta vez em uma bacia muito grande, sobre a qual são projetadas várias imagens de rostos ou de pinturas clássicas,

que não estão nunca visíveis por inteiro. Esses fragmentos de pintura ou de rostos são refletidos pelos espelhos sobre as paredes e o teto da sala e são animados pelos movimentos aleatórios dos espelhos flutuantes que reproduzem os movimentos de um navio (quebra-gelo, naturalmente) que flui em todas as direções na bacia... etc.

Podemos ver com esses últimos exemplos, que os jogos de tela são também, frequentemente, jogos de *trompe l'oeil*, jogos ópticos mais ou menos ilusionistas, armadilhas para a percepção, aos quais nós amamos nos abandonar, às vezes com todo conhecimento de causa, pelo prazer de se saber enganado (o gozo está na dissonância entre cognição e percepção). A tela é também uma superfície que esconde e mascara (não vemos o que está atrás), um véu que “faz tela” (como na expressão “uma lembrança-tela” em psicanálise). Pois essa superfície se interpôs em um fluxo e porque ela interceptou um meio de transporte, ela tenta nos ultrapassar, nos fazer acreditar, por exemplo, que a superfície é profunda e a opacidade transparente (“uma janela aberta para o mundo”), que o vazio está cheio, que a imobilidade é um movimento, que a imagem é real. Nunca esqueça que a tela, coração do dispositivo, esconde, corta, dissimula, desvia, retrai.

Quanto aos formatos da tela, sabemos que o cinema habituou nosso imaginário perceptivo à fascinação hipnótica pelo “tamanho grande” de uma imagem na qual o espectador (mesmo se “a grandeza” em questão pode variar bastante) pode quase sempre, se instalar, habitar, imergir-se, afundar-se, perder-se, etc. Nada mais interessante do que o rosto em *close* de uma atriz sobre uma tela de 6 metros de altura e 12 metros de largura, que podemos observar de muito perto para perceber detalhes inacreditáveis – a famosa “fotogenia” de Epstein ou Delluc deve muito

a esse gigantismo.³ E mesmo se, com o tempo, as telas das salas de cinema encolheram bastante, como o público, essa grandeza da tela de cinema virou uma norma (relativa). O cinema não tem mais o monopólio da imagem projetada, então a questão do tamanho das telas onde podemos ver imagens em movimento se diversificou muito depois da televisão, especialmente nos museus ou em galerias de arte, mas também em nossas casas, no trabalho, nos escritórios, por todos os lados, nos cafés, restaurantes, aeroportos, aviões, carros, etc. Está claro hoje que, com as novas tecnologias de tela, as obras de artistas contemporâneos, com o uso mais geral, permanente e generalizado da imagem móvel, têm explorado os aspectos mais diferenciados destes jogos de formato, do maior ao menor. Desde projeções sobre fachadas inteiras de prédios (como aquela, gigantesca, longamente filmada em Shangai, em um plano-sequência fixo, por Chantal Akerman em *Tombée de nuit sur Shanghai* (2007) no filme coletivo *L'Etat du monde*) até as telas miniaturizadas dos telefones celulares (na sua exposição *Voyage(s) en Utopie*, Godard “mostrou” principalmente filmes sobre telas de telefones celulares minúsculos pregados na

3 Entre as numerosas citações possíveis de Jean Epstein sobre a fotogenia do close de rosto sobre a grande tela: “Bruscamente, a tela espalha um rosto e o drama, em um face a face, entra na minha intimidade e se infla de intensidades imprevistas. Hipnose. Agora a Tragédia é anatômica. O cenário do quinto ato é esse canto de bochecha que rasga seco o sorriso. A expectativa do resultado fibrilar para onde convergem 1000 metros de intriga me satisfaz mais do que o resto. O platismo prodromal corre sob a epiderme. As sombras se deslocam, tremem, hesitam. Algo se decide. Um vento de emoção ressalta a boca de nuvens. A orografia do rosto vacila. Abalos sísmicos. Rugas capilares procuram onde imputar a falha. Uma onda os leva. Crescendo. Um músculo se agita. O lábio é regado de tiques como uma cortina de teatro. Tudo é movimento, desequilíbrio, crise. A boca cede, como uma deiscência da fruta madura. Uma abertura lateral afunila no bisturi o órgão do sorriso. O *close up* é a alma do cinema...” (em *Bonjour Cinéma*, 1920, retomado no *Ecrits sur le cinéma*, tomo 1, Paris, ed. Séghers, 1974, p. 93.).

parede) passando por todos os tamanhos intermediários possíveis (da “pequena” dos televisores e dos monitores de vídeo, bastante variável, à retomada das projeções em vídeo nas ditas “telas grandes”, mas sempre menores que no cinema, apesar de Bill Viola, a lamentável corrida por centímetros das telas de plasma e LCD, a miniaturização relativa dos leitores de DVD e outras telas de computadores portáteis, etc.). Podemos dizer que hoje não existe mais modelo dominante de formato de tela, que não somos mais “regulamentados” por referências estáveis no campo, que passamos alegremente, senão impunemente, de um formato a outro – às vezes mesmo em uma mesma exposição (*Voyages(s) en utopie*, novamente, ou a manifestação *La Nuit des images*, coordenada por Alain Fleischer na abóboda de vidro do Grand Palais em dezembro de 2008 e que reagrupava mais de 120 projeções simultâneas de todos os meios e de todos os tamanhos de telas combinados). A multiplicidade dos formatos e, mais geralmente a *multiplicação das telas*, tornou-se por si só, uma nova norma, um novo padrão, um “modelo” ao qual o espectador, ou o visitante de exposição (será necessário inventar um nome inédito para designar esse “personagem” novo da arte: o *espectador-visitante*) se habituou muito rápido.

Esta nova norma, a “multitela”, merece ser analisada mais seriamente. Ela é particularmente importante no sentido de que não diz respeito somente a um problema de tela (uma ou múltiplas), mas que implica uma outra dimensão, mais complexa e mais profunda, da relação cinema / arte contemporânea, uma vez que nos encontramos dentro dos dispositivos de agenciamento (uma tópica, uma dinâmica, efeitos) e que isso toca no fundamental das trocas entre tempo e espaço. É a questão do espaço que é central e é por isso que me proponho a falar de “montagem espacializada”.

A QUESTÃO DA MULTITELA: EM DIREÇÃO A UMA LÓGICA DA “MONTAGEM ESPACIALIZADA”

Sabemos que o cinema é a *tela única*. Muito raras são as exceções a esta regra (a “tela tripla” de Abel Gance, e alguns outros dispositivos experimentais). Desde mais de um século, todo o dispositivo clássico do cinema (a sala escura, o espectador sentado, a tela grande) é *feito para isso* – dar ao sujeito da experiência cinematográfica a sensação do poder absoluto da imagem-única-que-brilha-na-sua-caixa, qual um solitário. É o que Jean Epstein, desde os anos 1920, tinha chamado de “efeito-funil” do cinema, definido como “arte ciclópica”.⁴ Essa intensidade de concentração da tela, própria do cinema, é uma realidade especificamente *espacial* do dispositivo. O que é preciso observar bem é que ela me parece não poder ser pensada sozinha, sem ser colocada em relação estreita com a força e a complexidade do filme como *imagem no tempo*. O poder da tela do cinema não é somente uma questão de luz. Ela está acrescida do poder expressivo das formas temporais da imagem. Pensar na força de uma (a imagem luminosa) não é possível sem dar conta das forças da outra (a imagem temporal). E a esse respeito, o cinema desenvolveu também, ao longo de sua história, um poder de invenção excepcional, da qual a montagem (em todas as suas dimensões) é sem dúvida alguma a expressão mais clara. A imagem de cinema é ao mesmo tempo única na

4 Jean EPSTEIN, “Não podemos fugir da íris. Ao redor, o negro; nada para prender a atenção. Arte ciclope. Arte monosentido. Retina iconóptica. Toda a vida e toda atenção estão no olho. O olho vê somente a tela. E sobre a tela existe somente um rosto, como um grande sol (...). Empacotados de negro, organizados nos alvéolos das cadeiras, dirigidos para a fonte da emoção pelo seu lado gelatina, as sensibilidades de toda a sala convergem, como em um funil, em direção ao filme. “Todo resto é barrado, excluído, vencido”. (in *Bonjour Cinéma*, 1920, retomado em *Ecrits sur le cinéma*, tomo 1, *op. cit.*, p. 99).

sua presença espacial e também sempre múltipla na sua presença temporal. É essa conjunção que faz sua força.

Além disso, a videoinstalação e tudo que chamamos de “o cinema de exposição” cultivou pouco o princípio de unicidade intensiva da imagem e, sabemos bem, desenvolveu preferencialmente o princípio da *multiplicação das telas* no espaço do museu: várias imagens para se ver, ao mesmo tempo ou não, mais ou menos na luz, sobre telas de tamanho mais ou menos reduzido, dispostas em um espaço segundo modalidades específicas, e o visitante-espectador se desloca de uma para outra tela, segundo a sua vontade e segundo os arranjos feitos pelo autor (e o curador da exposição). A ideia de agenciamento espacial tomou a dianteira sobre a ideia de unicidade intensiva da imagem. A questão geral, senão genérica, que me parece impor-se a partir daí é: que relações podemos estabelecer entre essas duas formas de dispositivos de apresentação de imagens (projeção / exposição)? Passamos simplesmente do cinema de tela única na sala às instalações multitelas dos museus? Ou existem modalidades mais sutis, nos agenciamentos em particular (agenciamentos no tempo vs. agenciamentos no espaço) que articulem os dois juntos? E o que está em jogo nessa passagem?

Para abordar essa vasta problemática, podemos partir, por exemplo, do cinema, ou desse tipo de dispositivo que chamamos de as “formas filmicas”, tal como aprendemos a nomeá-las no contexto de uma pretensa “linguagem cinematográfica”: o campo / contracampo, a elipse, a profundidade do campo, o *raccord* de olhar e movimento, a montagem plástica ou rítmica, a montagem linear, alternada ou paralela, etc. Tudo que faz do filme esta “imagem temporal” da qual eu falava, que foi elaborada, trabalhada, aperfeiçoada ao longo de toda história das formas cinematográficas. A sofisticação desta construção de imagem temporal

do cinema tornou-se muito grande hoje e suas bases estruturaram profundamente nossas formas de ver e de pensar “em imagens”, e às vezes, mesmo sem o nosso conhecimento. Damo-nos conta, por exemplo, de que ponto esse léxico construído sobre a integração quase “natural” do saber das formas cinematográficas contaminou até a “linguagem das exposições”? Ouvimos, com frequência cada vez maior, curadores falarem da disposição das obras não somente em termos de cenografia, de encenação e de luz, mas também, de montagem, de construção, de sequência, de percurso narrativo, segundo uma lógica “linear”, ou “alternada”, ou “paralela”, feita aqui de “*close up*” sobre tal artista ou quadro, ali de um “campo / contracampo” entre dois autores, ou entre um mestre e sua época, etc. – até mesmo o vocabulário do mundo da arte (clássica) é assim ocupado por um (involuntário) “efeito cinema”, frequentemente ligado à montagem.

Agora, quando a gente se volta para certas obras de artistas contemporâneos, é impressionante ver até que ponto essas formas, regradas e estabelecidas nos nossos hábitos de percepção e de compreensão dos filmes, puderam servir, de forma mais consciente, de modelo de encenação para numerosas instalações de artistas no espaço do museu ou da galeria, inclusive para a concepção mesmo de exposições contemporâneas onde podemos ver como a sua forma de aplicação está especificamente em dívida com esses procedimentos cinematográficos. Entretanto, o que é importante perceber, é de que modo essas transferências de dispositivos formais tiveram que ser *adaptadas* para serem eficazes. Quais são os parâmetros de adaptação? Sobre o que exatamente a migração operou? O que isso revela da relação cinema e arte contemporânea, entre dispositivo de projeção e dispositivo de exposição? É aí que a questão da transição da imagem temporal única à multitela é particularmente interessante

e que a questão da montagem torna-se o fator de observação mais pertinente.

Um dos princípios recorrentes nesse domínio é de fato a transposição das *formas temporais* do cinema (especialmente toda dinâmica ligada à montagem) para a *disposição espacial* na exposição. Assim, podemos compreender a verdadeira fascinação dos artistas do pós-cinema pela figura da multitela como o lugar mesmo da operação da transferência do tempo para o espaço. A co-presença, segundo as disposições específicas de várias telas de projeção na galeria, pode ser pensada como uma espécie de transposição direta no espaço, das figuras de montagem (temporal) do cinema. A multitela é assim muito frequentemente tratada como uma forma de *montagem espacializada*. Os exemplos são inúmeros e cultivam frequentemente a referência às formas e aos temas cinematográficos típicos, constituindo, ao mesmo tempo, o topos, os motivos de base e os padrões do cinema. O exemplo mais simples, mais evidente e mais recorrente, é o do campo / contracampo. Numerosas são as instalações executando, por exemplo, cenas de refeições no restaurante, ou cenas do lar, ou momentos de encontro, ou de declarações amorosas, ou de fuga, ou de luta, etc., entre dois protagonistas, que o hábito do cinema nos acostumou a ver através dos campos / contracampos, ou da montagem alternada, ou por edição de movimento, ou de encadeamento de ângulos ou de gesto e mesmo cultivando as oscilações do eixo, etc. Em Stan Douglas em particular (ver, por exemplo, sua instalação sobre duas telas *Win, Place or Show* de 1998), e também em Sam Taylor Wood, Steve Mc Queen, Doug Aitken, Pierre Huyghe, Rainer Oldendorf, e muitos outros, (re)encontramos as telecenas “cinematográficas”, porém instaladas espacialmente em dispositivos multitelas – com mais frequência, evidentemente, dípticos: o campo / contracampo do cinema torna-se aí, de forma bastante

mecânica, uma projeção simultânea sobre *duas telas*. Mas a disposição de duas telas pode variar enormemente, como em um exercício de estilo. É a colocação espacial das telas que se torna o operador de decisões de montagem e define a postura do espectador. Várias possibilidades são oferecidas ao montador espacial da instalação. Ou (este é o díptico padrão) elas estão alinhadas *lado a lado*. Neste caso, o espectador pode ver integralmente todo o campo e todo o contracampo, juntos e simultaneamente, o que não é possível no cinema (aqui, ou é um *ou o outro*). E, desde então, o jogo díptico concentra-se muitas vezes na *junção* – mais ou menos visível – entre as duas telas: ela representa o equivalente exato, no espaço, do *raccord* no filme (junção invisível ou marcada, espaçada ou mascarada, dissimulada como um *trompe l'oeil*, etc. – ver Stan Douglas citado mais acima). Ou ambas as telas estão *face a face*. Neste caso, o espectador deve se virar para passar do campo ao contracampo, abandonando, portanto – mas dentro do espaço – um dos dois campos: é o movimento do espectador que “faz o *raccord*”, mas é ele que escolhe o momento de mudar, não é o filme que faz a escolha no seu lugar. Ou ainda, as duas telas estão *costa a costa*. O campo e o contracampo funcionam então como a frente e o verso de uma mesma imagem “dupla face” e o espectador deve, aqui, “fazer a volta”, como se ele girasse em torno de um objeto para ver o seu outro “lado” (o objeto sendo reduzido a uma superfície, como uma folha de papel). Michael Snow em sua peça *Two Sides to Every Story* (1974) soube jogar sutilmente com esse efeito surpreendente, e também, de forma diferente, Bill Viola em *The Veiling* (visto precedentemente). Ou ainda as telas são dispostas *em ângulo reto*, o ângulo entre elas reproduzindo então o ângulo das tomadas de duas câmeras quando da filmagem da cena, para efeitos de posicionamento e de pontos de vista um pouco estranhos, etc. Inútil detalhar demais. Diremos globalmente que o que

o filme distribui na sucessão de seus planos, a exposição coloca em cena na simultaneidade espacial de suas telas, utilizando à sua maneira todos os efeitos de “raccord”, quer dizer, montando *no* e *pele* espaço em si (rimas visuais lado a lado, simetria face a face, inversão lateral, costa a costa, frente e verso, reversão, etc.). Portanto, não é uma transição idêntica, termo a termo, mas uma reaproximação, ou melhor, *uma (re)invenção* da lógica da disposição da montagem cinematográfica para a exposição e suas condições específicas de existência espacial das imagens.

Isto sem esquecer que as imagens projetadas sobre dispositivos espaciais e multitelas das exposições contemporâneas não deixam de ser, por isso, imagens temporais, e que elas não perdem sua forma cinematográfica. Eu direi simplesmente que elas são aumentadas de uma possibilidade de montagem suplementar no espaço da simultaneidade visual do multi-imagem. De certa forma, estas imagens de instalação são obra de uma *dupla montagem*: uma montagem, que chamaremos primeira, de tipo cinematográfico clássico (jogando com a ordem temporal do filme) e uma montagem segunda, de tipo expositivo (jogando com a ordem espacial da instalação multitela), as duas não se excluem em nada, mas podem (ao bel prazer das estratégias, às vezes, complexas, senão perversas, do artista) se combinar, se retomar, se modificar, se contradizer, cruzar e multiplicar a eficiência de seus mecanismos. Isto não se dá sem pensar nas teorias da “montagem horizontal” (por oposição à “montagem vertical” normal do cinema) invocadas por Abel Gance a respeito precisamente da sua “polivisão” e de todos os mecanismos visuais que autorizavam aos seus olhos sua famosa tela tripla.⁵

5 “As fronteiras do tempo e do espaço desmoronam nas possibilidades de uma tela polimorfa que adiciona, divide ou multiplica as imagens...”, Abel GANCE, *Départ vers la*

Porque, é claro, não existem somente os dípticos. As instalações e os dispositivos multitelas do cinema de exposição variaram os prazeres, quase ao infinito. Poderíamos nos divertir repertoriando todas as formas empregadas: existem os *trípticos*, tão presentes quanto os dípticos que carregam com eles um modelo pictural cheio de sentido e de história (como a instalação de Agnès Varda intitulada o *Tríptico de Noirmoutier* (2005) com suas abas laterais resseláveis). Existem os *quadrípticos* como, por exemplo, o da artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, com sua instalação *The Hour of Prayer* (2005) cujos quatro painéis se distribuem em quincôncio diante dos espectadores sentados (a quadriprojeção dura 15 minutos), oferecendo uma vista em acordeom articulada como um biombo chinês favorecendo a leitura horizontal, tanto do espaço, como se os quatro painéis oferecessem uma imagem contínua muito larga (um *panorama* justamente, porém *fragmentado*), com imagens de paisagens, de florestas, de lagos, de montanhas, de horizontes com neve (visão “unitária” das quatro telas, mesmo que o espectador saiba que a imagem global é composta); quanto ao contrário, imagens explicitamente “montadas” como sequências de filmes, alternando planos de Nova York no inverno filmados durante uma tempestade noturna na cidade com um plano de uma jovem mulher loira na sua cama despertando de um pesadelo em seu hotel (lógica interior / exterior com efeito de simultaneidade), ou ainda, uma montagem mais rápida, sobre as quatro telas, de planos diferentes mostrando de forma caleidoscópica a agitação de uma cidade africana no Benin com o frenesi de

polyvision, in *Cahiers du cinéma*, nº41, 1954. Ver também, para informações suplementares, o grande livro de referências de Roger ICART, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne: L'Age d'homme, 1983. O estudo mais preciso é aquele de Jean-Jacques MEUSY, La polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau, na revista *1895*, nº 31, *Abel Gance, nouveaux regards*, sob a direção de Laurent VERAY, 2000, p. 153-211.

todos os meios de transporte, etc. O todo compõe uma espécie de narrativa (partindo de Nova York e de um pesadelo ligado a morte de um cachorro, seguimos a “heroína” nas suas atribulações, terminando em Benin, passando por paisagens da Finlândia, quase sempre acompanhada de uma voz off) porém em uma narração desestruturada ou aberta onde o espectador é convidado a recompor a sua própria montagem sem, portanto, se sentir perdido em um labirinto. As figuras combinadas do *panorama* (com suas variantes: o quincôncio, o biombo) e do *caleidoscópio* (a explosão, porém ordenada segundo as linhas de fuga) me parecem definir bem, formal e narrativamente, a montagem espacializada deste dispositivo sobre quatro telas. Aliás, com estas duas figuras (panorama, caleidoscópio), observamos um fenômeno interessante: a tentativa de repensar as formas de disposição e redinamizando as figuras espaciais de montagem bem conhecidas nos campos da história da arte, como por exemplo, as do *quebra-cabeça*, da *colagem*, do *mosaico*, do *vitral*, etc. (que têm cada uma sua lógica específica que não se pode confundir). Seria interessante estudar as figuras e as formas da multitela neste sentido.

Enfim, naturalmente, existem todos os tipos de *polípticos* que se proliferaram (com 4, 5, 6, 10, 20 telas...) segundo disposições “significantes” tão infinitamente variáveis quanto às possibilidades combinatórias de suas montagens. Agnès Varda, desta vez em *Les Veuves de Noirmoutier* (2005), nos expõe uma espécie de retrato múltiplo de mulheres em um “quadro filmado” feito de 15 telas que exhibe, multiplicando no espaço, esse retrato plural segundo uma estratégia de implantação muito eficaz que leva em consideração a temporalidade de cada “parte” do retrato e que dá conta da escuta individual de cada espectador: no centro do quadro existe uma grande tela sobre a qual podemos ver um plano largo (e mudo) com as 14 viúvas de marinheiros, vestidas de preto,



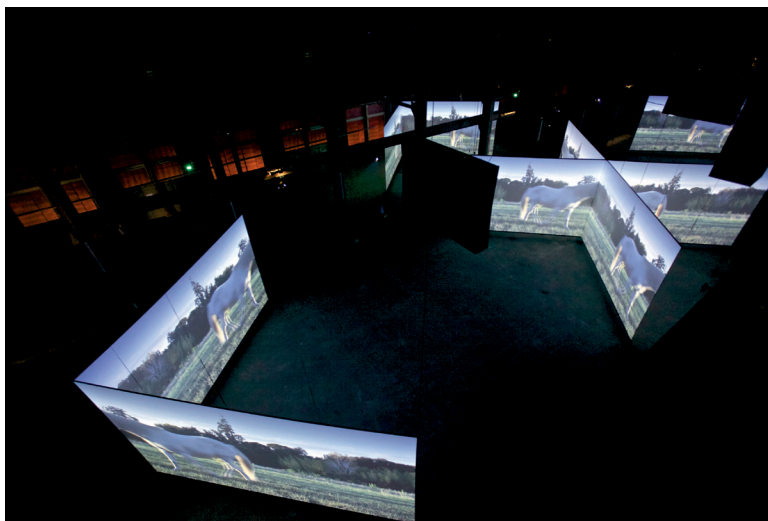
Agnès Varda, *Les veuves de Noirmoutier*, 2005

que vão e vêm na praia de Noirmoutier. Em torno desta “praia” central, 14 pequenas imagens dispostas regularmente como uma moldura de telas que enquadram a grande. Sobre cada uma dessas 14 pequenas telas, em close-up, cada uma das 14 viúvas é filmada em sua casa enquanto conta sua história (seu destino de viúva). Cada retrato dura alguns minutos. Diante da grande imagem, na sala, Varda dispôs apenas 14 cadeiras, sobre as quais os espectadores são convidados a sentar. 14 fones de ouvidos estéreos são instalados no encosto das 14 cadeiras. Cada um corresponde ao som de um dos retratos de viúvas contando sua história. Assim, cada visitante da instalação pode escutar (solitariamente) a história de uma mulher em particular. Mudando de cadeira, ele pode mudar

de história. As imagens são visíveis continuamente, todas juntas, mesmo se, segundo aquele que escuta, o olhar do espectador se fixa sobre aquela que ele ouve naquele momento. O dispositivo é astucioso e combina audiovisualmente, por um lado, uma construção de um conjunto de imagens, um “quadro plural”, articulado, feito de vinhetas separadas, mas que tem sua força de composição unitária (e que repousa sobre o fato de que podemos *ver* várias imagens ao mesmo tempo, mas não podemos escutar vários sons) e, por outro lado, a escuta individual contínua das entrevistas, que o espectador pode ligar e montar a seu critério. O todo oferece uma espécie de “retrato mosaico” de uma realidade humana que somente o dispositivo de exposição escolhido pode realizar.

Exemplos como este de Varda são numerosos (podemos citar nesse mesmo “estilo” as *instalações de cineastas*, com encenações compostas de múltiplas telas de vídeo de Chantal Akerman feitas a partir de seus filmes *Sud ou D’Est*).⁶ Ao critério dos casos encontrados, as figuras espaciais recorrentes se desenharam pouco a pouco, em configurações simples ou complexas, mas reatualizando sempre as formas da montagem cinematográfica: disposições em linha, horizontal ou vertical (como a bela instalação de Melick Ohanian, *Seven minutes before* em 2008 que alinha impecavelmente no escuro sete grandes telas umas ao lado das outras para uma história poética singular construída sobre o princípio retroativo de um evento único que serve de “ponto de sincronização” entre as telas, mas que descobrimos somente ao fim – o acidente seguido de uma explosão entre uma camionete e uma moto em uma estrada –; ele foi filmado sob um ângulo diferente pelas sete

6 Raymond BELLOUR se focou sobre as instalações de Chantal Akerman, especialmente em *Sauver l’Image*, in *L’Entre-Images 2*, Paris, P.O.L., 1999, pp. 70-73 (texto originalmente publicado na revista *Trafic*, n°17, inverno de 1996).



Doug AITKEN, *Altered Earth*, installation Arles 2011

câmeras presentes no mesmo lugar e no mesmo momento, e é preciso “voltar”, às direções e aos lugares, todos muito diferentes, sete minutos atrás em relação a este ponto do tempo para ter as sete histórias que acompanhamos desde o começo sobre cada tela individualmente, sem desconfiar um só instante no começo que elas estão em uma relação de sincronia – é uma variação espacial da montagem alternando narrativa com ponto de convergência espaçotemporal final). Disposições frontais quadradas, em círculo, em forma de quadro (acabamos de ver um exemplo com Varda). Disposições no espaço tridimensional, segundo organizações mais arquitetadas (ver as fascinantes e complexas instalações de Doug Aitken, por exemplo, como *Electric Earth* (1999), ou *Interiors* (2002), ou *The Moment* (2005)), e é claro, com seu monumental *Sleepwalker* no MOMA (2007), que todas efetuam, aqui também sob o nome de “sincronicidade”, tentativas de transposi-

ção espacial da lógica da *montagem paralela*, criando ligações abstratas e formais entre personagens distintos, tomados, cada um, em suas “vidas reais”.

Todos os jogos são possíveis e a exploração da montagem espacializada tornou-se rapidamente uma espécie de abismo experimental onde se jogaram todos os artistas para quem “mostrar é montar”, com o virtuosismo, a inteligência, a inventividade, e ainda mais interessante, porque eles se exercem a partir das formas contínuas da montagem temporal do cinema, porém deslocados para dentro das novas modalidades da montagem espacial das quais (re)descobrimos virtudes específicas.

A QUESTÃO DA NARRAÇÃO E DO PERCURSO DO ESPECTADOR

Ao fim desta lógica se apresenta, naturalmente, a questão da narração. A narratividade como termo, como horizonte da montagem espacializada. A narrativa é evidentemente uma das dimensões essenciais do cinema, que não parou de se posicionar em relação a ela e de (re) definir suas modalidades de funcionamento. Questionamos (seriamente) se o cinema, mesmo o mais abstrato ou o mais formal, mesmo sem personagem, sem meio, sem ação, poderia *não ser* “narrativo”, pelo simples fato de que ele se desenvolva no tempo, de que ele tenha um começo e um fim (toda consecução implica em uma consequência?), etc. Mesmo minimamente,⁷ a narratividade parece indissociável do cinema. Em contrapartida, está longe de ser uma categoria tão central no

7 Por exemplo, quando Jean-François LYOTARD, em um artigo famoso, tenta definir um cinema experimental de puro gozo plástico, essa questão do “desligamento do narrativo” sobra um problema (L’acinéma, in *Cinéma: théories, lectures*, n° triple de la *Revue d’Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 357-369)

campo das artes plásticas e mesmo da arte em geral, onde ela foi frequentemente tida como secundária ou como parasita. Em todo caso, como um “outro” (o outro da figuração, da imagem, do plástico, do figural, etc.) Entretanto, desde os anos 1980 e a aparição do “efeito cinema” na arte contemporânea, esta questão da narrativa fez seu retorno claro e notável. Alguns artistas a colocaram de forma frontal (Doug Aitken, por exemplo, ou Steve McQueen, ou Mark Lewis, ou Pipilotti Rist, ou Eija-Liisa Ahtila, ou Janet Cardiff, e muitos outros ainda). Podemos, e como, contar uma história no (e pelo) espaço de uma instalação (até mesmo uma exposição inteira)? Sob que condições e formas a narração pode ser “exposta”? A multitela, que espacializa a sucessão de planos, pode ser um ponto de partida, uma primeira resposta possível a esta questão, pois, organizando no espaço figuras de montagem, ela instala, ao menos potencialmente e quase sempre efetivamente, a narratividade no seu “desenvolvimento”... Mas não se trata simplesmente de uma questão (local) de disposição de planos, ela está mais globalmente além da questão da montagem, é a questão do *desenvolvimento narrativo* pela organização do conjunto do espaço.

Portanto, o que se coloca aqui é a questão do espectador, a eclosão e o cumprimento da história através dos seus deslocamentos. *A narratividade espacial implica pensar a ação física do espectador (seu percurso) como performance.* Uma performance produtora de significado narrativo. É o percurso do visitante que vai “contar a história”. Eis a nova imagem do sujeito destas instalações-exposições: um *espectador-montador* transformado em um *caminhante-narrador*, tudo em um só. A trajetória deste, indo de tela em tela, funcionaria como uma evolução plano a plano da história do filme. E isto tanto em relação à microestrutura (uma instalação, por exemplo) quanto à macroestrutura (a exposição em seu conjunto). Duas questões parecem surgir a partir daí: *a questão*

do percurso (quais são as figuras de percurso mais frequentes?) e *a questão do andar* em si (em que implica a ideia de andar como forma de contar? andar e olhar são compatíveis?).

Quais são as grandes formas de percurso que contam histórias? Podemos identificar modelos de trajetos organizados pelas instalações-exposições para inventar ou produzir a narração? Eu diria que, de forma geral, os percursos se fazem à imagem das narrações: da mesma forma que não encontramos mais narrações “simples”, os trajetos dos espectadores são raramente lineares. Em geral, tratamos com formas claramente mais complexas, frequentemente múltiplas ou fragmentadas, às vezes labirínticas. Narrativa aberta, percurso aberto e vice versa.⁸ É o caso, para citar um primeiro exemplo ainda bem “simples”, da famosa instalação *Electric Earth* de Doug Aitken (1999): entramos ali (como em uma sala de cinema, ou um museu, ou um edifício) para imergir em um universo de imagens (e de sons) projetadas, e seguir um percurso articulado em quatro espaços sucessivos no interior dos quais estão dispostos oito grandes telas, que descobrimos paulatinamente. Os encadeamentos de tela a tela se fazem “naturalmente”, quer dizer que depois de ter visto a primeira sequência, somos “convidados” a passar para a segunda por ligações muito evidentes: uma pausa, um instante suspenso, uma diminuição do discurso, um olhar voltado para a sequência do percurso, uma chamada da tela situada um pouco mais além, um corpo ou um som que atrai, etc. Vemos nas telas imagens que fazem eco, que entram em uma rede de sinais (a noite, a televisão, a cidade, a

8 O “Mois de la Photo” de Montréal 2007, concebido e coordenado por Marie Fraser, foi inteiramente consagrado a esta questão e abordou de frente o problema a partir de exposições, de instalações e de obras de artistas muito variados. Ver o grande catálogo editado nesta ocasião: Marie FRASER (sob a direção de), *Explorations narratives*, Montréal, Mois de la photo, 2007.

sociedade de consumo – um carrinho de supermercado abandonado em um estacionamento –, um universo desertificado, um homem, ele dança, olha, ocupa o plano, etc.). O espectador-caminhante observa e “lê” as imagens, ele avança no espaço e tece fios, constrói relações, pequenos pedaços, fragmentos de histórias possíveis: um mundo moderno, o comércio urbano, dólar e coca cola, objetos medíocres, um corpo perdido, uma presença viva, etc. Da sua compreensão progressiva, ele induz então uma possível leitura crítica deste universo moderno e triste, desolador tanto quanto desolado, de onde surge um corpo singular. A partir desta trama que está longe de saturar todos os elementos de percepção, cada visitante pode acrescentar ou incorporar dados mais singulares, propor suas próprias configurações a partir do que ele vê, inventar seus próprios ritmos em uma liberdade de movimento e de apreensão relativa, porém real. Avançamos nesta obra como em um ensaio moderno, a partir de balizas e de uma rede de sinais que interpretamos. É a narratividade crítica, aberta, moderna, reflexiva.

Abertas igualmente, porém de forma mais orientada, são as instalações de Eija-Liisa Ahtila (*Today / Tänään*, 1996 ou *Anne, Aki & God*, 1998) que mostra em várias telas justapostas (monitores e videoprojeções), às vezes integradas a ambientes simples (três paredes, uma cama), as sequências com vários personagens ou pessoas, sobre o status dos quais nos interrogamos (eles são reais ou fictícios?). Sua identidade diegética parece incerta (eles são parentes ou não, vários atores encarnam o mesmo personagem?). As vozes, muito presentes, são múltiplas, superpostas, e compreendemos os diálogos multilíngues (e não traduzidos) somente de forma fragmentada. Os modos de narração são muito variados e mudam de formas (dialógicos, narrativos, voz off, cada um parece falar somente por si mesmo). As imagens dos personagens

(rostos, corpos) são combinadas com imagens de paisagens, de objetos, que parecem não ter uma relação imediata entre eles. O todo parece se organizar em uma espécie de cadeia de sinais flutuantes, de significação enigmática, mesmo se pudermos apreender a temática geral (histórias de família, de luto, de drama, de melancolia, de sonho, de loucura) e se compreendermos bem que, neste universo, são as emoções que predominam sobre a articulação narrativa. As instalações de Ahtila deixam o espectador em situação de construir por ele mesmo os elementos interpretativos da sala. Trata-se de ficções experimentais onde as narrativas se cruzam e se misturam a serviço de sensações formais e temáticas em dispositivos topográficos de multiprojeções.

Da mesma forma, as instalações de Pipiloti Rist combinam múltiplas projeções em (e sobre) ambientes frequentemente complexos, em particular de maquetes residenciais reconfigu-



Janet CARDIFF, *Her Long Black Hair*, audiowalk avec photos, 2004

radas para o espaço da exposição: *entramos* aqui neste tipo de instalações não somente para ver (feitas de imagens projetadas sobre várias telas), mas para “morar” (no sentido heideggeriano da palavra: nós as habitamos tanto quanto elas nos habitam). *Suburb Brain*, por exemplo, (1999), representa, sob a forma de um cenário “reduzido” (mas digno de um estúdio de cinema), uma moradia de subúrbio comum, tal qual podemos ver justamente em muitos filmes. Este cenário recriado no espaço da galeria, onde o visitante-espectador pode passear livremente, como se o espaço fosse real, funciona ao mesmo tempo como uma maquete de arquitetura, com todo um jogo de variação de tamanhos e de proporções, e como um espaço de projeção, com diversas imagens de vídeos e de formatos muito variados (amplificando os efeitos de desproporção da maquete), projetadas um pouco por todo lado, sobre as paredes, sobre uma janela-tela, um trilho de cortina, ou compondo um painel luminoso, uma caixa fazendo ofício de compartimento, etc. Essas projeções múltiplas combinam imagens de paisagens, de formas abstratas, uma festa de família, de um texto escrito, o artista que se dirige à câmera, etc. A instalação no seu conjunto (maquete + projeções) oferece assim todo um mosaico de elementos que o espectador organiza à medida que ele deambula em um espaço ao mesmo tempo real e fictício, em uma espécie de caleidoscópio simultaneamente descritivo, intimista, narrativo e ideológico. As noções de absorção e de imersão por e dentro da imagem, ainda muito cinematográficas, na medida em que supõem o face a face, deslizam aqui em direção àquela da *habitação* total, dentro e pelo espaço: nós não estamos mais diante das imagens, evoluímos em um lugar, um cenário, uma maquete, uma galeria, um apartamento, uma casa, um museu, um jardim, uma cidade, uma paisagem, um mundo onde as imagens estão lá, fazem parte dele, o ocu-

pam e o constituem ao mesmo tempo em que elas nos ocupam e nos constituem.

Várias outras instalações poderiam ser invocadas aqui dentro da mesma perspectiva de uma reconfiguração da narração dentro e pelo espaço da exposição. Como diz muito bem Françoise Parfait,

o modelo do percurso que o visitante realiza dentro da instalação contemporânea é, atualmente, extremamente reconhecido como uma nova forma de construir narrativas, não importa quão delicadas ou quão maciças sejam elas, a imagem em movimento não condiciona mais a narrativa; as experiências propostas pelos artistas integraram os objetivos cinematográficos no sentido “largo” do termo, e o espectador tornou-se o produtor destas novas representações imaginárias nas quais o cinema “se faz sozinho”, não hesitando mais, ele mesmo, a convocar a história do cinema e suas figuras, “sua” história do cinema, suas lembranças e suas reminiscências, para alimentar o seu próprio script.⁹

Resta então, se questionar sobre *a própria ideia do andar*, e sobre o ato que isto encobre que é bem físico e ver como podemos correlacioná-lo com o ato (mais simbólico) de narrar. Podemos passar *assim* de um para o outro? E em que se transforma o ato de observar propriamente dito (ver e escutar) nesta assimilação? O *andar* seria então o que articula a narração. Já conhecíamos a importância da figura do *agrimensor*, na história da invenção das artes (visuais) tanto quanto na história do pensamento: do “caminho dos filósofos” (andar libera o espírito e faz pensar) às experiências fundadoras do cinema (ligadas ao registro da locomoção

9 Françoise PARFAIT, *Video: un art contemporain*, p.319.

humana ou animal em Marey ou Muybridge); do *flâneur* baudelaire-benjaminiano, de passagem, ao homem que andou na lua; da travessia da Mancha (a nado) àquela do atlântico (em avião); do *funambulismo da arte* ao “salto no vazio” de Yves Klein, etc., o andar (e suas variantes) sempre foi ao mesmo tempo um *gesto de apropriação* – do mundo (marcar seu território) e um *gesto de exposição* – de si, dos outros, do corpo, das máquinas, do Homem, das imagens em si, da forma, do pensamento, da história – logo, um *gesto constitutivo*, senão identitário. *Eu ando logo sou*. As declinações da figura são inúmeras e a maioria das obras “instauradoras” está de uma maneira ou de outra ligada a essa questão do andar. Poderíamos dizer que existem tantos andares possíveis (andar, deambular, se apressar, errar, correr, desacelerar, saltar, cair, voar, nadar, galopar, rolar, escorrer, parar, descansar, etc.) quanto tipos de narrativas (lentas, rápidas, curtas, longas, abertas, fechadas, cheia de acontecimentos, mais descritivas que dramáticas, se desenvolvendo em linha reta, em evolução cíclica, em abismo, etc.). Que o andar seja associado, senão assimilado, à questão do desenvolvimento de uma narrativa não é novidade em si. O léxico da narratividade em si nos induz a essa relação. Dizemos: seguir uma história, percorrê-la ou atravessá-la, saltar uma passagem, mergulhar ou afundar em uma peripécia, sobrevoar um episódio, e naturalmente “andar” quando somos envolvidos pela história contada. A base dessa assimilação tão “natural” é que, no andar como na narrativa, o tempo *e* o espaço “andam” juntos, levando o sujeito.

O que temos de novo com as experiências artísticas das quais falamos é que este “andar” que invoca toda narrativa torna-se efetivo, que ele não é mais um elemento de léxico, uma metáfora, mas uma ação concreta do espectador. O andar do espectador faz às vezes, *constitui* a narrativa da qual ele é portador, quer dizer,

ele a executa fisicamente em um ato performático do qual seu corpo, seu olhar e seu espírito são o motor. *Eu ando logo eu sou a história* (nos dois sentidos do verbo). No cinema, somente o ato de percepção e cognição é constitutivo, o corpo está em hibernação (Christian Metz chamava isto de “estado de submotricidade e de sobrepercepção” do espectador). Na exposição, o corpo é ativado, o espectador torna-se *performer*, um caminhante-narrador. Essa ação física é constitutiva e coloca à prova a dimensão simbólica da narração audiovisual. O ver e ouvir não podem ser totalmente realizados senão através dos trajetos dos corpos que narram.

Mas a relação entre essas duas dimensões, entre o ver-ouvir e o andar-narrar, não é sempre óbvia, e requer configurações, como em todo dispositivo, para ser eficaz. Assim, surge a questão: os trajetos do corpo ajudam ou ameaçam a qualidade e a intensidade da visão e da escuta que o cinema sacralizou tanto? Em todo caso, entre o andar narrativo e a visão-audição, constatamos, aparentemente, uma escansão, uma espécie de alternância entre os momentos de avanços e paradas: o trajeto do caminhante-narrador não é contínuo e sim feito de pausas, onde ele volta a ser espectador. Avançamos da primeira tela até a tela seguinte e ali paramos para olhar, o tempo que quisermos, depois retomamos nosso caminho até a etapa-imagem seguinte e assim por diante. É o equivalente no espaço da *intermitência* na progressão do filme no cinema. O avanço do espectador, e logo da narrativa, é descontínuo, se faz por etapas: quando olhamos, escutamos, não avançamos; quando andamos de um ponto a outro, não olhamos, não escutamos. A intermitência parece ser o dispositivo mais frequente.

Ao menos em princípio. Porque existem casos que não respondem exatamente a esse dispositivo padrão, para quem o andar-narração e a visão-audição se fazem, devem se fazer, absolutamente ao mesmo tempo, porque elas são consubstanciais.

Estes são, de fato, os casos mais interessantes. O exemplo mais famoso a esse respeito encontramos no trabalho de Janet Cardiff (em colaboração com George Bures Miller),¹⁰ em todas as suas obras-ações efetuadas no contexto que ela chama de *Audio-* ou *Video-Walks*. São obras que implicam em uma verdadeira abordagem-ação do espectador, porque este, que deve realmente “andar”, às vezes para longe ou por muito tempo, se vê dotado, no começo, de um equipamento de áudio e / ou vídeo (fones de ouvido com uma gravação sonora, um controle remoto, uma câmera com uma tela de vídeo e som, eventualmente também material fotográfico, fotos impressas em papel). Munido deste equipamento gravado, ele se conecta com a informação disponível, escuta a trilha sonora, muito elaborada, recebe as mensagens e... se põe em rota seguindo as instruções. Sua trajetória está “escrita”, ele deve realizá-la. Isto pode acontecer em todo tipo de lugares, tanto exteriores quanto interiores, cuidadosamente escolhidos e “preparados” por Cardiff. Podem ser passeios na cidade durante o dia, por exemplo, um trajeto dentro do Central Park em Nova York em 2004, a procura de uma mulher enigmática de cabelos negros e longos. Você é guiado, acompanhado no seu caminho, ao mesmo tempo pela voz que você escuta nos fones de ouvido (não somente uma voz, todos os tipos de sons intervêm: barulhos ligados ao lugar, música gospel, canto, ópera, histórias que remetem ao passado, imediato ou distante, histórico, etc.) e por uma série de fotografias que lhe foram dadas, tiradas no parque, com a imagem, às vezes, da mulher de cabelos pretos vista sempre de costas. Cabe a você, durante os 46 minutos que duram a trilha sonora que lhe acompanha em permanência, encontrar os luga-

10 Encontraremos uma informação de primeira mão sobre Janet CARDIFF (completa e atualizada) em seu site: <http://www.cardiffmiller.com/index.html>

res precisos onde as fotos foram tiradas, não se perder, deixar-se levar pela narração, pelo ambiente, tentar entender, de achar a pista, etc. (*Her Long Black Hair, 2004 – audio-walk with photographs*).

Em outros casos, são passeios em lugares fechados, espaços culturais, museus, bibliotecas. Por exemplo, a peça intitulada *Ghost Machine* (video-walk de 27 minutos realizado na Alemanha em 2005) se passa no Teatro Hebbel em Berlim do qual Cardiff explora todos os espaços: não somente o palco e a sala, mas os bastidores, os arcos, o subsolo, os corredores, as lojas, etc. O espectador é guiado nas suas andanças e na geografia do teatro pela voz dos fones e pela pequena imagem de vídeo da tela da câmera que ele tem na mão, na qual reconhece os lugares (ele é então uma testemunha) e na qual vê personagens representando uma ficção (nervosa e inquietante, com suspense, agressão, desaparecimento, fantasmas, etc.) pela qual ele é levado, tornando-se ele mesmo, uma espécie de personagem da narrativa. Pois, obviamente, o jogo não é somente reconhecer os lugares (e os personagens) na imagem de vídeo, mas de se posicionar no lugar exato onde essas imagens de vídeo foram filmadas, para fazer coincidir o lugar visto e o lugar de onde o vemos, logo o presente (onde estamos fisicamente) e o passado (onde estava Cardiff quando ela gravou a imagem), e misturar, combinar os dois, especialmente em termos narrativos, brincando com os personagens do filme e os figurantes que intervem no presente do espectador (jogo de aparição / desaparecimento, entre coisas que “colam” e outras que “não colam”, nós nos perdemos – e sempre a trilha sonora, muito rica, com efeitos de presença impressionantes, envolve o todo em uma tonalidade muito intensa). Enfim, com os *audio-* ou *video-walks* de Janett Cardiff, o andar do espectador-ator é literalmente constitutivo, performático da narratividade da obra. E as imagens e os sons não são etapas, pausas no trajeto porque o espectador os leva com ele e se serve

deles como de um guia ao vivo (aliás, o jogo com os “audioguias” do museu é um modelo importante para o trabalho de Cardiff). O jogo com o espaço e o jogo com o tempo (todos os dois ao mesmo tempo gravados e reais) e os efeitos muito elaborados de coincidência que se seguem são o coração do trabalho de Cardiff.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOUR, Raymond. Sauver l'Image. In: *L'Entre-Images 2*, Paris, P.O.L., 1999
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minit, 2001
- EPSTEIN, Jean. *Bonjour Cinéma. 1920*. In: *Ecrits sur le cinéma*, tomo 1, Paris, ed. Séghers, 1974, p. 93.
- FRASER, Marie (ed.). *Explorations narratives*, Montréal: Mois de la photo, 2007.
- GANCE, Abel. Départ vers la polyvision. In: *Cahiers du cinéma*, n°41, 1954
- ICART, Roger. *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne: L'Age d'homme, 1983
- LYOTARD, Jean-François. L'acinéma. In: *Cinéma: théories, lectures*, n° triple de la *Revue d'Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 357-369
- MEUSY, Jean-Jacques. La polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau. In: VERAY, Laurent. *1895*, n° 31, *Abel Gance, nouveaux regards*, 2000, p. 153-211.
- PARFAIT, Françoise. *Video: un art contemporain*. s.l. : s.n., s.d.

KATIA MACIEL

SUSPENSE



MULHER PERDIDA NO PARAÍSO ENVIA FOTOGRAFIAS
COMO PISTAS PARA A SUA IMPOSSÍVEL LOCALIZAÇÃO



SUSPENSE.

Katia Maciel

ncerteza. Ansiedade. Suspensão. Estados possíveis do corpo quando sujeito a situações inesperadas. *Suspense* é também gênero cinematográfico.

SINOPSE

Mulher perdida no paraíso envia fotografias como pistas para a sua impossível localização.

É um projeto que se modifica a cada exposição por incorporar, a cada vez, novos trabalhos. Como na origem do romance quando a cada dia uma parte da narrativa era revelada pelo autor, realizo um cinema em capítulos. A combinação entre as imagens implica no reconhecimento da máquina cinema, do fotograma à imagem em movimento, dos dispositivos do início do cinema às formas interativas contemporâneas. O espaço instalativo experimentado pelo espectador em seu percurso o conduz por momentos diferen-



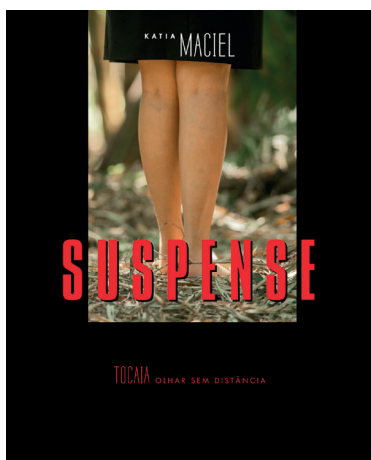
ciados da história do cinema com suas diferentes estratégias de visualização. O olhar que encontra a palavra *luz* em movimento na caixa, não se confunde com o olhar especular da instalação *Verso* ou com aquele que assiste ao movimento pendular no vídeo *Vulto*. São situações que implicam o espectador de maneiras distintas nas imagens espacializadas. Há uma condição de suspensão, não apenas no corpo que vemos, mas também no corpo que participa.

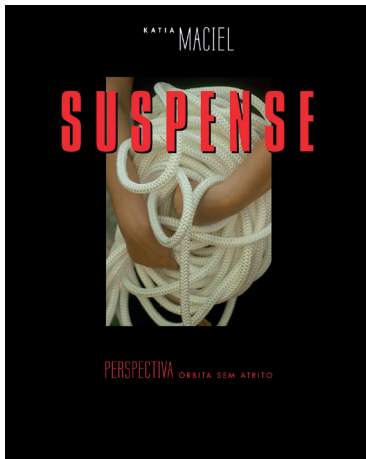
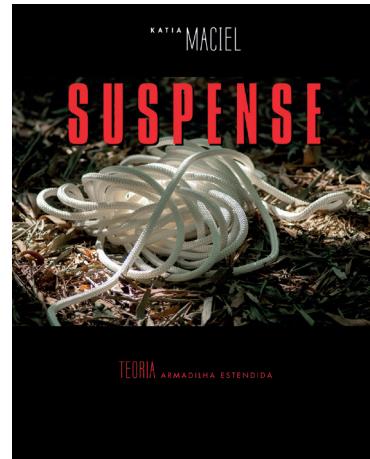
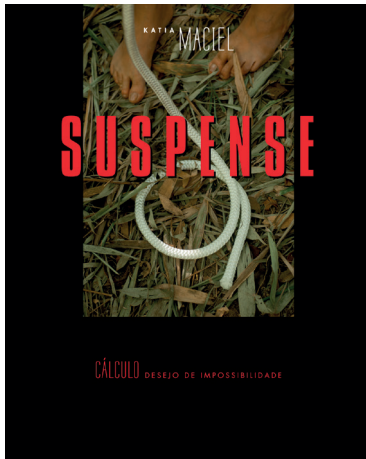
O corpo que vemos é feminino, mas anônimo, nunca vemos o rosto da personagem que acompanhamos no conjunto de trabalhos da exposição.

A montagem da exposição *Suspense* relaciona a arte e o cinema em suas dimensões estéticas, conceituais e relacionais.

A primeira exposição *Suspense* aconteceu na Galeria Zipper em São Paulo com os seguintes trabalhos:

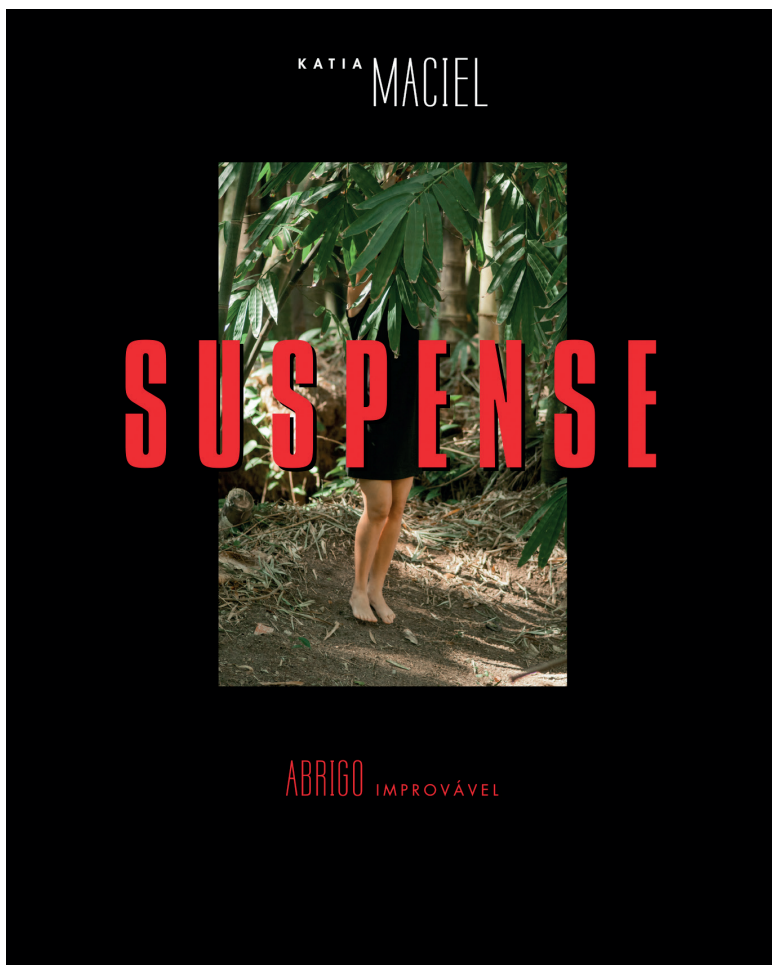
CARTAZES





Os cartazes são divulgados progressivamente na internet e em revistas com o objetivo de gerar um estado de *suspense* em torno da exposição que investiga a questão do gênero cinematográfico como conceito deflagrador das obras em exposição. O processo de divulgação no circuito de arte integra e revela a estratégia da exposição.





A série de cartazes é fixada na exposição como uma narrativa visual em que cada cartaz estabelece uma relação precisa entre o verso e a imagem.



2

VULTO (VIDEOINSTALAÇÃO)



Projeção de uma mulher pendurada em uma árvore em movimento pendular marcando a repetição do tempo.

Estar de costas para o espectador é de alguma maneira estar de frente para a natureza. Estou atada por nós ao balanço do ar nas árvores que me sustentam. Em outros vídeos e instalações, como o *Mareando*, *Ondas: Um dia de nuvens listradas vindas do mar* ou *Arvorar*, ou a posição do espectador diante da imagem repete a mesma situação do vídeo, na minha presença ou ausência. Implicar o espectador no que se vê é muitas vezes estrutural à obra, e isto não se deve apenas às circunstâncias que podem ser interativas ou não, mas a própria construção da imagem e a sua disposição no espaço instalado. Sempre me senti observada pelas imagens fossem elas fixas ou em movimento, em pinturas,

fotografias ou filmes. Produzir imagens é retornar ao ver e ser visto, desviando e distorcendo esta operação sensível, simbólica e estética. *Vulto* é um modo de repetir o infinito no corpo. O vídeo em *loop* mostra o movimento pendular do meu próprio corpo suspenso, pendurado por um fio em uma árvore. A floresta e a névoa tornam a imagem mistério e suspense uma vez que não sabemos o que acontece; ao mesmo tempo em que esperamos que algo aconteça. *Vulto* é o acontecimento por vir, a imagem por vir. A condição da repetição na maioria dos meus trabalhos é de fazer o tempo resistir ao tempo, o *loop* nunca é uma figura anexa, mas a própria essência do trabalho poético que opera na imagem. Em *Meio cheio, meio vazio* entorno a água de uma jarra em um copo que permanece sempre pela metade. O instante é duração e o *loop* é, portanto, expressão, o que passa e não passa é fluxo. O paradoxo contido neste trabalho é o do tempo. Em *Timeless* mostro uma ampulheta que verte a areia nas duas direções em um tempo que não passa com o movimento. Variação e não variação na duração e na repetição. Como duração a imagem se estende como um instante que permanece porque não passa nunca, insiste. O registro de uma ação em *loop* implica em ligar as bordas do tempo criando um infinito presente. Mas a imagem não é puro efeito, ela é o registro do que nela se pensa e o que se pensa é o que há na variação que não varia, ou o que varia na não variação, no paradoxo da ação e do sentido...



3

VERSO (INSTALAÇÃO INTERATIVA)

Um espelho colocado diante do jardim. A imagem do espelho, capturada em tempo real, inclui o visitante que se vê com a imagem do jardim ao fundo. Esta imagem é projetada, também em tempo real, no verso do espelho que funciona como uma tela. Os espectadores assistem, do outro lado do espelho, à imagem do visitante enquanto ele se vê.

A experiência especular está na origem da invenção das imagens técnicas, do seu uso nas câmaras escuras as instalações de artistas como Dan Graham, muitos trabalhos operaram com seus efeitos.

Nesta instalação há certo atravessamento da imagem, como se o que vemos fosse recuperado pelo próprio dispositivo da visão. Como em um filme de *Suspense* somos vistos, mas não vemos que somos vistos, não vemos a imagem que produzimos.



4

**ESPREITA E ESPERA (DUAS FOTOGRAFIAS)**

As duas fotos aludem a ações suspensas. Em *Espreita* a mulher está quase inteiramente atrás da árvore e forma uma figura orgânica com o tronco. Em *Espera* a mulher flutua fixa no ar. A presença das fotografias no conjunto da exposição *Suspense* remete ao uso das imagens fixas no processo cinematográfico, por um lado ao fotograma e por outro ao *still*.

A relação entre as imagens no espaço contribuem para a ideia da fragmentação narrativa de um filme possível.





5





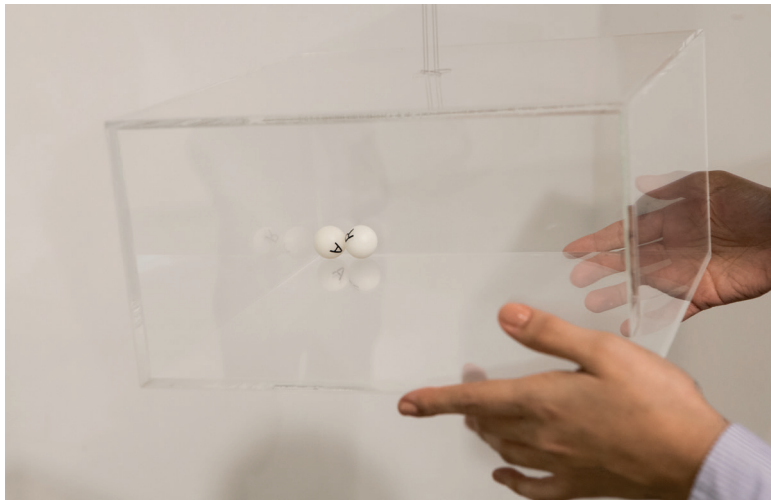
CAIXAS DE VER

Dispositivos especulares no qual experimentamos dois poemas visuais.

As duas caixas são objetos acionados pela participação do espectador.

CAIXA DE AR

A caixa é de acrílico transparente e em seu interior vemos as letras A e R impressas em dois dados que se movimentam com o toque dos visitantes.



CAIXA DE LUZ

No interior de uma caixa espelhada suspensa vemos um dado com a palavra LUZ circular a partir do movimento criado pelo visitante ao deslocá-la. A situação especular dentro da caixa iluminada multiplica a palavra em um jogo ótico. Vemo-nos vendo no interior espelhado da caixa.





6

SUSPENSE

Andei sem parar na névoa de árvores.
Me perdi sem querer voltar.
Segui meus passos,
Aos poucos,
E de cima,
Enxerguei um caminho.
As folhas tremiam
E o bater das asas me suspendeu uma vez mais.
Preferi me fixar no balanço dos galhos,
No movimento pendular
Meu corpo expande os sentidos do tempo
Perco o espaço.
O que vejo e não vejo
Se apaga na ida e volta do meu peso.
Logo me solto do abrigo do tempo
Me encolho na terra
Camuflando o que sinto.
O sol arrepia
E sigo
Longa e arredia
Pelos vestígios do dia.



DUAS OU TRÊS COISAS QUE SEI SOBRE ELA¹

Eduardo de Jesus

Não é apenas pela beleza, que me refiro, no título desse ensaio, ao filme de Godard. Tampouco pela força e potência desse filme. Tomo o título para criar uma relação mais tênue e sutil. Para Godard, “ela” era a personagem que se prostituía para dar conta de seus desejos frívolos, mas era também a cidade de Paris e as intensas reconfigurações que sofreu em suas espacialidades na década de 1960. Para Godard o filme nos mostra essa tensão:

1 Esse texto é fruto dos meus atuais esforços de pesquisa e compila ideias, ainda iniciais, apresentadas em duas edições do *SOCINE*. Em 2012 no *Seminário Temático Cinema e arte e vice-versa* e em 2013 na mesa *Cinema e animalidade: sobre as potências materiais e selvagens da imagem* com coordenação de Erick Felinto. Nesse sentido, agradeço aos colegas do *SOCINE* que generosamente dialogaram comigo sobre esse tema. Sou grato a Antonio Fatorelli, Erick Felinto e Patrícia Moran que, mais diretamente, tornaram-se interlocutores e colaboradores das ideias sistematizadas nesse texto.



(...) Porque *Deux ou trois choses...* é efetivamente a remodelagem da terra num dado momento. Era este o tema: a remodelagem da região parisiense num dado momento, que estava decidida, e no momento em se construía toda a infraestrutura das rodovias e das entradas e saídas de Paris, como se fizera com Los Angeles há quinze ou vinte anos.²

Desse traço revelado por Godard, aproveito a beleza singela do título do filme, que demonstra uma certa imprecisão e ambiguidade, para também falar do espaço, mas não da cidade e sim dos modos como a produção audiovisual veio, aos poucos, territorializando e desterritorializando o espaço expositivo típico das artes plásticas. O gesto tem sido recorrente e objeto de investigação, tanto na passagem do cinema para a galeria quanto vice-versa, quando a galeria ou museu torna-se (ou abriga) espaço de exibição das imagens em movimento. Além disso, pensar nessa situação como “duas ou três coisas que sei”, para dar imprecisão, já que são muitos vetores, heranças históricas, sobreposições e linhas de força que configuram esse contexto, que nos últimos tempos venho tateando. De um lado as imagens em movimento habitando os espaços nas múltiplas e diversas expansões do cinema, e de outro, o ambiente da arte tomando o cinema e as imagens em movimento, em toda sua complexidade, para tornar-se matéria prima para diversas obras. Não há certeza, são apenas “duas ou três coisas que eu sei” sobre essa relação, ainda neste início de pesquisa, e que no futuro, vão se expandir em uma reflexão mais densa, privilegiando a complexidade que domina essas passagens entre o cinema e o cubo branco.

2 GODARD, 1990, pg. 243

I. SOBRE OS ASPECTOS HISTÓRICOS

Na história da arte mais recente, especialmente entre os anos 1960 e os dias de hoje, é possível perceber vários hiatos – se pensarmos nas múltiplas aproximações entre arte e imagem em movimento – no modo de associar fatos, obras e artistas. Pequenos intervalos que comprovam a eficiência de uma história oficial e totalizante, mostrando a assimetria de um jogo que atravessa a vida social e os modos de percebermos a arte. Ironicamente esses intervalos apontam, de alguma forma, para determinados desdobramentos que a produção artística acabou assumindo de modo central hoje em dia.

É fácil perceber um intervalo bastante expressivo que frequentemente posiciona as vanguardas históricas como ponto de partida e salta diretamente para a produção audiovisual contemporânea. Quando vemos a imagem em movimento surgir de forma quase ubíqua no circuito da arte, especialmente a partir da década de 1990, parece que o único passado ao qual ela remete, para muitos, é o conjunto de filmes das vanguardas históricas. É bastante comum que algumas práticas artísticas extremamente experimentais, ousadas e radicais das décadas de 1960 e 1970 que ocuparam galerias e museus – operadas tanto em torno do cinema quanto da imagem eletrônica – fiquem de fora de diversas abordagens históricas. Da mesma forma a produção artística audiovisual, que se esgueirava pela margem do circuito mais tradicional e visível, trazendo registros de performance, filmes de artistas, entre outras modalidades, seja desconhecida ou pior, deslocada dos potentes efeitos e questões que disseminaram na produção artística contemporânea.

Mesmo se pensarmos em circuitos absolutamente configurados e totalmente infiltrados na vida social, como o cinema, perce-

bemos que ele frequentemente não é visto no campo arte como fundador de outras visualidades, de novas formas de relação da imagem com a vida social e de imaginários que passaram a circular alterando a percepção, as formas de inserção no mundo e o encontro com outras temporalidades. Com isso afastam-se as abordagens transversais que poderiam aproximar o cinema – e todas as novas formas visuais que ele inaugurou – da história da arte. Ampliando essa ideia e tomando a televisão e seus múltiplos circuitos (da tv propriamente dita, ao celular, internet e todos os outros lugares onde é possível inserir uma pequena tela) os efeitos são igualmente intensos. As mídias do imediatismo, como afirma Fargier,³ inauguraram outras formas de relação com a arte.

Se observarmos, mais detidamente, é possível perceber que em muitos momentos, mesmo que de forma mais tímida e pontual, a reflexão e a crítica de arte estabeleceram produtivos diálogos e encontros com a imagem em movimento, construindo um importante conjunto de ideias que formam as bases sobre as quais construímos aproximações. Apesar da importância desse expressivo conjunto de reflexões e esforços,⁴ sabemos que os vazios na história permanecem e afetam fortemente a percepção das dinâmicas do circuito artístico atual. Pensando especificamente nas

3 Conferir FARGIER, Jean-Paul. Vídeo grátis. IN: *Cadernos do Videobrasil / SESC SP – Associação cultural Videobrasil*. Vol.3, n.3 (2007). São Paulo: Edições SESC SP.

4 Aqui podem constar os esforços de Aracy Amaral na Expoprojeção (1973), as produções de Frederico Moraes no contexto dos “audiovisuais”, a produtiva inserção do vídeo no contexto das Bienais de SP (1981 e 1983) por Walter Zanini, assim como as profícuas reflexões de Arlindo Machado, em diversos livros. Podemos ainda nos lembrar de André Parente, com seus livros, especialmente *Cinema em trânsito*. Mais recentemente a presença de Phillipe Dubois no contexto brasileiro (com a curadoria da exposição *O efeito cinema na arte contemporânea* – CCB, 2003, Rio de Janeiro), a exposição *Cinema sim* com curadoria de Roberto Moreira no Itaú Cultural em São Paulo (2008) com livro de textos organizado por Kátia Maciel, entre outros.

imagens em movimento podemos ver que frequentemente elas assumem uma profusão de modos de ser, rompendo com categorias e fronteiras, expandindo-se, muitas vezes de modo radical, pelo espaço expositivo. Quando olhamos para as obras de alguns artistas elas nos remetem a uma nova dinâmica das imagens tanto nos modos de fruição quanto nas formas de inserção no espaço expositivo rearticulando o circuito artístico e suas relações, até então mais pacíficas,⁵ com a imagem em movimento. Tudo isso nos conduz a novas questões e abordagens da arte que podem ser importantes para refletirmos sobre a produção artística contemporânea, sob a luz de outros conceitos e noções.

Não se trata mais, como anteriormente, de um circuito de imagens e algumas margens. Agora temos um processo muito dinâmico de intensa circulação simbólica em contextos sociais altamente midiáticos. São diversos fluxos imagéticos que atravessam os diversos espaços que experimentamos hoje em dia. No contexto da arte as fronteiras distendem-se e tornam-se permeáveis. Desterritorialização da imagem em movimento, territorialização dos espaços expositivos com as mais diversas propostas artísticas e seus blocos espaço-temporais. Trata-se de um conjunto de procedimentos e estratégias tomando as imagens,

5 Enquanto estava confinada a áreas mais isoladas do espaço expositivo, ou como instalações (que operam seu próprio espaço-tempo), acreditamos que a imagem em movimento mantinha uma relação mais apaziguada com o circuito da arte. Parecia ainda operar de forma marginal, ainda não promovendo um rompimento mais profundo só se dá quando as propostas extrapolam esse espaço definido e avançam para outras formas menos definidas de uso da imagem em movimento, provocando estranhamento e produtivas formas de aproximação. Nesse sentido uma peça fundamental é o *Bloco de experiências – in Cosmococa* (1973-1974) de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida. Conferir CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Cosmococa – Programa in Progress: Heterotopia de Guerra*. In: BRAGA, Paula (org). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: editora Perspectiva, 2008.

seus circuitos, desdobramentos, técnicas e referências históricas, entre outros, gerando uma nova constelação com outros arranjos estéticos e novos modos de fruição, muitas vezes quase impossíveis de classificar.

A produção artística contemporânea é bastante instigante quando pensamos, por exemplo, nas formas de exibição das imagens em movimento que explicitam as tensões trazidas pela duração, uma contemplação distendida no tempo, como afirma Groys “o próprio ato de contemplação é colocado em *loop*” (GROYS, 2010, p. 127). Por caminhos menos óbvios, podem entrar nesse jogo desde as mais tradicionais formas de exibição – do cinema ao *single-channel* – até outras construídas em torno do cubo branco ou preto. Apesar de parecer divertida a inversão entre cubo branco e preto, a passagem também oferece um importante conjunto de questões. As formas de exibição atuais transcendem essas situações, mas ainda mantêm certo tensionamento histórico entre as exibições no espaço expositivo e aquelas realizadas em circuitos cinematográficos⁶ ou televisivos. Talvez não apenas um jogo⁷ entre cubo branco ou preto, mas uma profunda mudança nas formas de percepção e nos processos de subjetivação moldados nessas relações.

Não escapam desse jogo nem mesmo o cinema tradicional que tanto pode tornar-se fonte para “re-produções”, quanto assumir formas de inserção no circuito de exibição como no longa metragem *Zidane: A 21st Century Portrait* (2005) de Douglas Gordon e Phillippe Parreno. Valem as inscrições da matéria fílmica tanto

6 NASH, Mark. Entre o cinema e um lugar rígido: dilemas da imagem em movimento como pós-mídia. In: MACIEL, Kátia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú cultural, 2008.

7 Conferir: GROYS, Boris. On the Aesthetics of Video Installations. In: Stan Douglas: le Détroit (Basel: Kunsthalle Basel, 2001. GROYS, Boris. Politics of Installation. *E-flux Journal*, 01, 2009.

nos diversos filmes de Carlos Adriano e sua contemporânea arqueologia visual (no sentido do arquivo, mas também da história do cinema) quanto na “escultura” *Wilhelm Noack oHG* (2009) de Simon Starling, que nos mostra a própria engenhoca que nos exhibe o filme, sendo fabricada. Surge o abandono de qualquer possível especificidade do suporte como em *Coro Spezzato: The Future lasts one day* (2009) de Rosa Barba que usa projetores de película que nos mostram textos ou mesmo *Noites árabes* (2005), o radical filme perfurado de Rivane Neuenschwander. Valem ainda as instalações e vídeos tomando quase literalmente a tv de Candice Breitz ou os documentários de Amar Kanwar, Fiona Tan ou Allora & Calzadilla, apontando em outras direções para uma expansão complexa das imagens no espaço expositivo.

2. UM CONJUNTO DE OBRAS, BREVEMENTE DESCRITAS

Ao apresentar um pequeno recorte de trabalhos a intenção é evidenciar a complexidade nos arranjos que artistas propõem ao tomarem a imagem em movimento como matéria prima para suas obras. Tomamos três obras que, cada uma em sua singularidade, possibilita esboçar, mesmo que em linhas ainda tênues, modos de territorializar o espaço expositivo.

The Clock (2010) de Christian Marclay é um vertiginoso filme-colagem com duração de 24 horas produzido com trechos de centenas de filmes nos quais o tempo, na obtusa literalidade cronológica do relógio, é protagonista. Trata-se literalmente de fazer um relógio, como o título aponta, com cenas de filmes. Ao expor seu filme Marclay monta uma sala com confortáveis sofás dispostos de forma menos rigorosa que uma sala de cinema tradicional. *Ten thousand waves* de Isaac Julien (2010) assume o espaço expositivo,

mas isolando-o e deixando-o escuro como a sala de cinema, mas sem as cadeiras. Nesse espaço o artista nos mostra uma narrativa, que “entrelaça poeticamente histórias que ligam o presente ao passado milenar da China”,⁸ com imagens rigorosamente construídas dispostas em nove telas de modo a nos permitir caminhar entre elas. *Noites árabes* (2008) de Rivane Neuenschwander são mil e uma perfurações em um rolo de filme 16 mm. O filme é exibido, frequentemente junto com outras obras, mostrando uma lua / luz que oscila suavemente diante de nós. Não há imagem. Diante do projetor 16 mm *não nos sentamos e tampouco o espaço precisa estar totalmente escuro. Tudo mais as claras, para tornar o espaço de exposição o território da duração, dando lugar a uma narrativa infinita como as mil e uma noites da lenda de Sherazade, mas aqui se trata de maquinar ao extremo essa duração fazendo dela um loop.*

Esse pequeno conjunto de obras poderia ganhar mais corpo, já que são muitos os trabalhos que tomam a maleabilidade da imagem em movimento para desenvolver suas poéticas e formas de entrada no espaço expositivo. Vamos tomar as questões espaciais como eixo aglutinador das questões, dando um protagonismo para as formas do lugar, para as passagens, territorializações e desterritorializações ocorridas entre arte e cinema

3. TENTANDO DEFINIR O TERRITÓRIO, MESMO QUE DE PASSAGEM...

Em suas reflexões, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmaram que “não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mes-

8 Conferir imagens e textos sobre o artista no site de sua exposição no Brasil em: <http://www.videobrasil.org.br/isaacjulien/>

mo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”.⁹ Com essa definição, a situação do espaço é tomada para criar um conceito bastante amplo que vem sendo empregado em diversos campos. Segundo Deleuze e Guattari, “todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma”.¹⁰ Com essa definição, podemos perceber que a noção de território é mesmo ampla, já que os agenciamentos extrapolam, e muito, o espaço físico, levando-nos a pensar que o conjunto das relações sociais pode ser agenciado e, por conseguinte, pode também ser desterritorializado e reterritorializado, inclusive nossos modos de experimentar o mundo. Tomamos então essas noções vindas da filosofia de Deleuze e Guattari para pensar-mos como esses vetores de territorialização e desterritorialização operam no espaço expositivo quando esse recebe as imagens em movimento. Como afirma Haesbaert:

O conceito de território de Deleuze e Guattari ganha amplitude porque ele diz respeito ao pensamento e ao desejo – desejo entendido sempre como uma força maquínica, ou seja, produtiva. Podemos nos territorializar em qualquer coisa, desde que este movimento de territorialização represente um conjunto integrado de agenciamentos maquínicos de corpos e agenciamentos coletivos de enunciação.¹¹

Ora, o que vemos no espaço expositivo que se abre para receber as imagens em movimento é mesmo um forte agenciamento

9 DELEUZE apud HAESBAERT, 2004, p. 99

10 DELEUZE e GUATTARI, 1987, p. 218

11 HAESBAERT, p. 127, 2004

de corpos, que abandonam, de um modo geral, uma situação acomodada e estática, mais típica da tradicional sala de cinema, para enfrentar o espaço e encontrar as imagens em situações outras que convocam o corpo como um todo. Por outro lado, na mesma intensidade, os agenciamentos coletivos de enunciação operam no espaço, no modo de percebermos e nos ligarmos às imagens, como nos mostra Guatarri:

o agenciamento coletivo de enunciação une os fluxos semióticos, os fluxos materiais e os fluxos sociais, muito aquém da retomada que pode fazer dele um *corpus* linguístico ou uma metalinguagem teórica.¹²

O que vemos no espaço expositivo, para além da “contem-
plação em *loop*” anunciada por Groys, é o surgimento de um ter-
ritório que cria uma dinâmica nova provocando uma situação en-
tre territorialização e desterritorialização. Não seria tão simples
pensarmos que o cinema se desterritorializa no cubo branco ou
que o cubo branco se territorializa com o cinema. Nada é tão di-
reto ou óbvio assim, especialmente porque existe uma multiplici-
dade de modos de ser desses usos da imagem em movimento no
espaço expositivo. Trata-se antes de mais nada de uma força do
devir-animal que gera um *entre*. Fazendo uma entrada nos concei-
tos de Deleuze, vamos nos aproximar das noções desenvolvidas
para o campo da literatura, comentando sobre a linguagem e a
literatura – o ato de escrever. Para Deleuze:

Há devires-animal na escrita, que não consistem em imitar o ani-
mal, em “fazer de” animal, tal como a música de Mozart não imita

12 GUATARRI, 1981, p. 178

os pássaros, se bem que seja penetrada por um devir-pássaro. (...) Há devires-animal na escrita, que não consistem em falar do seu cão ou do seu gato. É antes um encontro entre dois reinos, um curto circuito, uma captura de código em que cada um se desterritorializa.¹³

O que nos interessa na formulação do devir-animal é justamente esse *entre*, isso que não é “nem vespa e nem orquídea”¹⁴ no encontro entre dois reinos. Nas obras que mostramos aqui o que vemos é um território outro que não é nem só cinema e tampouco só arte, nem só o espaço expositivo e nem só o espaço-cinema ou o cinema de exposição. Territorializações e desterritorializações que geram uma junção, uma forma intermediária. Sabendo dos aspectos históricos da relação entre imagem em movimento e arte, podemos pensar em como essas obras articulam as forças do devir-animal que reconfigura ambos, tanto o domínio da arte de um lado, quando a imagem em movimento, vinda do cinema ou do vídeo, recriando potências e reconfigurando os espaços e tempos.

Julien com suas formas narrativas, num rigor quase *griffithiano* na decupagem e no uso das múltiplas telas, nos lança no espaço para percorrermos, sem lugar, o espaço do filme. O espaço torna-se em *Ten Thousand waves* uma situação de multiplicidade narrativa instalada não mais no cubo branco, mas no escuro do cinema, do cubo preto para ali nos colocar de pé e a percorrer a narrativa, caminhando entre as telas. Sendo guiado por elas.

The clock assume o tempo, elemento central do cinema, origem histórica por excelência da imagem cinematográfica, para torná-lo signo operante de uma grande sala de estar, destituindo

13 DELEUZE & PARNET, 2004, p. 59

14 *Idem*, p. 12

a imagem em uma operação ousada e terrível, já que acaba por destruir o cinema para dali nos fazer pensar que as imagens são verdadeiros blocos de tempo, o relógio da sala de estar nos faz ver o tempo e não as imagens, mas em sua ausência, estamos sempre nos lembrando delas, nos milhões de estilhaços de filmes, na estética “banco de dados”. Estamos confortavelmente sentados em sofás, como numa grande sala de estar, olhando um grande relógio feito de fragmentos de filmes organizados na força do tempo cronológico. Não é cinema, não é narrativo, mas apenas imagens que nos trazem o tempo, que observamos, de forma mais desatenta, como na sala de visitas. Se o espaço do cinema é totalmente construído na força da atenção,¹⁵ nos retirando do mundo, para termos olhos somente para a grande tela que brilha diante de nós no escuro, em *The Clock* somente vemos as horas, de forma displicente e desatenta, como se estivéssemos na sala de estar de nossas casas e enquanto conversamos, percebemos de soslaio, o tempo passar.

Já Rivane Neuenschwander, ao perfurar o filme, sabota o dispositivo, com um gesto que se refere à literatura, são mil e um furos no filme para ganhar tempo. Uma lua sem imagem, e, sim, a própria luz, a ausência da linguagem ou a reinvenção da linguagem de dentro, como diria Deleuze, “ser bilíngue em sua própria língua”, criar a gagueira. A ausência do que estruturaria o cinema, a imagem, nos é mostrado como luz. A mesma ausência, de Marclay, reaparece aqui na obra de Rivane de forma ainda mais radical. A luz vaza pela película, forma uma lua de pura luz, recorte da película que forma esse buraco-imagem. O espaço que nos abriga explicita o dispositivo, já que vemos e ouvimos os ruídos

15 Conferir: MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th*. Massachusetts: MIT Press, 1995

do projetor de película 16 mm, mas não estamos em uma sala de cinema e sim em um espaço expositivo claro, com outras obras. Não nos sentamos ou tampouco nos colocamos diante da imagem em busca de seu fim. Aqui, a contemplação parece mesmo estar em *loop* e o espaço torna-se um lugar da memória, da ausência de imagens, nos lembramos delas, mais uma vez, por não as vermos mais. Somente a luz. Espaço que nos lembra o cinema, mas que dele traz apenas vestígios e fragmentos que nos colocam a pensar: onde estão as imagens dessa lua? Já Issac Julien parece usar a estrutura do cinema, na forma-imagem que assume, dando-nos a multiplicidade da narrativa, mas agora totalmente disperso pelo espaço. O artista altera a estrutura do cinema, para que possamos caminhar entre as diversas telas do espaço, dando novos sentidos para as sequências narrativas.

Cada uma das obras assume o espaço expositivo nesse *entre*, território de passagem e que se faz na força das dinâmicas de territorialização e desterritorialização, espaço outro, heterotopia por excelência que alavancada pelo devir-animal, cria esse outro território. Como diria Deleuze “o que é importante, não são as nuances, as filiações, mas as alianças ou as misturas; não são as hereditariedades, as descendências, mas os contágios, as epidemias, os ventos”.¹⁶ Ora é aqui, entre territórios, que sopra o vento dessa passagem entre os domínios do cinema e da arte, que surge essa territorialidade outra, que de uma só vez desterritorializa ambos os domínios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

16 DELEUZE & PARNET, 2004, p. 88



GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno SESC Videobrasil / SESC SP, Associação Cultural Videobrasil*. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n.6, 2010.

GUATARI, Félix. *Revolução molecular – pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização – do “fim dos territórios” à multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.





IMAGEM E MÍDIA COMO FORMA DE PENSAMENTO: NARRATIVAS MÚLTIPLAS, CINEMA E BANCO DE DADOS

Priscila Arantes

Ao longo do século xx e XXI, com o início de uma nova etapa na história da cultura baseada na presença cada vez mais constante dos aparatos midiáticos e imagéticos, percebe-se o despontar de uma série de pensadores que utilizam as mídias como ponto de partida para o desenvolvimento teórico. Para além de se pensar o dispositivo midiático como objeto técnico apenas, muito destes teóricos têm considerado as imagens midiáticas como conceitos articuladores de novas visões epistemológicas e ontológicas acerca do mundo.

O PENSAMENTO POR MONTAGENS EM WALTER BENJAMIN

Dentre os vários pensadores das mídias que despontaram no século passado, Walter Benjamin talvez tenha sido aquele cuja referência é inquestionável quando se discute as questões que perpassam a narrativa e o mundo das imagens.



Diferentemente de Henri Bergson que incorpora a discussão da imagem em movimento para desenvolver sua filosofia da duração, o filósofo frankfurtiano lança atenção para a montagem cinematográfica como estratégia metodológica e conceito operativo para pensar nos novos formatos narrativos, diversos daqueles, lineares e hegemônicos, da história oficial.

Especialmente dois ensaios são importantes, além do artigo *Sobre o conceito de história*, para se entender estes novos formatos narrativos vislumbrados por Walter Benjamin: *Experiência e pobreza*, de 1933 e *O narrador*, escrito entre 1928 e 1935. Ambos partem daquilo que Benjamin chama de perda ou de declínio da experiência, isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana; tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade (duração) de uma palavra transmitida de pai para filho.

A perda da experiência da duração acarreta outra perda: a das formas tradicionais de narrativa que têm sua fonte nesta memória comum e nesta transmissibilidade. Neste diagnóstico, Benjamin reúne reflexões sobre a memória traumática, sobre a experiência em forma de choque, conceitos-chave de sua análise sobre a lírica de Charles Baudelaire e das práticas surrealistas.

Em *O narrador* Benjamin formula outra exigência: além de constatar o fim da narrativa tradicional, realizada por meio da transmissibilidade e da duração, esboça a ideia de outra narração: uma narração realizada a partir das ruínas da narrativa, uma transmissão realizada por meio dos cacos de uma tradição em migalhas. O narrador e o historiador, para Benjamin, não têm por alvo recolher os grandes feitos. Devem muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação,

algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. Ou ainda: o narrador e o historiador devem transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não quer recordar.

Para Benjamin a teoria da memória descrita por Bergson em *Matéria e Memória* se dirige a um tipo de experiência que sofre muitas mutações no decorrer do século XIX e XX. A experiência deixa de ser a experiência autêntica da duração para se desenvolver por meio de choques e interrupções. O choque é para a memória o que a reprodutibilidade é para a obra de arte: um agente transformador. Mas isto não quer dizer que Benjamin pregue o fim da memória e da história, mas que a pense sob outro ângulo: a memória e a história não como duração, mas a memória e a história em forma de choque.

É dentro deste contexto que Benjamin propõe a noção de montagem, tomando-a de empréstimo do cinema como método estratégico para se pensar a escritura historiográfica, isto é, a narrativa historiográfica. Dentro desta perspectiva *história* e *mídia* se confundem: a história é pensada como meio / mídia, como uma espécie de colagem de tempos e memórias. Assim como o montador edita / corta / interrompe o *continuum* fílmico, o historiador *re / escreve a história*: implode o *continuum* da história da dominação e abre espaço para o tempo do agora e da revolução. A historiografia para Benjamin deve, portanto, ser redesenhada pelo trabalho da memória: fruto de uma *re / escritura* que produziria não a imitação / repetição de narrativas anteriores, mas a *repetição diferente*.

O conceito de *re / escritura* surge em Benjamin, portanto, pela necessidade de resistir, de reatar possíveis laços com um passado arruinado pela violência e pela catástrofe. A historiografia é pensada como ensaio cinematográfico e a montagem é a base da his-

toriografia benjaminiana; modelo para uma escritura e narrativa descontínua da história.

Importante sinalizar, dentro deste contexto e como apontam alguns leitores de Walter Benjamin, que os procedimentos de montagem sublinham o caráter de “obra aberta” da historiografia e narrativa benjaminianas fazendo com que o leitor / narrador / historiador se torne coautor do texto, efetuando a montagem por sua própria conta.

Não por acaso os filmes surrealistas são ótimos exemplos dos “novos” formatos narrativos vislumbrados por Benjamin; formatos que implodem, por meio da montagem em forma de choque e da utilização de antíteses, o *continuum* da narrativa / história. Lembremos das primeiras cenas de *Um cão Andaluz* – filme surrealista realizado em 1928 com a colaboração de Luis Buñuel e Salvador Dalí – que faz um paralelo entre a imagem de uma lua sendo atravessada por uma nuvem e um olho cortado por uma navalha. Nesta sequência fica evidente a ideia do “salto do tigre”, como diria Walter Benjamin, entre um plano e outro como recurso da montagem em forma de choque. Dentro desta perspectiva podemos lembrar ainda da sincronia temporal proposta na cena que faz um paralelo entre a imagem da protagonista do filme e a imagem do quadro *A Rendeira* (século XVII) do pintor holandês Johannes Vermeer. Ou ainda, da utilização, na cena do personagem que anda de bicicleta, do recurso de sobreposição de imagens. Todas estas cenas são, de certa forma, estratégias operativas que parecem romper com a ideia de narrativa linear, tradicional e homogênea.

A história e a narrativa benjaminiana não têm como concepção, neste sentido, a ideia de um tempo homogêneo e linear, mas de um tempo saturado de *agoras*, onde cada presente se comunica com os diferentes passados devido às suas similaridades “imagéticas”.

NARRATIVA, CINEMA E BANCO DE DADOS

Se o debate sobre a relação entre história, narrativa, imagem e cinema é o ponto de partida de pensadores como Walter Benjamin, dentro do contexto do século XXI teóricos voltam sua atenção para os novos formatos narrativos advindos da relação com as mídias digitais.

Em *Teoria Narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro)*, Peter Weibel (2005) discute as mudanças ocorridas no código cinematográfico a partir dos anos 1960, quando muitos cineastas começaram a realizar experimentos com a tela explodindo-a e multiplicando-a. A utilização da projeção múltipla – para além da projeção única predominante no cinema “tradicional” – representou, mais do que uma simples invasão do espaço pela imagem visual, uma nova abordagem em relação à narrativa:

Desde o início, a extensão da tela simples para muitas telas, da projeção única para projeções múltiplas não representou apenas uma expansão de horizontes visuais e uma intensificação avassaladora da experiência visual. Ela sempre foi empregada a serviço de uma nova abordagem da narração. Pela primeira vez, a resposta subjetiva ao mundo não era forçada em um estilo construído, falsamente objetivo, mas apresentada na mesma maneira difusa e fragmentária em que foi experimentada¹

Se os experimentos com projeções múltiplas são empregados em diálogo com uma nova abordagem da narrativa, podemos dizer o mesmo em relação ao cinema interativo em que a parti-

1 WIBEL apud LEÃO, 2005, p. 336

cipação do observador modifica a narrativa fílmica. O observador realiza o “corte” de uma narrativa para outra; ao invés da narrativa única e linear, vários usuários têm a possibilidade de criar narrativas múltiplas em tempo real. Não por acaso, Weibel relaciona este tipo de narrativa, múltipla, com o hipertexto:

A linearidade e a cronologia como parâmetros clássicos da narrativa caem vítimas de uma perspectiva múltipla projetada em telas múltiplas. Abordagens assíncronas, não-lineares, não cronológicas, aparentemente ilógicas, paralelas, narrativas múltiplas a partir de perspectivas múltiplas, são as metas. Esses processos narrativos que compreendem um “enredo multiforme” foram desenvolvidos em conexão com e orientados para as estruturas comunicativas rizomáticas como o hipertexto (...) A definição de Gilles Deleuze do rizoma como uma rede na qual todo ponto pode ser ligado a qualquer outro ponto é uma descrição precisa da comunicação no ambiente de múltiplos usuários da rede mundial e os sistemas de imagem e texto alusivos e abertos derivados dela. Esses sistemas narrativos têm certo caráter algorítmico.²

Seria importante lembrar, dentro deste contexto, do pensamento de Lev Manovich que sinaliza para a ideia de que a forma cultural predominante na contemporaneidade não é a narrativa, mas o banco de dados. Para Manovich, o cinema privilegia a narrativa como uma chave para a compreensão de uma forma cultural que expressa a modernidade; já o banco de dados seria a chave e forma cultural para o entendimento da contemporaneidade e da era informacional. Diz o autor:

2 Idem, p. 347

Nas ciências da computação, o banco de dados é definido como um conjunto estruturado de informações. Os dados armazenados em um banco de dados são organizados para permitir uma busca rápida e uma recuperação pelo computador e, portanto, é qualquer coisa, menos uma simples coleção de itens. Seguindo a análise do historiador de arte Erwin Panofsky sobre a perspectiva linear como uma 'forma simbólica' da era moderna, podemos dizer que o banco de dados é a nova forma simbólica da era do computador (ou, como o filósofo Jean François Lyotard chamou em seu famoso livro *A Condição Pós-moderna*, de 'sociedade informatizada', uma nova forma de estruturar a experiência sobre nós mesmos e sobre o mundo. De fato, se, após a morte de Deus (Nietzsche), o fim das grandes narrativas do Iluminismo (Lyotard), e com a chegada da web (Tim Berners-Lee), o mundo nos aparece como uma coleção interminável e não estruturada de imagens, textos e outros registros de dados.³

Onde o banco de dados se manifesta de forma mais proeminente é na internet. Uma página da web, estruturada originalmente em linguagem HTML, por exemplo, é formada por uma lista de elementos armazenados separadamente: textos, imagens

3 MANOVICH, 2001, p. 219. Tradução nossa. "In computer science, database is defined as a structured collection of data. The data stored in a database is organized for fast search and retrieval by a computer and therefore it is anything but a simple collection of items. (...) Following art historian Ervin Panofsky's analysis of linear perspective as a 'symbolic form' of the modern age, we may even call database a new symbolic form of the computer age (or, as philosopher Jean François Lyotard called it in his famous book *The Postmodern Condition*, 'computerized society', a new way to structure our experience of ourselves and of the world. Indeed, if, after the death of God (Nietzsche), the end of grand Narratives of Enlightenment (Lyotard), and the arrival of the web (Tim Berners-Lee), the world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts, and other data records".

e links interligados para outras páginas de acesso. Por outro lado, a natureza aberta da web – o fato de que as suas páginas são “arquivos” que podem ser editados infinitamente por seus usuários – significa que os sites nunca estão “finalizados”: novas páginas ou links são sempre acrescentados aos que já existiam. Estas características, sinaliza Manovich, contribuem para a natureza antinarrativa que caracteriza a web: “Se novos elementos são adicionados ao longo do tempo, o resultado é uma coleção de dados, não uma história”.⁴

A relação entre arquivo, banco de dados e narrativa é também o ponto de partida da coletânea *Database Aesthetics: art in the age of information overflow* organizada por Victoria Vesna (2007). Dois artigos desta coletânea, especialmente *Ocean, database, recut* de Grahame Weinbren e *The database as system as a cultural form: anatomies of cultural narratives* de Christiane Paul apontam para visões menos radicais daquelas desenvolvidas por Lev Manovich. Contrariamente a uma suposta incompatibilidade formal entre narrativa e banco de dados, os autores realizam o exercício de pensar em formatos narrativos realizados a partir do banco de dados:

Minha sugestão é a de que narrativa e banco de dados estão em categorias diferentes, portanto não caem na oposição binária à qual Manovich afirma (...). Manovich atribui significado para *O Homem com uma Câmera* discutindo o banco de dados, ou pelo menos, o reconhecimento deste no filme. Minha tese é que o banco de dados é repleto de possibilidades expressivas, ainda pouco exploradas –

4 Idem, p.221. Tradução minha. “If new elements are being added over time, the result is a collection, not a story”.

por exemplo, no fato de que um banco de dados pode ser uma região de construção de alternativas histórias.⁵

Para Cristiane Paul o banco de dados – normalmente entendido como um sistema de armazenamento de informação computacional – é uma coleção de dados estruturados que mantém, de certa forma, a tradição dos “armazenadores” de dados como o livro, a biblioteca ou o arquivo. O que distingue o banco de dados computacional de seus predecessores é a possibilidade para a recuperação e filtragem dos dados de múltiplas formas. Por outro lado, e talvez mais importante, o banco de dados não é somente o conjunto de materiais armazenados, mas também o sistema que guarda as informações de uma determinada forma:

Entretanto, o banco de dados não se constitui somente como um recipiente de dados. Um banco de dados é essencialmente um sistema que compreende o *hardware* que armazena os dados, o *software* que permite o alojamento dos dados no seu respectivo recipiente para recuperar, filtrar, e alterá-los, assim como o usuário que adiciona um nível extra ao entendimento dos dados enquanto informação.⁶

A narrativa e o banco de dados não são, portanto, formas excludentes. Este é o caso dos jogos de computador, como bem

5 WEINBREN In VESNA, 2007, p.69. Tradução minha. “My suggestion is that narrative and database are in different categories, so they do not fall in to the binary opposition that Manovich asserts (...). Manovich attributes meaning to *Man with a Movie Camera*’s underlying database, or at least to the film’s acknowledgment of it. My thesis is that the database form abounds with such expressive possibilities, largely unexplored – for example, in the very fact that a database can be a region of alternative story constructs”.

6 PAUL In VESNA, 2007, p.96

sinaliza Cristiane Paul, que são narrativas em que os seus componentes estão organizados em um banco de dados. Uma narrativa interativa pode ser entendida, dentro desta perspectiva, como a “somatória” das trajetórias possíveis presentes em um banco de dados.

Assim como estes autores, acredito que nos parece menos interessante considerar a narrativa e o banco de dados como estratégias incompatíveis. O banco de dados nos permite repensar a narrativa única e linear, já que ele pode ser visto como um dispositivo que nos oferece a possibilidade de construirmos múltiplas narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Priscila. *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, (prelo).

_____. *Arte e Mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Diálogos entre Vilém Flusser e Fred Forest*. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/arantes-gestos-sociedade.pdf>

_____. (org.) *Crossing [Travessias]*. São Paulo: Imesp, 2010.

_____. (org.) *Livro / Acervo*. São Paulo, Imesp, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. In: *Obras escolhidas*. ROUANET, Sérgio Paulo (trad.). vol.1, 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, H. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2005.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*.

CARDOSO, Rafael (org). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinemas @ Pós-Cinemas*. Campinas-SP: Papyrus, 1997.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. MIT Press, 2001.

VESNA, Victoria (org). *Database Aesthetics*. Minessota: University of Minessota Press, 2007.

WEIBEL, Peter. The world as interface: toward the construction of contexto controlled event worls. In: DRUCKREY, Timothy. *Electronix Culture: technology and visual representation*. New York: Aperture, 1996.

_____. Teoria Narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro). In: LEÃO, Lúcia. *O Chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Editora Senac, 2005.





A REPETIÇÃO DA DIFERENÇA JOGOS ENTRE SONS E IMAGENS

Patricia Moran

INTRODUÇÃO

Este artigo dá continuidade à leitura da repetição em performances audiovisuais ao vivo iniciada com Ana Carvalho, pesquisadora, performer e professora no Porto, Portugal. Problematizamos a repetição de clipes e loops, como unidades discretas de continuidades e / ou rupturas de significados, velocidades, formas, ritmos e direções do movimento da imagem. Do inglês, o substantivo loop é laço, o verbo é enrolar. Pequenos clipes unidos formam loops, cujo início pode ser visível ou não.

A repetição é recorrente na música, no cinema, no vídeo, tv e na poesia. Evidencia o tempo, explicita processos mnemônicos. A escuta e visão repetidas de imagens em movimento, movimentos de dança, frases e sonoridades em poemas e peças musicais suscita comparações entre os trechos vistos e ouvidos. A repetição das unidades sequenciadas no tempo, ou entremeadas por outras de natureza distinta, propicia a construção de novas relações. Pesquisas estéticas no campo da música, teorias literárias e de montagem cinematográfica levantam naturezas possíveis da repetição. A re-



petição material de trechos sonoros e visuais pode redundar na diferença. As ondas sonoras espacializam o desenvolvimento de harmonias e melodias que continuam a reverberar mesmo após a introdução de novo acorde. O novo acorde se sobrepõe ao anterior, logo, é a ele diferente, pois tem mais uma camada sonora. Outros instrumentos acrescidos ao acorde também contribuem para a constituição do mesmo diferente. Já na montagem cinematográfica, os intervalos e a reiteração de sentidos modificam sentidos.

O tic tac do relógio é tempo, é marcação do fluxo temporal. O tic tac em sua dimensão sonora: tic / tac; tic / tac; tic / tac, é corpo sonoro da repetição, na continuidade e ruptura espaço temporal. Tac ruptura de tic, tic de tac. Tic / tac unidade do mesmo a se repetir, o tempo passa. Acontecimentos podem possibilitar a erupção do diferente, mas a ele o tempo é indiferente. Continua idêntico enquanto som, mas será o mesmo para quem ouve? A escuta do desenrolar mecânico do tempo ecoa no espaço, ouve-se o tempo no relógio analógico.

As artes visuais como a pintura e a fotografia, imprimem o tempo em superfícies que podem ser percorridas em distintas direções a cada nova mirada. Cada encontro com a tela pode revelar texturas, combinações de cores, formas e movimentos, enfim, relações antes não vistas. Determinadas situações ou cenas ganham prevalência em relação a outras. O tempo instaura-se pelo olhar, espaço visual apreendido e controlado. O observador pode se deter no trabalho por mais ou menos tempo, permanece observando segundo sua necessidade, reinventa caminhos a serem percorridos. Ao contrário, uma música ou formas audiovisuais, mesmo suscitando novas leituras a cada encontro, tem sua duração previamente definida pelo suporte no qual estão impressos, como o tic / tac escorrem, desenvolvem-se fora do controle do observador, passam.

A poesia, a dança e o teatro também se dão no tempo. A poesia, ao ser lida, revela, nas rimas e sonoridades, escalas de intensidades e frequências. A dança encarnada nos corpos renova-se a cada apresentação. No teatro, um ator pode se esquecer de uma fala. Na dança, um bailarino tropeçar, mas em mídias baseadas no tempo, como nomeado no inglês *time-based media*, o tempo nelas impresso é materialidade. As formas e substâncias expressivas são as mesmas sempre, mudamos nós que as vemos. A música visual é exemplo máximo da marca temporal da imagem e som e de suas relações. Sem objeto, com baixo grau de indexicalidade, retorna a imagem ao que “ela realmente é, o movimento temporal de um ato de percepção, reencenado em situações clubber não apenas com os olhos, mas com o corpo todo” para Mathias Weib. Aproxima-se da música ao dar-se no tempo, ao expressar em sua extensão o tempo e simultaneamente criar temporalidades.

A inquietação criativa em torno da música e som remonta a experiências do Renascimento, quando cientistas-artistas já desenvolviam pesquisas sobre a teoria da cor, fonte de inovação artística radical na época.¹ A pesquisa sobre música da cor (*color music*), ou seja, a busca de tradução material do som em cor é anterior ao cinema como projeção e aos suportes de fixação de imagens fixas ou em movimento. O cientista filósofo Isaac Newton (1643-1727) supunha uma analogia entre o espectro da cor e a escala musical. No século XVIII o matemático e padre jesuíta Louis Bertrand Castell (1666-1757) inventou e construiu o instrumento conhecido historicamente como o primeiro órgão de cores, ou como ele também denominou cravo ocular (*clavecin oculaire*).²

1 BROUCHER, 2005, p. 70

2 Ibidem

Hoje encontramos uma profusão de experiências sonoro-visuais plurais nas formas e relacionadas a tradições históricas e estéticas diversas. As plataformas digitais têm propiciado uma profusão de experiências voltadas à criação simultânea de imagens e sons em diálogo ou contraponto. O crescimento da resposta dos processadores viabiliza uma gama de experimentos antes apenas imaginados ou projetados no papel. Festivais de música visual, performances audiovisuais, *live cinema* e as festas com vjs, que despertam defesas e críticas apaixonadas, exploram relações sonoro-visuais inventando tempos e espaços. Em comum nestas experiências, o papel secundário atribuído à figuração e à narrativa. Mesmo quando há iconografia indexical, ou seja, a captação de imagem por câmeras ou apropriação de imagens figurativas, enredos são pano de fundo, se desenrolam por contiguidade e não a partir do desenvolvimento de ganchos narrativos ou de personagens. O título eventualmente torna-se guia de tênue caminho temático a ser perseguido, cabe ao público desenvolver, ou não, potenciais sentidos a serem extraídos não apenas das imagens em si, mas de sua relação e dos movimentos e ritmos nelas impressos pela performance ao vivo.

Experiências contemporâneas valorizam o sensível, meta expressões – e não digo narrativas, pois muitas vezes elas nem chegam a se constituir. Destas valorizações de experiências multissensoriais e da afetação física, seja ela ocular, auditiva, olfativa, tátil ou de propriocepção surgem novos problemas e experimentos. Da relação imagético-sonora das performances audiovisuais o lugar do espectador muda, o espaço e convívio com os demais presentes ao evento assume a primazia da proposta. Em uma época de encontros a distância, a presença, o contato pela obra e pelo público se inscreve nos trabalhos. Bruce MacClure mesmo utilizando projetores de cinema como matéria de projeção é re-

presentativo de performances pautadas no contato físico como apelo. Radical, expõe o público a pulsantes triângulos, quadrados, círculos, enfim, a figuras geométricas simples. Cintilantes, impedem a fixação pelo olhar, o que provoca desconforto, e como uma doença, ao lembrar pela dor de órgãos nem imaginados, transforma o olhar. Olhos ouvindo, conectados ao estômago, são atingidos. O corpo atingido pela massa sonora e visual intermitente reage sentindo-se desconfortável. O toque duro aproxima-se do soco. Um espetáculo sobre o “ouvir”. Contemporâneo na afecção sem necessidade de dispositivo digital.

O HÍBRIDO, DO HÍBRIDO, DO HÍBRIDO AD INFINITUM

Em reunião do grupo de pesquisa Meio do Caminho, problematizava-se como recortar o campo de pesquisa em comum. Marcus Bastos lançou a hipótese da hibridização dos meios e poéticas, constituir híbridos dos híbridos, guardando particularidades e recorrências poéticas. A imagem do rizoma que sem começo ou fim cresce horizontalmente gerando novos núcleos é análoga ao híbrido do híbrido pensado por Bastos, pois o rizoma “não se deixa reduzir nem ao uno nem ao múltiplo (...) não tem começo nem fim, mas meio sempre, um meio pelo qual ele cresce e transborda”.³ Os novos núcleos precisam ser enfrentados conceitualmente com ferramentas conceituais heterogêneas; e atravessando imagens e sons, uma investigação sobre a repetição pode ser melhor trabalhada entre a música e o audiovisual.

A montagem não visa garantir um continuum espaço-temporal tendo em vista apagar o dispositivo cinematográfico pela

3 DELEUZE & GUATARRI, 1997, p. 31

transparência, modelo habilmente analisado por Ismail Xavier. Tampouco ferramentas do vídeo como coloca Philippe Dubois ao analisar a sintaxe audiovisual e a montagem, que se dá pela relação das imagens numa mesma janela, propondo diferentes formas de espacialização, como a mixagem, a sobreimpressão e a incrustação. A leitura de Dubois avança em relação à narrativa actancial ao contemplar outra articulação das imagens, mas pouco valoriza sua temporalização. Na música visual criada a partir de plataformas visuais, as passagens entre fundo e forma e a emulação do eixo da perspectiva é fluído, todos os frames visualizados sem saltos. Há efetivamente movimento de criação espacial e afetação física, semelhante – como lembra Arlindo Machado – à primeira vídeo arte, a primeira imagem que sintetize “algo assim como padrões de estimulação retiniana muito semelhantes aos padrões rítmicos da música, o que as aproxima fortemente daquela iconografia pulsante que Nam June Paik transformou em arte e expressão de uma nova sensibilidade contemporânea”.⁴ Arlindo Machado utiliza a imagem da estimulação retiniana para qualificar como o videoclipe nos afeta, novamente as relações entre imagem e som convocando o corpo. Podemos inferir tratar-se de imagem ritmos, malgrado toda imagem se constituir de ritmos e constituir ritmos, nestas experiências é sua proposta central, o ritmo não está a reboque de qualquer outro imperativo, a não ser a própria evolução no tempo, a criação de intensidades mais ou menos dilatadas.

Lev Manovich, e seu pioneiro e ainda instigante *The language of New Media*, ao destacar a modularidade como característica do que se chamava em 2000 novas mídias, deixa entrever a repetição material nos meios, estrutura as máquinas informáticas e seus conteúdos organizados em pequenos blocos a serem utili-

4 MACHADO, s / d, p. 179

zados para gerar diferenças ou continuidade. Se a expressão “novas mídias” está gasta e não representa o repertório audiovisual contemporâneo, responde ainda pela produção audiovisual em videogames, animações, machinimas, e nas performances audiovisuais. Módulos como unidades a repetir o tic / tac. Não se trata de diferença ou repetição, mas de pensar na estrutura do todo, na qual a diferença se impõe à repetição, como nos games e pedacinhos de movimentos e ações apagando a repetição.

DA DESCONTINUIDADE E CONTINUIDADE ENTRE SONORO-VISUAL EXPERIMENTOS DE REPETIÇÃO

A repetição, provocando continuidade e descontinuidade foi escolhida como estratégia de análise numa tentativa de qualificar as performances audiovisuais. Pela música, a adição de frases e notações ou a repetição de elementos produz novas leituras, como no loop através dos cliques que lhe compõe, ou seja, um loop traz em si a repetição do clipe. O potencial inventivo de qualquer clipe está na força geradora de diferença pela sua utilização contínua. Esta força de gerar o novo resulta da possibilidade de contínua repetição e da combinação entre vários cliques. O loop é a repetição do clipe numa sequência de tempo linear. O loop é a unidade a partir da qual se estrutura a continuidade e diferença através da repetição. Um loop pode ser percebido pela diferença entre o início e o fim do clipe. Exemplo disso será uma melodia que se quebra, como arranhada em vinil riscado que repete o mesmo trecho. Mas também pode ser chamado de infinito, quando o início e fim se unem infinitamente em frente do espectador.

As unidades se combinam evoluindo na repetição de pelo menos três estratégias: a continuidade, a ruptura e o erro. Analisaremos

a continuidade como produção da diferença, pois entendemos que a passagem ou intervalo entre um clipe e outro, como o tic / tac renova sentidos e a experiência do ver-ouvir, fazendo do intervalo passagem ou momento de atenção para algo que virá, seja o outro, o diferente, ou o mesmo. Mesmo modificado, o clipe repetido encontrar-se-á com expectativa potencialmente projetada, ao acontecer irá se deparar e dialogar com imagens mentais. Se a imagem e som são os mesmos a espera deles modifica quem vê pela espera e pela relação do mesmo estabelecida anteriormente. A sucessão corrói a inocência visual de uma primeira vista. Já as notas musicais se sobrepõem ao serem ouvidas, trazem em si a diferença, pois ainda carregam o final do compasso anterior. Projetadas no espaço se incorporam à imagem, não idêntica a si agora.

As ocorrências da continuidade encontram-se no sentido, no movimento e na composição, seja em um destes aspectos ou em todos. Um exemplo é quando o sentido se mantém na mudança da origem da repetição do mesmo elemento visual. Associada ao todo, a continuidade é constituída pelos padrões de velocidade, direção, forma e composição, cor e movimento. Há ainda continuidade no feedback e na contínua ruptura. O padrão cria um ambiente ou paisagem alterada, geralmente abstrato e em movimento. Visualmente, a repetição do mesmo padrão tem a sua forma mais usual no espelho – a imagem e o seu reflexo – como caleidoscópico ao infinito. Através do padrão, a imagem assim que é reconhecida se dissolve em cor e formas, encontra-se aí um dos paradoxos da repetição, a tendência de ser outra em algum aspecto gerando a diferença.

O feedback é uma característica da tecnologia utilizada na composição do som e imagem. O feedback é um erro que se repete, uma disfunção utilizada como componente da criação estética. Correlato na música a microfonia, é resultado do circuito fechado

de ondas que se movimentam criando ruídos espelhados. Enquanto o loop acontece num movimento aparentemente circular e o padrão está ligado ao plano, o feedback descreve uma direção bilateral de um movimento de vai-e-vem entre dois pontos, resultado de um atraso entre emissão e recepção. O feedback é repetição, mas, tal como o eterno retorno em Nietzsche, não é o retorno ao mesmo. A origem altera-se constantemente para que se renove o feedback, caso contrário entra em estado de saturação e se acaba.

A segunda estratégia da repetição é a ruptura. Poderá ser uma quebra na continuidade, mas acontece também sem que a continuidade seja quebrada, somente alterando-a. A ruptura pode ser um momento de pausa ou de tensão, de mudança na seleção de arquivos imposta pela aceleração, desaceleração ou pela ausência. Relaciona-se à alteração de parâmetros de velocidade da imagem, sendo a ruptura o intervalo entre dois momentos com potencialidade para gerar o novo na imagem e som, mas também, como temos dito, pode dar-se também unicamente na percepção do espectador.

A variação de intensidades é outro recurso a produzir na repetição. Opera tanto como produtora de continuidade quanto de ruptura. Pela diferença e na diferença, ou melhor, na heterogeneidade dos elementos utilizados, resulta repetição. A intensidade relaciona-se ao “o nível de energia expressa ou modelada por um sistema”⁵ sua finalidade é impregnar de expressão a composição da performance audiovisual. Na música, podemos apontar Edgar Varèse e John Cage como os primeiros exemplos de compositores que utilizaram a intensidade nos seus trabalhos de composição musical. Neste sentido, a imagem procura na música um ponto de associação pela duplicação da intensidade. Um dos realizadores

5 BUCKSBARG, 2008

brasileiros a explorar a intensidade de maneira mais sistemática é Luiz Duva. Em *Concerto para Laptop* faz da intensidade o desenvolvimento da apresentação através de ataques de movimentos incompletos e violentos pela velocidade, se sobrepondo. Quadros brancos entre as unidades incompletas e sobre o movimento aumentam o choque visual, em consequência a intensidade. Passo a passo uma figura masculina, mal delineada visualmente, se esfaca na lama. O som a acompanha duplicando a intensidade.

Até então priorizamos experiências nas quais a produção de sentido era secundária. Mas o olhar renovado através da ênfase na repetição pode gerar a produção de sentidos paralelos e agregar aos choques visuais e auditivos o do sentido. Como na poesia, se desloca sem lugar, indaga sobre origens e definições consolidadas no senso comum ou os valores da mídia. vj Spetto ao utilizar ícones da cultura da informação, como personagens da política retirados de programas televisivos e de fotos de notícias, dialoga reflexivamente com a nossa cultura, com o nosso tempo, recontextualizando a informação e modificando-a pela repetição. Já não se trata de repetição do mesmo, mas da repetição como comentário da cena anterior. Há ainda a repetição como comentário sobre o contexto original, à semelhança dos trabalhos de Paik com televisões sobre a própria televisão.

Edward T. Cone ao analisar *Polonesa* de Chopin expõe a repetição de AABABA, e de ABA como paradigmas da impossibilidade da repetição na música. O primeiro exemplo é precedido de silêncio e seguido de sua repetição, o segundo é precedido do primeiro e seguido por B, e o terceiro é agora precedido e seguido por B. Sua colocação é que cada uma das declarações é impregnada por sua posição, ou seja, pela notação precedente e posterior. No encontro da repetição como estrutura em continuidade pausada por intervalos, como retorno de cenas, sons e movimentos modifica-

dos pelo padrão anterior, a repetição como redundância se esvai. A repetição do padrão em si, mesmo quando notas atravessam as imagens e se sobrepõem a novos sons, existe materialmente, mas é na produção de relações em presença que se instaura a diferença e não a redundância.

O *Festival vj Torna* é exemplar do desafio de habilidade técnica de produção de continuum visual a partir de estratos de imagens descontínuas, da criação da diferença a partir do mesmo. É um desafio entre vjs pautado na maestria de unir clipes, para se criar ritmos e fazer da imagem um movimento em evolução visual. Extrapola as manifestações sociais correntes de festivais, é uma competição onde o melhor será eleito ao responder a desafios colocados pelo júri em presença, inventando e reinventando regras, definindo clipes a serem utilizados no momento da apresentação. Haveria como se definir o melhor vj a partir destes parâmetros? Dialogando com a música, a riqueza do desenvolvimento visual como acompanhamento ou contraponto em relação ao áudio encontra a potência e diferencial das apresentações. A produção de formas e a especialização da imagem não é o mais relevante, na cadência, na produção rítmica pela repetição de pequenos loops, o andamento e a velocidade do compasso se instauram como jogos de intensidade entre imagens e sons. Espécie de epifania, a imagem é vertida em ritmo, imagem como performance, como desenrolar de formas repetidas ou não, afirmando a diferença no desenvolvimento de relações no som, na imagem, entre som e imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROUCHER, Kerry; STRICK, Jeremy; WISEMAN, Ari; ZILCZER, Judith (orgs). *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Los Angeles: Thames & Hudson, 2005.

BUCSBARG, Andrew. *VJing and Live A / V Practices*. In: *VJTheory.net*, 2008. http://www.vjtheory.net/web_texts/text_bucksbarg.htm. Acessado em 20 mai 2011.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2ª ed. São Paulo: Graal, 2006.

_____. & Guatarri, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DUBOIS, Philippe. *Godard, Cinema, Vídeo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1990.

EPSTEIN, Jean. *La inteligência de una máquina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1960.

KIVY, Peter. *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LUND, Cornelia & Holger (ed). *Audio.Visual – On Visual Music and Related Media*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2009.

MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe, p.173 / 196. In: *A televisão Levada a sério*. SP: editora Senac.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT press, 2001.

_____. *Spatial Montage, Spatial Imaging, and the Archeology of Windows. A Responce to Marc Lafia*, 2002. Distribuído na lista www.rhizome.org em set 2013.

WIEB, Mattias. Images of performances. Images as performances. In: LUND, Cornelia & Holger (ed). *Audio.Visual – On Visual Music and Related Media*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2009.



A IMAGEM-EXCESSO, A IMAGEM-FÓSSIL, A IMAGEM-DISSENSO: TRÊS PROPOSTAS CINEMATOGRÁFICAS PARA A EXPERIÊNCIA DA DITADURA NO BRASIL

Andréa França e Patricia Machado

“Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. Procuvo chegar perto (...). Mas, quando vejo, você está em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Mexo nos fios buscando tomar um choque. E caio. E morro.”

Petra Costa, Elena, 2013.

Uma cineasta retoma delicadamente os fios que costuram sua interioridade. Ela vaga pelas ruas de Nova York, por suas praças e pela própria alma, a procura de si. Seus passos se mesclam à cidade noturna, com sua intensa luminosidade e movimento frenético, cores vivas e personagens. Além das ruas da cidade americana, dos *outdoors*, das vitrines e da riqueza de vidros que aumentam os espaços, multiplicam os reflexos e dificultam a orientação, há ainda os recantos da casa da infância, os móveis, os tecidos, os lençóis, os bichinhos de pelúcia. Há as imagens da babá, do pai, da mãe e da irmã mais velha, Elena, que matou-se aos vinte anos. Esse é o filme que Petra Costa narra, *Elena*, para dissolver o encanto que imobiliza e deixar a dor flutuar para longe pela correnteza do rio.



Assim como *Elena* (Petra Costa, 2013), em *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Diário de uma Busca* (Flávia Castro, 2010), as viagens pelas estradas do Brasil e do mundo surgem como pretexto para a evocação de uma difícil jornada do documentarista pelo espaço da cena e pelo tempo impuro da memória. Não se trata de revelar nada, nenhuma verdade histórica, mas mostrar *um corpo em situação* e uma câmera atenta às sensações nele inscritas e que dão sentido à sua atuação; mostrar a possibilidade de que esse corpo possa se sustentar no espaço vazio da falta – de um ente querido, de memória, de imagens, de documentos sobre a história recente do país; mostrar as sobrevivências e os espectros que rondam e afetam cada gesto, cada movimento, cada palavra.

Se os modos de conhecimento, de si e do mundo, só podem ser obtidos através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa longa viagem, esses filmes exploram poeticamente o elo que vincula tais cineastas a um passado mutilado – seccionado de diferentes modos pelo espectro da Ditadura Civil-Militar – e a tudo que pertence a esse tempo enquanto potência de vibração – uma cor, uma imagem, um barulho, um odor – capaz de fazer emergir diante do espectador não a *imagem-atestação* do que foi, mas a *imagem-sensação* do que poderia ter sido, do que poderá ser. Tais filmes investigam a linguagem das sensações que permite ao espectador entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras.¹

O cinema documental brasileiro contemporâneo vem propondo um diálogo profícuo com a falta de documentos testemunhais (visuais, impressos, audiovisuais) da época da Ditadura no Brasil. Os filmes citados acima apostam em atos performativos, em narrativas poéticas e sensoriais, para lidar com esse vazio.

1 DELEUZE & GUATTARI, 1993, p. 228.

Situações, afetos, intensidades, marcas e traumas do passado são teatralizados de modo a permitir que as imagens sejam experimentadas não de um modo único, como revelação de uma evidência, mas como um processo lacunar onde elas só adquirem realidade na relação com o espaço da cena, ou seja, através de uma concepção topográfica dos espaços da filmagem² que reconhece em toda representação a geografia móvel de uma cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos singulares.

A câmera passa a atentar para as sensações inscritas no corpo daqueles que encarnam a dor (do exílio, da morte, da ausência, da tortura política), transformando o espaço da cena não em uma janela aberta para a história do país, mas num teatro visível, explícito, através da recomposição mimética de gestos, falas e experiências passadas que duplicam a cena e explicitam a difícil dinâmica das relações entre memória e história, imagens domésticas e imagens públicas. É que entre o interstício frágil da carne, da fala e das imagens de arquivo do passado, habitam redes de afeto, dizem esses filmes recentes, redes que jogam o espectador dentro de um universo familiar (de filhos, pais, irmãos) e estranhamente opaco.

Se a experiência é uma tessitura objetiva e subjetiva que se revigora apenas quando pode ser narrada, compartilhada, trazida ao plano do presente,³ esses filmes mostram que narrar e *curar* se cruzam e se tocam no entroncamento do corpo que performa, da imagem que teatraliza e da montagem como interrupção das teleologias da história; mostram que narrar favorece a cura, afaga e

2 FRANÇA, 2009

3 BENJAMIN, 1987; DIDI-HUBERMAN, 2003

não só elucida o passado, por vezes monumental, como também rompe com aquilo que nele aprisiona e adocece.

MEMÓRIA DOS ESPAÇOS VIVIDOS, ENCENANDO ELENAS

A voz *over* que acompanha a narração de *Elena* é da própria Petra Costa, tentando escavar essa presença-ausência da irmã mais velha nas imagens de vídeo da década de 1980, nas fotografias, nas cartas sonoras enviadas, em fitas cassetes, por Elena do tempo que viveu em Nova York. O filme fala daquela presença fugidia e espectral dos mortos, que se faz notar em velhas fotos, em filmes, nas casas que habitaram, nas roupas que não lhes servem mais e, ainda, nas lembranças que deixaram. O filme embarca numa jornada interior e exterior de Petra em busca de Elena, sua irmã que pôs fim à própria vida em dezembro de 1990, quando a diretora tinha apenas sete anos.

Elena se concentra numa construção visual, plástica e sonora que explora os fluxos da memória no presente da cena, memórias não só de Petra, mas da mãe de ambas, daqueles que conviveram com Elena e que foram entrevistados para o filme,⁴ assim como dos espaços vividos pela família, sobretudo, no período de permanência nos EUA. As imagens distorcidas da cidade, filmadas em Super-8 por Petra, com as bordas desfocadas e sem contorno, trazem um forte cunho sensorial e subjetivo para o documentário, acentuando o jogo de espelhos e simulacros existenciais entre Elena, Petra e a mãe de ambas. Refazer a viagem para Nova

4 Nos vídeos e entrevistas que constam no site do filme (<http://www.elenafilme.com/>), há informações de que várias entrevistas com amigos e parentes de Elena não foram inseridas no corte final do filme, de modo que *Elena* vai se transformando, no decorrer da montagem, num relato mais pessoal e autorreferente.

York, andar por suas ruas e esquinas, assim como entrar no curso de teatro e querer ser atriz eram desejos de Elena e da mãe, que Petra retoma para si, repetindo e reencenando situações, vivências, estados de espírito. Revisitar “suas” paisagens de infância é perceber que tais lugares são na verdade palimpsestos continuamente redesenhados e reescritos.

Não se trata, portanto, de elaborar a memória através de lembranças e de percepções antigas. Para *Elena*, a memória é um bloco de sensações porque age, fabula, encena e reencena, criando imagens e sons como jamais foram vividos, como não são e nem serão vividos⁵. Extrair do próprio presente as marcas das percepções e dos afetos que com o tempo foram se colando no corpo, na carne, é permitir que a memória congelada e inerte de um passado sombrio possa se derreter e se reconfigurar.

Ainda que o filme seja farto em material de arquivo da irmã adolescente (pequenos filmes que Elena realizou, imagens em que aparece dançando, girando, brincando com Petra bebê, no grupo teatral *Boi Voador*), não há praticamente imagens de Elena pequena. A nítida fotografia dela ainda criança, presa num porta-retratos, lentamente se esvai numa torrente de imagens fluidas e espectrais: traços de rostos femininos, de paisagens desfocadas, borradas, que se mesclam e se sobrepõem formando camadas de memórias fugidias e indistintas. A imagem do porta-retratos evoca brevemente a infância de Elena para favorecer a pergunta crucial feita por Petra ao modo de uma carta imaginária endereçada à irmã: “como será que esse tempo [da infância] ficou na sua memória, no seu corpo?”

Petra Costa se refere ao tempo da Ditadura civil-militar no Brasil, ao período que seus pais viveram com a irmã escondidos,

5 DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.218

na clandestinidade. A mãe, em plena juventude, troca o (mesmo) sonho de ser atriz de cinema pela paixão por um jovem politizado, militante, engajado. Juntos, participam de passeatas e entram na militância política, se tornam integrantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), em Belo Horizonte, e são presos. Grávida de Elena, a mãe é impedida pelos companheiros de participar da Guerrilha do Araguaia, de onde poucos militantes saíram vivos. Antes mesmo de nascer, portanto, caberia à Elena assumir o seu destino heróico e mítico, o de ser responsável pela sobrevivência da família e viver o incômodo de uma infância em segredo, clandestina, sem imagens; uma infância marcada pelo medo, pela vigilância e pela impossibilidade de estabelecer laços afetivos com outras crianças como ela.

Há raras fotografias desse período, não há vídeos caseiros, não há relatos de infância, não há lembranças. Trata-se de uma lacuna no tempo da memória, de um não-lugar no espaço da cena. Para a pergunta feita por Petra, endereçada à irmã, o filme não traz respostas. Os anos da Ditadura insistem e persistem na forma da “falta”: falta de imagens, falta de documentos, falta de memória. Para o militante que sofreu a tortura e / ou aquele que teve que fugir de seu país e viver na clandestinidade, o esquecimento se torna uma estratégia de sobrevivência, “um gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer como se não houvesse havido tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida do passado”.⁶

Na década de 1980, diferentemente, Elena ganha uma câmera vhs e com ela filma a irmã pequena, filma os espelhos, filma a babá, filma a lua dançando. Do mesmo modo, é filmada pela mãe, contracena com a irmã, dança sozinha, dança com o pai, com a irmã. A câmera dispara situações e funciona como mediadora

6 GAGNEBIN, 2010, p.170

de relações no espaço privado. São os anos de abertura política, do início da redemocratização do país e de mudanças de cunho social, político e econômico, e essas imagens caseiras, na sua aparente harmonia feliz, evocam a recente finalização da Ditadura civil-militar (1985), o momento da primeira eleição presidencial direta após a abertura política.

A Ditadura e a experiência da clandestinidade não são mais evocadas ao longo do filme, mas se mantêm vivas, presentes, como um fantasma que flana por entre as imagens, os corpos, as falas, as memórias e a história daquela família. Se todo o arquivo é feito de lacunas⁷, se ele é cinza não apenas por conta do tempo que passa, mas das cinzas de tudo aquilo que o rodeia e que ardeu, a imagem fugidia de Elena no porta-retratos revela não só a memória do fogo em cada documento dos anos da Ditadura que não ardeu, mas a memória da água em cada documento da Ditadura que não diluiu, como sugere o filme, inspirado em Gaston Bachelard: “a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça (...) a água sua dissolução”.⁸ A foto de Elena criança arde e se dilui. Arde pelo desejo cinematográfico que a anima, pela urgência que manifesta. Arde pela *dor* da qual provém. Arde mesmo quando só é matéria feita de pedra e de sombra. Arde em meio à corrente de água límpida que faz escoar as memórias, diluir os gritos, duplicar os reflexos ao infinito, explicitando a vocação de todo documento para a sobrevivência, apesar de tudo.

E o elemento água é recorrente. Aparece no corpo molhado de Elena enrolado em uma corda, aos dezessete anos, em imagens de arquivo de uma encenação teatral do grupo paulista *Boi Voador*; aparece na concha que Petra ganha de presente da irmã;

7 FOUCAULT, 1986

8 BACHELARD, 1997, p.94-95

na história da pequena sereia, personagem predileta da infância da diretora, “que aceita passar pela dor de uma faca atravessando seu corpo, sangrando, para ganhar pernas e assim dançar”; aparece na narração que diz “estou adoecida de amor. Se me toca, eu viro água”, numa alusão à personagem de Guimarães Rosa, Doralda, interpretada por Elena, como parte da montagem de *Corpo de Baile* realizada pelo grupo teatral paulista; e, ainda, em frases como “me afogo em você, em Ofélias”.

Numa alusão à personagem de Ofélia, Bachelard sugere que a água, elemento capaz de transbordar sentimentos e sensações, é o elemento da “morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida (...) é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista”.⁹ Ofélia, de William Shakespeare, é uma jovem que não suporta a dor de ser rejeitada por aquele que ama e se suicida mergulhando no rio. Também em *Elena*, a mãe, Petra, Elena, Elektra, são mulheres que se espelham perversamente multiplicando a sensação de um “emaranhado de fios no peito e na garganta que não deixa respirar”. São as imagens que se repetem da mão no peito, da mão na garganta, das mãos na cabeça. Angústia, vazio, doença, tormento. Mulheres que se duplicam de modo indistinto, fazendo de *Elena* não apenas um relato íntimo ou um filme narcísico, formalista e sem falhas, mas uma história agônica de tantos casos encerrados em tantas casas, entre quatro paredes, de inúmeras jovens.

Como Elena, a mãe de Petra conta que pensou em se matar aos treze anos. Como Elena, a mãe e Petra viajam para Nova York, voltam ao apartamento onde Elena se matou, reencenam o trágico momento. Como Elena, Petra encenou a peça *Hamlet* mais de uma vez, em experiências de trabalhos na faculdade e

9 Idem, p.85

no grupo de teatro do qual participou aos dezessete anos, mesma idade em que descobriu o diário da irmã e percebeu sentimentos semelhantes entre as duas.¹⁰ Se a morte é o ponto cinza, malsão, a afirmação banal da ausência de sentido da vida, em *Elena*, ela é também um *exercício de admiração*¹¹ em meio ao qual a imagem cede aos excessos plásticos, estetizantes, teatrais e, ainda, à lógica das forças econômicas para melhor usufruir dos benefícios catárticos da narração memorialista.¹² Assim, “representar a morte não é apenas vivê-la em imagens, em nossos sonhos, obsessões, para desejá-la ou temê-la; é também materializá-la em frases, formas, cores, sentidos”.¹³

Repetir. Reencenar. Duplicar. Procedimentos estéticos que são capazes de ativar, no cinema, muitos outros significados quando não pretendem reconstituir meramente o que ocorreu, mas estimular e adicionar sentidos que não foram atribuídos ao acon-

10 Essa informação é dada por Petra, em debate realizado no Espaço no Itaú Cultural, que se encontra no site do filme, ver: <http://vimeo.com/66931777>

11 CIORAN, 2011

12 O filme foi divulgado na internet através de vários vídeos com depoimentos – que criam expectativa e suspense a respeito de quem teria sido Elena – de atores conhecidos como Wagner Moura, Alexandre Borges, Júlia Lemertz entre outros. Tais vídeos foram compartilhados nas redes sociais, de modo que muitas críticas foram feitas a essa forma de disponibilizar e mercantilizar uma história de vida dolorosa, transformando-a num “capital pessoal” a ser administrado e comercializado. Em entrevistas disponibilizadas no site do filme, Petra conta que a maioria desses atores trabalhou e conviveu com Elena no grupo teatral *Boi Voador* e que a ideia dessas chamadas para o filme surgiu a partir do material das próprias entrevistas com os atores, material esse que seria inicialmente incorporado ao documentário em uma de suas primeiras versões. Estes vídeos de divulgação pretendem funcionar como um ingrediente “ativador” de interesse e curiosidade pelo filme: Elena-enigma, Elena-intriga, Elena-mistério, Elena-segreto, dimensões caras ao gênero literário do romance com suas tramas e subtramas.

13 THOMAS, 1983, p.186



tecido. Em *Elena*, reencena-se a morte, a dor, a culpa como forma de purgação. No campo da arte contemporânea, o gesto de repetir ganhou uma grande exposição *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment*, realizada em Berlim, em 2007 / 2008, com artistas de diferentes nacionalidades que exploraram o campo da história como um campo de sentidos midiáticos em disputa. No catálogo da Exposição, um dos textos enfatiza o valor epistemológico da reencenação, dizendo que o gesto mantém uma relação com o conhecimento ao criar uma espécie de palimpsesto que acumula todos os significados criados desde então, incluindo a própria ideia de cópia. É toda uma explanação artística, intelectual, a favor deste gesto, na medida em que repetir / reencenar a história seria exaltar a possibilidade de “olhá-la mais de uma vez”, de trazer posicionamentos os mais variados e considerar os seus efeitos.¹⁴

É na possibilidade de reencenar a morte trágica da irmã, de se aproximar e reviver a dor, que Petra encontra a força transfor-

14 BANGMA, 2005



madora e disruptiva do cinema. Para além de um sentido mimético do termo representar, encenar seria abrir a possibilidade de fazer aparecer algo novo na cena. Para a historiadora e pesquisadora de cinema Sylvie Rollet, é na reencenação de gestos do passado que nasce a *imagem-testemunho* capaz de fazer testemunhar não só aquele que estava presente no momento do acontecimento, mas também o espectador imerso no fluxo do filme.¹⁵

Em suas pesquisas, Rollet investiga as estratégias expressivas que o cinema encontrou para evocar catástrofes que não possuem imagens (os genocídios durante a Segunda Guerra, na Argélia, no Camboja) e analisa o que há de intransmissível no procedimento da performance dos corpos, da repetição de gestos daqueles que viveram um evento brutal e que estão impossibilitados de compartilhar suas experiências pela fala. A imagem-testemunho, desse modo, não repete o que foi, mas favorece a expansão dos sentidos, das percepções, da memória. Reencenar um acontecimento seria, portanto, colocar em xeque a crença de que a imagem nos distancia de uma relação com o mundo; ao contrário, ao reencenar, exalta-se a possibilidade de olhar a história de novo, trazer posicionamentos variados e considerar seus efeitos no presente.¹⁶

Em *Elena*, tudo agoniza e rodopia – as três mulheres, a casa, o palco, a cidade, as árvores do sítio, a lua – no eixo vertiginoso da morte. Ao mesmo tempo em que o filme se filia ao gênero memorialista do retrato, agregando ao tempo que se esvai e à morte de Elena uma dimensão terapêutica, saturante e monumental, há também uma sensibilidade romântica que dá extrema relevância à trajetória individual das personagens, buscando galvanizar vidas humanas em meio ao fluxo do tempo. A memória dos espa-

15 ROLLET, 2011, p.41

16 FRANÇA, 2013, p. 46

ços vividos da infância ressurgem então vertiginosa e reiterativa, trazendo à tona os incômodos excessos de uma imagem que faz tanto da morte como da vida um elixir. A *imagem-excesso* solicita do espectador uma afetação intensa.

MEMÓRIA DE ESPAÇOS DESERTOS, EM BUSCA DA INFÂNCIA PERDIDA

“Não podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade.” *Infância em Berlim*, Walter Benjamin.

Em *Diário de uma busca*, Flávia Castro segue o caminho das cartas deixadas pelo pai, dos espaços vividos em países diversos, das lembranças de parentes e companheiros de militância política de seus pais, de fotografias da família e arquivos de jornais. A diretora escava cartas, documentos, fichas criminais, reportagens da imprensa, relatos de jornalistas e policiais à procura de indícios que ocupem o vazio deixado pela versão oficial da morte do pai, Celso Castro. Jornalista, ex-militante político, guerrilheiro que lutou e foi perseguido pela Ditadura Civil-Militar, o pai teria se suicidado após uma tentativa de assalto frustrada na noite que entrou armado na casa de um cidadão alemão (supostamente, ex-oficial nazista), na cidade de Porto Alegre, pouco depois da decretação da anistia.

Retomar essa investigação encerrada, com desfecho e elucidação duvidosos, constitui apenas um dos fios narrativos da trama do filme que envolve memórias, afetos e ambivalentes sentimentos familiares. A morte violenta do pai havia apagado as

lembranças de uma convivência familiar sob constantes mudanças de endereço, de uma infância de poucos amigos. Flávia, ora acompanhada da mãe, ora acompanhada dos irmãos Joca e Maria, percorre cidades, ruas, casas, no Chile, na Argentina, na França, no Brasil, procurando identificar lugares esquecidos e encontrar vestígios de uma infância vivida na clandestinidade. Nessa jornada, leva consigo as raras fotografias daquele tempo em uma tentativa de reter algo que se esvai, que passa irreversivelmente. As cores intensas das frutas apodrecendo no chão, os lençóis brancos pendurados no varal, os parques despovoados e tristes, os brinquedos congelados pelo tempo ganham todos uma dimensão afetiva, como se cada um fosse depositário de uma história íntima, portador de rastros de uma infância perdida.

Há uma primeira infância colorida e cheia de aromas. Há também uma segunda, cinza e triste. Da primeira, no Brasil ainda antes do A15, surge a imagem da paisagem bucólica, da árvore carregada de flores vermelhas, da casa alegre dos avós, sempre cheia de amigos, risadas e sonhos. Da segunda, surge a infância clandestina e escura. Em 1971, Flávia com então cinco anos segue com o irmão rumo ao Chile, aonde os pais, militantes do Partido Operário Comunista, se refugiam para escapar da prisão no Brasil. Os anos seguintes traduzem-se em constantes fugas, vida instável e perguntas não respondidas. “Por que alguém [o pai] tem que viajar justamente no seu aniversário?”; “Por que ela [Flávia] não pode falar o nome do pai, só o codinome?”; “Por que ela e o irmão não podem ir à escola como outras crianças?”; “Por que, dentro da escola, não podem responder à pergunta da professora sobre a profissão dos pais?”.

Retornar aos lugares de memória é aqui retornar à casa do não-sentido, “percorrer objetos que faltam em seu lugar”,¹⁷ sentir uma ausência presente porque é em função desses objetos que tudo passa, que tudo se passa, que não se fica imune e que não se é mais o mesmo. O filme solicita que Flávia retorne à casa vazia, à casa dos parques e dos brinquedos *sem anima*. Ao colocar o próprio corpo em cena e em busca (da verdade sobre a morte do pai? Da verdade sobre a vida? Da verdade sobre o ponto cego da infância?), a cineasta só pode vagar, anotar lembranças, perscrutar fotografias, descrever lugares, reler antigas cartas do pai, procurar em cada criança filmada o rosto, os movimentos e o corpo que um dia foi o seu.

São os brinquedos sem anima, anômalos, que pontuam o filme como um refrão. Dessemelhantes a si, deslocados de si mesmos, o escorrega no parque, a cadeira de balanço colorida, a bicicleta, a mesa de totó, os soldadinhos de plástico, ocupam na imagem um lugar sem ocupante, um lugar onde eles (os brinquedos) não estão nunca onde os procuramos e, inversamente, nunca os encontramos onde estão.¹⁸ Como se tais imagens retirassem do brinquedo seus afetos e memórias para devolver ao espectador a artificialidade crua de sua materialidade.

O ferro do escorrega no parque em um dia chuvoso é simplesmente o ferro, metal duro e resistente, e não material de um objeto de interação, de criação, de invenção de mundos. É como se o escorrega no parque – lugar de imaginários, ficções, crenças e linguagens lúdicas – só pudesse gerar não-sentido, arrancado que foi, bruscamente, do mundo da fantasia e do faz-de-conta. Essa criança que se escondia para chorar, rememora Flávia Castro, ti-

17 DELEUZE, 1988, p.43

18 Idem.



nha um desejo permanente de desaparecer para renascer como criança qualquer, criança que brinca de casinha, que pode ir à escola normalmente, que não precisa ficar sempre atenta ao entorno. No entanto, descobre Flávia, essa criança que ela e o irmão foram um dia não passava de um “estorvo” para seus pais, como revela sua mãe, anos depois, para a filha-cineasta.

Todo um processo de esfacelamento da experiência do brincar, de ser criança, que pode ser também experimentada nos planos fixos e de longa duração dos parques despovoados, dos jardins inertes, dos galhos de árvores retesadas. É justamente a montagem que vai possibilitar a abertura de um relato pessoal da infância para uma experiência coletiva, para a reescrita de uma história vivida pela geração de filhos de militantes políticos que enfrentaram diretamente a repressão. É na montagem que as cartas escritas pelo pai para a família, e lidas pela filha Flávia ou pelo filho Joca, transformam-se em palavras espectrais que vagueiam errantes por entre cidades, ruas e tempos.

Se a montagem nos oferece uma outra imagem do tempo, ou “consciência do tempo” para Michel Poivert,¹⁹ fazendo explodir a narrativa da história e a disposição das coisas, no filme de Flávia Castro, a montagem explode com a história quando faz dos brinquedos vazios, das árvores do quintal, dos muros das casas, das roupas no varal e das cartas do pai, *imagens-vestígios* do exílio e de espaços da infância que não puderam ser explorados, vividos. São os corpos da cineasta, da sua mãe e dos irmãos que, como *imagens-vestígios*, entram em cena para “performar o passado” de pedra, enrijecido, duro.²⁰

O filme evidencia assim o caráter lacunar e transformador da memória que narra não o que viveu, mas histórias, sobrevivências e sensações de uma época. A partir de uma jornada pessoal, *Diário de uma busca* produz imagens raras de uma história silenciada e esquecida, das dores e das faltas experimentadas por brasileiros que foram obrigados a viver exilados, longe de pessoas amadas, proibidos de estabelecer laços de afetos com quem estava ao redor. São memórias impedidas, de tantas infâncias, que ganham desse modo imagens, cores e formas. Se o filme nos faz ver o quão carregado e prenhe é o esquecimento, talvez seja porque permite que se experimente “o vestígio de hábitos perdidos”, ou ainda, porque faz ver na “mistura com a poeira de nossas *moradas demolidas* o segredo que o faz [o esquecimento] sobreviver”.²¹

Em um belo artigo, a pesquisadora Laura U. Marks analisa filmes e vídeos que desvendam memórias de objetos. Trata-se de imagens que mostram um objeto irredutivelmente material que

19 POIVERT, 2007, s / n

20 Idem.

21 BENJAMIN, 1987, p.105, grifo nosso

evoca memórias coletivas. São objetos-imagens que condensam o tempo e que, desvendados, permitem que o espectador possa expandi-los no tempo; objetos-imagens cujos passados incomensuráveis são o produto não apenas de uma história pessoal, mas também de desterritorialização cultural. Marks, fundamentada em Walter Benjamin e Gilles Deleuze, analisa filmes que tomam as coisas por suas imagens, apresentando-as “em toda a sua estranheza tipo-fóssil”,²² de modo que reconectá-las com seu passado pode eventualmente neutralizar seu poder perturbador. Tais imagens de objetos juntam histórias e memórias que estão perdidas ou encobertas no movimento desterritorializante do exílio. Assim é que certos filmes teriam a potência de escavar nos objetos as camadas discursivas que tomam forma material neles, “os traumas mal-resolvidos que neles estão incrustados e a história de interações materiais que eles codificam”.²³

As árvores, com seus galhos e folhas secas, assim como as formigas nas pedras, as frutas no jardim, o escorrega no parque, a mesa de totó, os soldadinhos de plástico são, no filme de Castro, *brinquedos-fósseis* que ganham sentido e luminosidade, na medida mesma em que o passado traumático do exílio que representam não acabou. Objetos tipo-pedra, eles aparecem como testemunhas mudas da história, carregando consigo relações sociais, desterritorializações forçadas e histórias esquecidas. Objetos tipo-fóssil, suas imagens são vestígios do que falta, do que foi enterrado, do que uma vez existiu e que se tornou pedra. Ainda assim, são capazes de destravar toneladas de memórias silenciadas.

22 MARKS, 2010, p.310

23 *Ibidem*, p. 313

MEMÓRIAS DOS ESPAÇOS VAZIOS, OS DIAS COM ELE E OS ANOS SEM ELE

A câmera silenciosa passeia por uma pequena casa em Portugal, por alguns de seus cômodos apertados, por suas paredes descascadas, pelas frestas das janelas, pelo quintal de concreto, pelos muros coloridos pelo musgo. Nesse ambiente, muitos livros, papéis, poucas fotografias e alguns gatos, de verdade e de porcelana, que ocupam os cantos, vagam silenciosos e observam os dias passarem. Essa é a casa onde vive há doze anos o dramaturgo, filósofo e intelectual Carlos Henrique Escobar. É também o espaço onde ele e a filha Maria Clara se encontram por alguns dias para realizar um filme sobre o encontro dos dois, sobre as memórias de um ex-guerrilheiro preso e torturado pela Ditadura brasileira, sobre as memórias de uma filha cujo pai ela mal conhece.

O testemunho de Carlos Henrique Escobar para a documentarista é marcado por palavras que evocam uma vida de ausências: dos pais durante a infância, do irmão que morreu jovem, dos amigos que foram assassinados pelo DOI-CODI durante a Ditadura Civil-Militar. Nas perguntas colocadas a ele por Maria Clara, é a falta do pai que se explicita e que é de algum modo lamentada – a falta de afeto paterno, de lembranças de uma infância com ele, de memórias e de imagens. Para demonstrar esse vazio irreparável, Maria Clara usa filmes domésticos alheios, em que homens quaisquer brincam com seus filhos pequenos e sorriem felizes para a câmera. Para cada uma dessas imagens, ouvimos a frase “Este não é o meu pai”, repetida de modo desafetado, imparcial, desinteressado.

Tal vazio também é ressaltado pelos constantes duelos entre os dois. São os confrontos entre a cena e os bastidores, entre o que está na frente e por trás da câmera, entre as falas em *off* (da

documentarista) e as falas interiores ao quadro (do pai), entre a intimidade de uma família e a história política do país. Tais embates – sobre o que deve ou não ser perguntado, comentado, partilhado, silenciado – constituem a própria *cena de dissenso* do filme, cena forjada por desacordos que fendem seu interior de modo a redispor objetos, situações, imagens e coordenadas de um mundo comum.²⁴ Quando o pai sugere despidoradamente à filha como deveria ser a abertura do documentário (“já que se trata de um filme pessoal”), implícito aqui está não um conflito de interesses ou de aspirações, mas uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, ou seja, do encontro dos dois.

Há uma espécie de refrão (“peraí, pai”, “não fala ainda”, “espera”) estratégico para o funcionamento do filme. Como se tais solicitações fomentassem uma lacuna na imagem e nos sons que favorece a emergência da difícil relação em toda a sua complexidade. Se Maria Clara parece ceder em alguns momentos aos desejos do pai na direção e concepção dos planos, as imagens, contudo, são friccionadas violentamente pelas vozes e sons do fora-de-campo que subjugam e tensionam as cenas. Mais do que isso, quando o dramaturgo lê o trecho de uma de suas peças, *Matei minha mulher. A paixão do marxismo: Louis Althusser* (1983), em que descreve a tortura física e mental sofrida pelo personagem, sua voz é substituída gradualmente pela voz da filha que abandona a imagem paterna em prol de imagens caseiras, em Super-8, onde se vê uma criança anônima na beira de um lago bucólico com sua mãe. A dureza do texto dramático é então tensionada pela leveza de uma memória que falta, a memória da infância de Maria Clara com o pai.

24 RANCIÈRE, 2008, p.55

É em um desses embates, e depois de alguma insistência, que a filha arranca do pai o testemunho sobre a tortura que sofreu quando preso no Brasil, em 1973, por conta de seu envolvimento com o pensamento comunista. O trauma, incomunicável, é evocado pelas lembranças do cheiro do capuz colocado pelos policiais no momento da prisão, do grito da amiga e do sangue na sua roupa branca, da mão que segura a sua, ferida, e pede tranquilidade; do som enlouquecedor da sirene, dos choques elétricos pelo corpo molhado e nu. O enquadramento é fixo e o relato surpreende pelo que possui não só de inesperado, mas porque explicita que todo testemunho não apenas conta histórias; antes, é um gesto magnânimo que reafirma sua crença no presente ao oferecer seu corpo e sua vida ao outro, à imagem, ao cinema.



Contudo, é justamente em uma nova tentativa da diretora de que o pai retome de novo as memórias da Ditadura que o filme dá forma material aos vazios, traduzindo em imagem e sons as sensações e os conflitos em jogo desde o início. Trata-se da imagem da cadeira que solicita a entrada de Maria Clara na cena.

Por trás da câmera, a documentarista insiste que seu pai leia um documento do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) autorizando sua prisão. Ele se recusa veementemente, diz que não vai fazer “papel de bobo”, que milhares de prisões políticas foram feitas nessa época, que solicitar dele tal leitura é uma tolice. O pai e a filha discutem e se confrontam verbalmente fora do campo visual, enquanto vemos o assento vazio no qual o pai deveria sentar-se para ler o texto. O espaço da cena se constrói então nesse duelo sonoro, onde a cadeira expõe o desconforto desse lugar (do filme, do reencontro dos dois em Portugal), onde Carlos Henrique parece não querer estar, recusando-se em se adequar tanto às expectativas da filha como às da diretora.

Vencida pela autoridade intelectual e paterna, Maria Clara senta-se no lugar que seria dele para realizar a tarefa. Invadir o plano é expor a luta da diretora na sua relação com o espaço da cena; é expurgar o silêncio e as lacunas em torno da memória da Ditadura, teatralizando no seu próprio corpo situações e afetos; é disputar o acontecimento da Ditadura, tomar posição no campo das imagens, fazer escolhas. Como se a falta (de documentos e de imagens da época) se revelasse na entrada em cena de Maria Clara, em um aqui-agora que reitera memórias do que foi e / ou do que poderia ter sido. Se o conteúdo do documento lido por ela é decepcionante, visto que não dá (e nem poderia dar) conta da amplitude do acontecimento histórico, por outro, é a sua entrada no plano seguida da leitura do documento que reitera a cena do filme como campo de contendas – do sensível, do visível, da memória, da história.

O dissenso, segundo Jacques Rancière, fala de um embate acerca dos horizontes de percepção que distinguem o audível do inaudível, o compreensível do incompreensível, o visível do invisível. Quando diz que a instauração do dissenso se dá a partir de um uso da linguagem que não é voltado inicialmente para a

busca do entendimento, Rancière se refere à percepção sensível dos sujeitos, a uma percepção de que algo está errado, de que a pretensa igualdade que deveria existir entre indivíduos não está dada. O filósofo argumenta que a linguagem poética ajudaria a perceber esses desacordos entre os sujeitos e seus mundos. A arte e os objetos artísticos, nesse sentido, nos ajudariam a perceber as divisões subjetivas, sociais, políticas de outra forma, deslocando mais radicalmente os modos de percepção das coisas. “Cenas de dissenso são suscetíveis de surgir em qualquer lugar, em qualquer época. (...) Porque toda situação é suscetível de ser fendida no seu interior, reconfigurada sob um outro regime de percepção e de significação”.²⁵

A cadeira vazia e os desacordos entre pai e filha reconfiguram sem cessar as cenas de dissenso do filme. O que Maria Clara espera desse encontro com o pai? O que busca de um passado para o qual não há imagens (domésticas, sobretudo)? Se sua resposta parece clara – reconstruir, através do cinema, uma história pessoal apagada pela falta de convivência com o pai e cruzá-la com a história política do Brasil (a militância de esquerda paterna e a experiência da tortura) –, as tensões entre o político e o privado permanecem e se dão sobretudo no espaço sonoro da cena, quando o pai está em campo e sistematicamente questiona o projeto da filha, no contracampo, “sem saber” que a câmera o está gravando. É na relação entre o campo e o contracampo, jamais visto, que o espaço da cena se monta, cena cindida, desconfortável, em desacordo. É a cena de dissenso.

Por outro lado, em expressões como “perai, pai”, “não fala ainda”, o que está em jogo é o lugar anterior à constituição da cena. Mas, até que ponto o dramaturgo não sabe que a câmera o

25 Ibidem, 2008, p.55

está registrando nesses momentos de espera? Será que realmente não escuta as perguntas da filha? É provável que esse lugar anterior também seja desde sempre parte da cena. A imagem da cadeira vazia é o único momento onde o entrevistado, depois da discussão em *off*, se retira, recusando-se a performar e exigindo com isso a entrada de Maria Clara. O embate – intelectual, afetivo, existencial – que se dá antes de sua retirada reforça a cenografia teatral assim como induz a uma reflexão a respeito da mesma. O que se representa aqui, o que se teatraliza? Que escolhas formais são feitas para a apresentação desse desentendimento? Como situá-lo espacial e temporalmente? Diante da câmera, não podemos esquecer, há entre outras coisas um dramaturgo, um homem do teatro.

Os dias com ele mostra que a imagem-dissenso não se constitui por conflito de interesses. Não se trata disso. O que ela institui e interroga é o que pode ser um interesse, quem pode ser visto como capaz de lidar com interesses sociais, subjetivos e estéticos e quem supostamente não pode, mas que, mesmo assim, irrompe a cena e provoca rupturas na unidade daquilo que até então era dado como “natural”.

Filmes como *Uma longa viagem* (Lucia Murat, 2011), *Memória Para Uso Diário* (Beth Formaggini, 2007), *Utopia e barbárie* (Silvio Tendler, 2009), *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), *O dia que durou 21 anos* (Camilo Tavares, 2012), *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013), além dos documentários analisados nesse ensaio, são reveladores do momento atual do Brasil onde se engendra, lentamente, a reivindicação pela memória dos vinte e um anos de Ditadura Civil-Militar, com a punição de crimes e de torturadores, com a abertura de arquivos secretos, com a restituição da verdade em torno dos desaparecidos e dos assassinados pela repressão política.

A imagem-excesso, a imagem-fóssil e a imagem-dissenso são tipos de *imagem-sensação* que dão corpo e vida à falta de imagens, de documentos e de memória dos anos da Ditadura. Se com a instalação da Comissão Nacional da Verdade, em maio de 2012, o debate sobre o significado desta memória “revelada” ganhou um impulso inédito, esse cinema vem para catalisar os espaços entre a *interrupção do que se pode saber* (as lacunas do tempo) e a *interrupção do passado espectral* (a imagem performada dessas lacunas).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*, in: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANGMA, Anke. *Experience, Memory and Re-enactment*. Berlin: Revolver Publishing, 2005.

CIORAN, Emil. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, George. *Devant les temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

FRANÇA, Andréa. *Documentary Cinema and the Return of What Was*. In et al. *New Argentine and Brazilian Cinema – Reality Effects* (edited by ANDERMANN, J. and BRAVO, A.). New York: Palgrave Macmillan, 2013.

FRANÇA, Andréa. *É possível Conhecer a Estória Toda? Variações do documental e do tribunal nas imagens contemporâneas*. In et al. *Imagem Contemporânea vol. II* (org. Beatriz Furtado). São Paulo: Hedra, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: ed. Forense-universitária, 1986.

GAGNEBIN, Jean M. O preço de uma reconciliação extorquida. In et al. *O que resta da Ditadura* (orgs. TELLES, E. e SAFATLE, V). São Paulo: Boitempo, 2010.

MARKS, Laura U. A memória das coisas. In et al. *Cinema, globalização e interculturalidade* (orgs. FRANÇA, A e LOPES, D.). Chapecó: ed. Argos, 2010.

POIVERT, M. *L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

ROLLET, S. *Une éthique du regard- Le cinema face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris, Hermann Editions, 2011.

THOMAS, Louis-Vincent. *Antropologia de la muerte*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.





ENSAIO NA REVOLUÇÃO: O DOCUMENTARISTA E O ACONTECIMENTO

Cezar Migliorin

|

O documentarista está no Egito (دم) em 2011 e a praça Tahrir (ريرحتل) é o centro do mundo. O que pode este homem que tem o cinema como instrumento de trabalho e é interessado por política, pelas lógicas do poder, pelos modos dos processos subjetivos serem modulados e moduladores no capitalismo contemporâneo? O que pode esse documentarista diante de um grande evento? – de um evento que se apresenta como um divisor de águas da política mundial e paradigma do que pode contaminar praças e países, jovens e vidas; um verdadeiro acontecimento.

Antes de avançarmos nos caminhos do documentarista, “digamos que um acontecimento é um entrecruzamento inesperado de uma variedade de processos. Processos econômicos, históricos, culturais e subjetivos, em um determinado momento, motivados por elementos mínimos, produzem uma faísca que opera como um grande desvio em cada um deles. “Atenção, a menor



linha de fuga pode fazer explodir tudo”.¹ O acontecimento seria assim uma fagulha desviante, um *shifter* que não propõe ainda uma nova ordem.² Em um comentário de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre Maio de 68, eles escrevem o seguinte:

O acontecimento é irreduzível às determinações sociais e às séries causais. Os historiadores não gostam muito desse aspecto e refazem as causalidades. Mas o acontecimento é uma separação, uma ruptura com as causalidades: é uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável em que se abre um novo campo de possibilidades.

Maurizio Lazzarato desdobrará essa noção de não-causalidade dos acontecimentos escrevendo que “o acontecimento é o que surge da história e volta à história, mas sem ser, ele mesmo histórico. O acontecimento é imanente à história econômica, social e política, sem que ele possa ser reduzido a ela”.³

Nem bom nem ruim, o acontecimento funciona como um refrator de raios. Como se houvesse um curso para todos os processos que constituem uma comunidade andando em comum – econômicos, sociais, políticos, subjetivos – mesmo que pleno de problemas, e, de repente, esse fecho de luz encontra um prisma, um cristal que inviabiliza as continuidades homogêneas. A revolução atua assim como um nó de onde as continuidades se mantêm incertas e é nesse nó que o documentarista se encontra.

1 GUATTARI, 1980, p. 56

2 MIGLIORIN & BRUNO, 2013, p.7

3 LAZZARATO, 2009, p. 89

2

O interesse do documentarista pela política é amplo, tanto em seu sentido institucional – nas formas de organização dos estados, suas disputas pelo poder e pelos territórios – uma política molar, poderíamos dizer – quanto à política entendida em seu aspecto micropolítico, mais ligada aos modos de vida, ao cotidiano nos bares regados por copos de chá (ياش) e às formas dos poderes afetarem o dia-a-dia e as possibilidades sensíveis de sujeitos comuns; algo que se apresentaria nos limites de uma dimensão estética da biopolítica.⁴

Em um ir e vir entre formas institucionais e variações sensíveis que modelam e modulam formas de vida, para o documentarista, atravessa o cotidiano de jovens cosmopolitas. Esses jovens parecem se afirmar como senhores de um destino que não encontra nas fronteiras nacionais seus limites sensíveis e seus recortes de comunicação. Ao mesmo tempo, novas formas de capitalismo estão presentes naquele país também. Alguns novos operadores do capital parecem desinteressados nos controles que as ditaduras podiam fazer das necessárias disciplinas que mantinham o capitalismo industrial animado. Junto a isso, o documentarista encontra no Egito uma rede plena de tensões internas entre grupos seculares, religiosos e militares.

Assim como a própria praça Tahrir, o documentarista não tem um ponto de entrada óbvio. Muitas são as portas que o levam ao evento, muitas são as formas de estar com um evento que se exprime nas expressões faciais, nos tempos que os olhos dos habitantes locais levam diante de um espaço ou de uma praça que o documentarista

4 Para uma aprofundamento nos problemas de uma estética da biopolítica, ver: FELDMAN, MIGLIORIN, MECCHI, *Brasil. Estéticas da Biopolítica – Dossiê temático da Revista Cinética* <http://www.revistacinetica.com.br/cep/> Última consulta 02 de setembro de 2013.

pouco entende, marcada por risos, alegrias e feridas nos olhos dos manifestantes atingidos pelas balas de borracha dos macropoderes ligados às elites locais e às megacorporações internacionais.



3

Por um lado, o documentarista pouco ou nada conhece das disputas institucionais, dos contextos macropolíticos da região. Ou melhor, não conhece melhor que o básico do que está nos jornais ou em alguns clássicos, mas ele se prepara: frequenta seminários, entrevista pessoas, assiste filmes, aprende algumas palavras de árabe. *م ال س ل ا م ك ي ل ع* para começar. Mas o documentarista também não fala a língua, não é muçulmano, nem sabe qual a firmeza adequada da mão quando se cumprimenta um homem na rua, ao mesmo tempo em que se surpreende ao ser olhado pelas mulheres em sua primeira caminhada no Cairo (قراهق ل ا).

Esses aspectos culturais, tão fortemente marcados para um olhar estrangeiro, não estavam, entretanto, nem prontos nem isolados para serem documentados pelo cineasta. Estar ali evidenciava a facilidade com que o senso comum aborda o mundo muçulmano como uma unidade, como um mundo sem tempo. Em uma mesma cidade, ser muçulmano trazia diferenças, marcas e modos de vida absolutamente distintos, ou como dizia Ahmed (احمد) jovem tradutor que com seus conhecimentos de espanhol acompanhou o documentarista em alguns encontros: “há muito mais em comum entre um muçulmano de Casablanca e um espanhol de Sevilla do que entre o marroquino e um muçulmano de Riade (رضاي ردا), na Arábia Saudita.”

4

No presente da cidade, o documentarista procura seu ritmo; normalmente mais rápido que o antropólogo, quase sempre mais lento que o jornalista, certamente mais estético que o sociólogo, com frequência menos estatístico que o economista. Clichês à parte, o documentarista se espanta com sua própria pretensão: como criar um conhecimento e uma forma sensivelmente potente sobre esse lugar e sobre a revolução com os instrumentos que tem? Como se aproximar do evento com tão pouco conhecimento, mas com os meios do cinema?

“Para se entender o que estava acontecendo no evento é preciso ampliar a contextualização, incluindo diferentes campos e escalas”,⁵ explica a antropóloga brasileira Manuela Carneiro da Cunha sobre sua maneira de se aproximar de um evento.

5 CARNEIRO DA CUNHA, 2010, p. 316

Poderíamos dizer que Manuela Carneiro da Cunha e o documentarista estão interessados no contexto, em um sentido antropológico, produzido por essa malha que, nas palavras de Roy Wagner, antropólogo americano: “um contexto é uma parte da experiência, – e também algo que nossa experiência constrói; é um ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si, e é formado pelo ato de relacioná-los.”⁶ Ampliar o seu contexto é fazer de sua experiência com o cinema uma relação entre sons, cenas, memórias e imagens em que seja possível participar de sua invenção. O documentarista não pode, assim, abandonar a heterogeneidade do contexto que ele recebe e inventa. Como escreveu Gabriel Tarde: “a heterogeneidade: eis a eterna pedra no caminho da utilidade, da finalidade, da harmonia!”⁷

Um contexto é uma montagem e disso o documentarista acredita entender; como escreveu Deleuze, “há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar, e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto.”⁸ Com a montagem o documentarista se permite abrir portas sem precisar percorrer todo o caminho, andar aos pulos em velocidades variadas, não porque tenha pressa, mas porque precisa ensaiar possíveis conexões sem necessariamente desenvolvê-las, precisa associar espaços sem obrigatoriamente conhecê-los em sua totalidade, o que é muito diferente de ser superficial.

Mas a montagem está em tudo, no jornalismo que frequentemente criticamos, nas gôndolas dos supermercados, nas sequências musicadas, na equivalência infinita entre imagens a que somos expostos. Se as imagens nos demandam um olhar que é

6 WAGNER, 2010, p. 78

7 TARDE, 2007, p. 152

8 DELEUZE, 1985, p. 24

produtor de um saber, é porque elas já são um recorte, já possuem uma distância em relação ao mundo que nos demanda. O documentarista resiste à hiperequivalência entre todas as imagens, como nos clips de cortes rápidos. Nem as imagens são todas equivalentes, nem a montagem garante todo conhecimento. Se o cinema e a arte podem resistir a certos poderes, a certas lógicas de apreensão da vida, é antes de tudo porque as próprias imagens resistem ao que desejamos impor a elas.

5

No quarto de um hotel barato com vista para o Nilo (النيل), o documentarista recapitula: ele sabe que o evento possui uma textura – das peles, dos muros, das ruas. Possui um ritmo que se expressa no tempo em que um sujeito qualquer olha a rua, a praça ou o campo de onde saiu. Possui uma sonoridade, nem sempre traduzível e frequentemente não organizável em um discurso. Possui uma velocidade de montagem que permite um flunar entre elementos heterogêneos.

Talvez a noção tão cara a Jacques Rancière, a ideia de uma partilha – *partage* em francês – ajude o documentarista nessa sua busca do evento. Partilhar possui dois sentidos: 1) Partilhar é fazer de algo um comum. É possível partilhar ou – compartilhar, melhor seria – a rua, sons, cores, gestos. É possível tentar andar no ritmo do outro, como diz o cineasta brasileiro Andréa Tonacci, para falar de seu esforço em filmar os índios; ambular na matéria, como diria Deleuze sobre o trabalho do artesão.⁹ Uma partilha é algo que não tem pertencimento exclusivo e que permite que

9 DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 92

manifestantes franceses se digam argelinos na época da Guerra da Argélia e que militantes brasileiros incorporem a denominação Guarani Kaiowá em suas identidades nas redes sociais. 2) Mas, os passos compartilhados não são isolados de uma divisão, uma partilha, uma separação. Aquilo que chamamos de mundo é pleno de partilhas, recortes de quem tem ou não direito a certas experiências – da comida à arte, do espaço à fruição sensível. Compartilhar e dividir. Fazer junto e separar. “Estar com” e marcar a distância. Eis a riqueza de uma noção plena de instabilidades que o documentarista identifica como algo que o ajudará a mediar seu esforço e desejo em estar com o outro, com o jovem que acorda cedo e vai encontrá-lo para irem juntos à Praça Tahrir. Na revolução, são justamente as linhas que dividem e separam que parecem perturbadas, assim como a emergência de novos espaços e desejos compartilháveis parece ser o que estimula e encanta tantos egípcios naquele momento. “Nunca tive real orgulho de dizer, sou egípcia”, lhe dizia uma funcionária da tv local, “agora isso mudou”.

O documentarista encontra no metrô o jovem que lhe apresentará alguns grupos de manifestantes, o jovem lhe estende a mão e o documentarista já sabe a pressão esperada nesse comprimento.

6

O movimento em direção ao outro está impregnado de uma necessidade de criação com os elementos que o documentarista possui, seu corpo vestido com jeans, sua câmera Canon com imagem em full HD, seu microfone Senheiser, seu conhecimento de inglês, sua possibilidade de sentar em uma ilha de edição Mac e colocar uma foto da construção da Praça Tahrir – adquirida junto

ao British Film Institut – ao lado das imagens do acampamento que ocupa a praça. Com o filme montado, lhe resta ainda a possibilidade de aumentar o contraste entre o rosto do manifestante e o céu.

Cercado de instrumentos e possibilidades sensíveis e discursivas, o documentarista sabe que não está sozinho, mas que, de alguma maneira, é um mediador, um articulador de elementos sociais, poéticos e técnicos. No limite, quando decide pela a câmera ligada na saída do metrô, pela câmera no tripé na altura dos olhos ou pelo microfone direcional em busca de uma fala, eliminando o entorno, a questão que lhe atravessa é: “quando um documentarista age, quem age comigo?” Eis uma pergunta que o leva de volta a toda a mediação social e técnica em que está engajado. O documentarista no limite é um ser catalisador de potências humanas e não-humanas.

Acompanhado de uma história do cinema e com todos seus instrumentos, o documentarista, talvez à diferença de um diretor de ficção, não instaura uma cena, não parte de um cubo branco em que cada elemento pode ser organizado no espaço. O documentarista parte de uma cena que o antecede. Seu poder catalisador opera articulando cena sobre cena, dobrando a cena. Tal lógica parece evidente quando o documentarista, com sua equipe, entra na casa que não conhece, acompanha o cotidiano de uma escola ou entrevista pessoas. Mas, no centro do Cairo, cercado de manifestantes, feridos e câmeras, que sentido pode haver para uma certeza que sempre o acompanhou? A certeza de que a sua presença em um lugar já diz muito sobre a comunidade a documentar. A praça é a cena, certo, mas talvez sua singularidade resida em sua intensidade. Uma intensidade, escreveram Deleuze e Guattari, “não é composta por grandezas adicionais e deslocáveis, uma temperatura não é a soma das temperaturas menores. Mas cada intensidade, sendo ela mesma uma diferença, se divide

segundo uma ordem na qual cada termo da divisão se distingue do outro por natureza”.¹⁰ Tahrir é cena de múltiplas cenas, palco de múltiplas intensidades e o documentarista ali é apenas mais uma delas, talvez a mais gasta.

7

Ao deixar a praça com passos acelerados, depois de um grupo iniciar uma correria que não parecia ter um sentido exato, o documentarista coloca-se de costas para a Tahrir e percebe que as ruas permanecem pouco alteradas, não muito diferentes dos dias normais. Seus ouvidos, entretanto, não se fecham e o barulho da praça permanece, mesmo que seus olhos estejam voltados para uma loja de doces de onde uma senhora com um belo hijab (باجج) azul sai sem nem mesmo virar o rosto para o lado da praça. Para aquela senhora, a cena que trouxe o documentarista até o Cairo não vale nem uma olhadela. Na ausência do olhar da senhora, tudo se complexifica. Se ao olhar para a praça o documentarista não podia abandonar os grandes conglomerados econômicos, no momento em que se vê impedido de cruzar seus olhos com os olhos da senhora, o documentarista percebe que também não pode abandonar os que não olham para a praça, os que organizam os sentidos sem a grande movimentação que mobiliza a mídia de todo o mundo.

Em Tahrir, repleta de mulheres com seus cabelos cobertos com tecidos coloridos, o documentarista se lembra das primeiras leituras que fez antes de chegar ao Egito. Em uma delas, o filósofo marroquino Mouhammed Abed Al-Jabri lembra que para

10 DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 168

pensar a modernidade, seja ela onde for, não se pode partir de uma recusa da tradição. Ele falava do Cairo, pensa o documentarista: não há como romper com o passado, o que não significa recusar a modernidade, “mas antes em elevar nossa maneira de assumir a nossa relação com a tradição no nível que chamamos de ‘contemporaneidade’”. Uma contemporaneidade que, como lembra Al Jabri, no mundo árabe “o renascimento, o iluminismo e a modernidade não representam etapas que se superam umas às outras, mas, pelo contrário, estão entrelaçadas e coexistem no próprio interior da etapa contemporânea”.¹¹ Tal coexistência de tempos e sobreposições entre formas de interpretar e conhecer o mundo não é absolutamente nova para o documentarista que conhece o Brasil razoavelmente bem.

8

O documentarista já realizou outros filmes e para estar no Egito, para acompanhar a senhora dos doces ou para estar na intensidade da praça, ele precisa de condições mínimas, alguns contatos e um pouco de dinheiro. Mais tarde, para finalizar o filme e reaver seus gastos, ele escreve um projeto e encontra um patrocinador que lhe oferece a possibilidade de um *pitching*. Diante de uma banca, o documentarista tem 7 minutos para expor sua ideia e falar sobre a realidade que lhe interessa, suas ideias, motivações e possibilidades econômicas. Neste primeiro momento, todo um sistema de traduções¹² e transportes entra em ação.

11 AL-JABRI, 1999

12 Podemos aproximar aqui essa tradução da Teoria do Ator-Rede e da Leitura que Fernanda Bruno faz dos escritos de Latour: “Agir, segundo a Teoria do Ator-Rede, é pro-

O olhar da senhora dos doces é pouco espetacular, mas o calor da praça e as possíveis imagens inéditas podem mobilizar os financiadores. Simultaneamente, o documentarista envia um projeto para um edital em que há uma definição de como ele deve filmar e quais imagens deve usar. O edital é claro: “OBRA CINEMATOGRAFICA é a obra que tenha como matriz original de captação: película cinematográfica Super 16mm ou 35 mm ou suportes digitais de alta definição – HD, com resolução 1.080 x 1.920 pixels, 1.080 x 1.440 pixels ou 720 x 1.280 pixels; por exemplo: 4K, 2K, HDCAM SR, HDCAM, XDCAM, XDCAM EX, DVCPRO HD e HDV.”¹³ As ideias iniciais de eventualmente utilizar imagens postadas nas redes pelos manifestantes, precisa ser revista. As imagens ditas amadoras, as imagens da *multidão equipada* não se adéquam ao sistema de tradução, não se adéquam ao modo de fazer a passagem das vidas ao filme que o edital exige.

Transportar, das vidas aos filmes, é o gesto que faz o documentarista criando passagens entre esses lugares institucionais, tecnológicos, econômicos, cada um deles, operando transformações, acréscimos e traições ao evento. Essa tradução produz reduções em relação ao ponto de partida na realidade, mas traz ganhos também. Para chegar no *pitching*, o cineasta já produziu um projeto de filme, já escreveu sobre o tema e sobre a sua ideia cinematográfica, já traduziu o filme em valores, já trabalhou

duzir uma diferença, um desvio, um deslocamento qualquer no curso dos acontecimentos e das associações. Mediação e tradução são termos que buscam definir esta ação que é transformação, ‘traição’. Os dois termos implicam deslocamentos de objetivos, interesses, dispositivos, entidades, tempos, lugares. Implicam desvios de percurso, criação de elos até então inexistentes e, que de algum modo, transformam os elementos imbricados.” (BRUNO, 2012, p. 694)

13 EDITAL Nº. 02, DE 21 DE DEZEMBRO DE 2011 – Secretaria do Audiovisual Ministério da Cultura, Brasil.

com técnicos que o ajudaram a pensar o evento sonoramente e já introduziu instrumentos que o levaram a organizar o evento oticamente. Como escreveu Ricoeur, “compreender é traduzir”.¹⁴ Em cada um dos momentos da pré-produção, a realidade, que ainda não foi documentada efetivamente, não parou de produzir e ser produzida na rede, entre técnicas, discursos que são repetidos, enunciados reiterados, tecnologias naturalizadas, impossibilitando qualquer acesso direto ao evento.

9

No sistema de tradução, com alguma verba na mão, o documentarista coloca o corpo em ação: abandona o lugar de origem para conviver, entrevistar, observar o que está distante, escondido, pouco visto. Em outro momento, é na montagem que o tempo se junta ao espaço e as viagens empreendidas no corpo ganham uma segunda camada, aquela das elipses, das aproximações entre tempos e espaços que não fazem parte de nenhuma unidade espaço-temporal. A produção de conhecimento que se faz possível com o documentarista está ligada a esse lugar de viajante. Mas, seu viajar nada tem a ver com o turista, uma vez que cabe ao documentarista resolver problemas de tradução. Como traduzir, interpretar, dar a sentir ao espectador, àquele que não teve seu corpo envolvido com o calor, com o cheiro, com o tédio de um outro lugar ou com o risco de ser estrangeiro? Em outros termos, como fazer uma passagem de uma experiência que é de uma equipe – e consequentemente de experiências pessoais – para uma experiência que se faz comum, sem a centralidade de

14 RICOEUR, 2011, p. 33

um sujeito. Como passar do indivíduo ao filme, que já é de todos. Eis a mais radical dimensão poético-narrativa de qualquer experiência. No centro de um sistema de traduções, o documentarista sabe que estará presente em tudo que filmar ou narrar, mas não pode deixar de tentar essa saída de si, intensificando o recuo. Como todo documentarista moderno, ele sabe que está sempre de saída, sem, entretanto, poder totalmente abandonar seu lugar; um lugar que tende à centralidade, que tende a tê-lo como medida de tudo que acontece.

10

A tradução, a que se depara o documentarista, é sedutora em si. Seus meios podem, no limite, ganhar autonomia em detrimento daquilo que há a traduzir, eis todo o risco da estetização do cinema – fazer uma “bela” imagem do outro não é documentar. Mas, para o cineasta esse não é um problema novo. A tradução não é um gesto independente, ele não pode abandonar o objeto, a praça, isso o documentarista já experimentou diversas vezes e, quando desejou que o cinema tomasse a frente ou quando percebeu que o cinema ia longe demais, abandonando a praça, lembrou-se de um artigo de Maurice Blanchot – “Traduzir de...” sobre a obra de Joël Bousquet, *Traduzido do silêncio*. Sobre esse título, Blanchot escreve:

o desejo de toda uma literatura que gostaria de permanecer uma tradução em estado puro, uma tradução aliviada de algo a traduzir, um esforço para reter da linguagem a única distância que a linguagem procura guardar em relação a ela mesma e que no limite deve resultar em seu desaparecimento. (BLANCHOT, 1997, p. 173)

E o documentarista convive com esse dilema na tradução. Tem em mãos instrumentos para narrar e fazer sentir um mundo que pode descolar-se de um problema de tradução e ganhar plena independência. Estar na tradução não permite tal descolamento, mas metamorfoses constantes que se fazem da realidade ao filme sem que o mundo a traduzir deixe de ser estrangeiro a todos, inclusive aos seus próprios moradores.

O documentarista se aproxima da senhora dos doces, procura seu ritmo e tira três fotos. Com toda discrição a acompanha por duas quadras. Sua cabeça levemente baixa não a impede de fazer pequenos gestos para alguns comerciantes que, parados na porta de seus estabelecimentos, acompanham os movimentos da praça. Depois do segundo quarteirão, a praça parece não existir e a senhora entra em um prédio com as paredes marcadas pelo tempo – uma mistura de fumaça, borracha e poeira vinda do deserto.

Acompanhar aquela senhora e a possibilidade de colocar o som da praça em off, ou um narrador, lhe passa pela cabeça, mas o documentarista sabe do desastre iminente de todo filme: este acontece quando não há mais nada a ser traduzido e o filme se faz na autonomia da tradução sem objeto. Esse risco é parte de seu trabalho, e o documentarista sabe disso, sabe que não pode parar o objeto, como leu em Comolli. O mundo não para para o cinema. O paradoxo parece inevitável. Como estar no que varia, produzir uma imagem do que é variação, guardando a potência de variação na imagem que tende à estabilização.

||

Duas formulações simples do historiador da arte George Didi-Huberman organizam para o documentarista um mundo de

possibilidades da imagem. A primeira se apresenta assim: “para saber é preciso imaginar”.¹⁵ E, no caso do evento que o documentarista deseja, as imagens serão absolutamente necessárias para que se constitua com o espectador essa relação entre saber e imaginar. Se o problema fosse apenas representar o evento, poderíamos mesmo dizer que certos eventos são irrepresentáveis, que ficamos sempre aquém de sua complexidade ou impomos representação demais para um determinado evento, sobredeterminando-o, codificando possíveis experiências sensíveis.¹⁶

É nesse sentido que se formulou toda uma reflexão sobre a impossibilidade de representação do Holocausto – paradigma para tantos pensadores que refletiram sobre o poder e o impoder das imagens.¹⁷ Se a representação é uma redução, pensa o documentarista, o evento menos alguma coisa, todos que se colocavam contra a representação do Holocausto entendem a imagem utopicamente, como se ela fosse capaz de acessar a totalidade ou a essência do evento. Mas, pelo contrário, se é a imaginação que é a demanda, a imagem torna-se decisiva para que possamos saber sobre o evento e participar do conhecimento que o documentarista se propõe a produzir sobre o que vê. É com imagens que imprimem um saber e um não-saber sobre a revolução em processo que o evento pode ser pensado. A revolução só existirá se ela for efetivamente construída e fabricada, com o cinema inclusive. Mas, obviamente, a contingência da revolução não faz o sofrimento das ruas e dos hospitais menos real.

15 DIDI-HUBERMAN, 2003

16 RANCIÈRE, Jacques. S'il y a de l'irreprésentable, in *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

17 Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Giorgio Agamben, George Didi-Huberman, Theodor Adorno.

12

Não há o irrepresentável. O documentarista parte desta premissa sabendo que filmar é também criar uma visibilidade para o evento, imaginar com ele. No final daquela tarde, tudo estava calmo no Cairo. A calma era um estado de espírito em uma cidade agitada, jamais calma, barulhenta. Depois de uma longa conversa com um membro da Irmandade Muçulmana, principal grupo islâmico do Egito que depois da revolução assumiria o poder com o presidente Morsi, o documentarista sai para uma caminhada por um dos lugares que mais imaginou estar antes de chegar ao Cairo; a ponte Qasr al-Nil (رصق لينيلا). A ponte conecta o leste e o oeste do Cairo, e logo depois do dia 25 de janeiro, data que ficou inscrita como marco inicial da revolução, a ponte foi palco de grandes batalhas entre manifestantes e a polícia que tentava os impedir de chegarem à Tahrir. Correram o mundo cenas fortíssimas em que polícia de Mubarak, depois de jogar os caminhões contra os manifestantes, é dominada e obrigada a recuar permitindo a chegada dos manifestantes à praça.

Apesar das fortes imagens das batalhas na ponte, não eram apenas essas as imagens que o documentarista possui de Qasr al-Nil. Para o documentarista, filmar um lugar é fazer as novas imagens encontrarem as antigas, assim, uma imagem é sempre uma relação entre imagens; frequentemente entre tempos. Como bem entendemos com Guy Debord, se o tempo não atravessa a imagem, há apenas espetáculo.¹⁸ O documentarista trazia para a ponte as marcantes descrições que Tarik Sabry fizera em seu livro *Cultural Encounters in the Arab World*. Estudando a cultura jovem no mundo árabe, Sabry observa que a ponte é um espaço de suspen-

18 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997, p. 103.

são da rigidez de normas sociais e é na ponte que jovens namorados andam de mãos dadas e até mesmo se beijam em público.

O documentarista encontra na ponte mais do que esperava. Mais do que demonstrações de afeto, ao colocar a câmera na ponte o documentarista filma duas jovens que com seus coloridos hijabs seguram o parapeito e jogam seus corpos para trás, deixando o corpo marcar a vestimenta com uma liberdade que até então o documentarista não havia visto. Ele percebe que algo acontece ali e que aquele gesto estava em total sintonia com os militantes da praça e com os jovens que andavam de capacete ao lado do Ministério do Interior, para se protegerem das pedras e balas de borracha da polícia. O hijab, mais uma vez não demarcava apenas um conservadorismo, mas um orgulho feminino que também permitia movimentos e gestos livres. Havia uma pista ali que conectava o documentarista com os escritos de Guattari sobre Maio de 68: “não há revolução social sem revolução do desejo.” Aquele gesto das meninas, já filmado, ajudava o documentarista a entender um dos seus papéis ali; se não havia o evento todo a ser representado, imaginar com as imagens era também a possibilidade de traçar linhas de continuidade entre gestos que pareciam distintos: a liberdade do corpo na ponte, as noites dormidas na praça e as pedras contra o Ministério.

Montar para conhecer, assim era demandada a imaginação do documentarista, uma imaginação que com a montagem não se confundia com um homem isolado que ao pé de uma figueira imagina um mundo, sonha com uma realidade. A imaginação aqui é de outra espécie. Montar para conhecer é uma operação mesmo com o real e com os elementos que o mundo apresenta. Imaginação que não permite nem o isolamento daquele que monta, uma vez que para conhecer é preciso produzir encontro, nem o isolamento das imagens, uma vez que sozinhas elas po-



dem muito pouco. Eis então a segunda passagem marcante no diálogo com Didi-Huberman: “Trata-se de colocar o múltiplo em movimento, de nada isolar, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações à obra”.¹⁹ Pela montagem o cinema se torna uma forma que pensa.

13

A fragilidade do documentarista é evidente. Suas imagens deveriam poder estar entre as armas dos militares e olhos dos revolucionários atingidos pelas balas. Imagem-escudo, imagem-barreira. Manter a salvo os olhos daqueles que ele filma. Mas isso não é possível. Ele filma a polícia de um lado da praça, filma os

19 DIDI-HUBERMAN, 2003, p.151

manifestantes do outro, mas suas imagens jamais conseguem estar entre, parando as balas. As imagens, por mais que estivessem no evento, eram frágeis e naquele momento apenas filmavam os olhos dos revolucionários sendo roubados. Um roubo que levava, na mesma violência, os olhos e a possibilidade das imagens da revolução existirem para aqueles olhos. A dor do documentarista era parte da morte que as balas de borracha impunham também ao seu trabalho, ao roubarem os olhos daqueles que ele filma.

Quando os feridos iam para o cotidiano, a normalidade parecia o mais duro dos eventos naquele lugar. Depois dos olhos feridos, dos mortos recolhidos da praça, tudo parecia novamente estável. Se as imagens não podiam ser escudos, como inventar alguma duração para o que acontecia, para o movimento do país que era também um movimento de tantas pessoas, desejos e relações com a história. Como dar consistência sensível, nas imagens, àquilo que tende à normalidade? Ou como estranhar a



normalidade espetacular com que uma boa parte da mídia trata a revolução? Qual é imagem-raio, imagem-corte que, fugazmente, interrompe essa normalidade? O que resta depois da revolução, dos grandes eventos, das euforias ou depois de todos os desastres é a banalidade, a vida ordinária. O documentarista vive o cotidiano e a banalidade de uma cidade que derruba uma ditadura, mas a vida ordinária está em cada canto. As imagens que restam, as imagens e montagens possíveis não podem abandonar o trivial de uma ida ao mercado ao lado da revolução, mas devem durar no tempo, devem inventar formas sensíveis que possibilitem uma existência do que aqui acontece, apesar da banalidade cotidiana, apesar do espetáculo midiático.

O documentarista sabe que o evento não carece de visibilidade e está sendo visto por milhares de câmeras com centenas de vozes e microfones. Depois dos jornalistas da Al Jazeera (أبوظبي) e da CNN, ele marca uma entrevista com um Muhammad Badi (محمد عدي بدي), líder da Irmandade Muçulmana. A Irmandade foi explicitamente utilizada durante os anos Mubarak como uma ameaça ao ocidente. “Se vocês não me apoiarem, eles – os muçulmanos radicais – assumem”, esse era um forte argumento do ex-ditador para ter o apoio dos poderes ocidentais durante os 30 anos em que esteve no poder. O documentarista liga para um conhecido, organizador de um festival de cinema no Cairo e ele o coloca em contato com um jornalista local e é o jornalista que o leva até Badi. Por telefone, com a ajuda de um intérprete, marca um encontro com Badi e é recebido gentilmente por 3 homens que o levam até o escritório de um dos mais influentes muçulmanos do mundo. Ahmed o acompanha e traduz a conversa. Depois de um aperto de mãos, Badi leva o documentarista, o técnico de som e Ahmed até uma sala com alguns livros e decoração barata. Badi se senta em uma cadeira com os livros atrás e diz para o documenta-

rista: “esse é o melhor lugar para a entrevista”. O documentarista sorri e diz que na verdade não deseja fazer uma entrevista. Como assim? O documentarista explica que não é jornalista e que gostaria de, por alguns dias, acompanhar os trabalhos e encontros de Badī nesse momento tão importante da história do Egito, assim como Robert Drew fez com John Kennedy, no filme *Primárias* (1960) e João Salles com Lula, no filme *Entreatos* (2004).

Sentado em sua poltrona, depois de ouvir a proposta do documentarista, Badī pega o telefone, troca três palavras com uma pessoa e diz para o documentarista que vai ter que sair. O documentarista percebe estar deixando escapar um encontro fundamental. Desde que a revolução começara havia uma evidência de que se Mubarak caísse e eleições fossem realizadas, só duas forças estavam efetivamente organizadas no país, o exército e a Irmandade. Isso colocava Badī no centro das disputas de poder. Badī ensaia se despedir do grupo, uma vez que o documentarista havia dito que não queria uma entrevista, quando Ahmed tem a presença de espírito de perguntar se a equipe podia lhe acompanhar. Uma pessoa pode, diz Badī. Ahmed, o técnico de som e o documentarista se olham. Com a agilidade o técnico de som pluga um microfone direcional à Câmera Canon que o documentarista leva. Três minutos depois o documentarista e Badī estão no banco de trás de um Mercedes dos anos 1980, conversando em inglês.

15

A cidade parecia completamente diferente. O documentarista não precisava mais ficar atento ao caminho a fazer e às pessoas que ocupavam as ruas, até a constância da buzinas parecia se arrefecer. O carro era conduzido pelo motorista de Badī e toda a sua concen-

tração estava voltada para aquele homem de palavras fortes e enérgicas, dedo em riste e que insistia na necessidade de um governo de coalizção, de respeito às eleições e aos valores democráticos. Ao mesmo tempo, preocupado com as ações americanas, acostumadas a apoiar ditaduras violentas como as de Mubarak, diz ele.

Ao chegar à frente da mesquita de Al-Azhar (الازهر), o motorista para o carro, Badi desce e o documentarista pergunta se pode acompanhá-lo.

– Foi um prazer a nossa conversa. All the best to our friends in Brazil! Aperta a mão do documentarista e entra na mesquita.

16

Ao chegar ao hotel, o documentarista se põe a revisar o material gravado naquela tarde. Tudo que Badi dissera não trazia novidade alguma, eram variações de falas presentes em entrevistas conhecidas. Diante de falas redundantes, o documentarista se pergunta sobre a importância mesmo de sua presença ali. Seu trabalho não poderia se resumir a uma edição reflexiva sobre tudo que já foi escrito, filmado e dito sobre a revolução? As entrevistas com Badi e com tantos outros personagens da política do Egito estão na internet, assim como as imagens de Tahrir e da ponte de Qasr al-Nil. Até que ponto a sua presença no Egito serviria apenas como garantia de autoridade para poder editar um material que independia da sua experiência. Quando você chegou? Quanto tempo ficou? Quem encontrou? Essas eram perguntas que certamente aparecerão quando o documentarista apresentar seu filme. Mas era apenas para satisfazer o gosto do público pela legitimidade indiciática que o documentarista estava no Cairo? Ou, ao contrário, havia naquela aposta na experiência a possibili-

dade de uma sensibilidade individual – a do documentarista – ser afetada pelo evento e tudo que o cerca e, com essa afecção, criar imagens, sons e montagens que pudessem exprimir o evento de forma singular, voltando a ele para renová-lo.

Se as falas de Badī haviam se mantido como um discurso que antecedia o encontro com o documentarista, uma imagem, entretanto, o mobilizava: Badī estava no carro e de dedo em riste falava da responsabilidade da Irmandade com o seu povo, com os mais necessitados. Por um momento parou e manteve um minuto de silêncio, como se uma imagem intempestiva, ou um pensamento ainda não articulado em palavras tivesse cruzado seu caminho. Mouhammed Badī olhou pela janela os pedestres que achavam seus caminhos em meio ao labirinto de carros e assim ficou outro minuto. A frase sobre os Estados Unidos havia ficado suspensa dois minutos atrás. E, em um tom de voz mais baixo, ainda olhando pela janela, Badī citou o verso três da Sura al Ankaboot (ةروس توبك نعالا) do Corão: “Alá certamente tornará evidente os que mentem e os que dizem a verdade” saindo do inglês e fazendo a citação em árabe. O que não podia ser dito, o que ficara suspenso nas palavras de Badī, apareceu sem tradução e enigmaticamente demandando uma justiça divina. A memória que atravessou o líder não podia mais aparecer em forma de informação. Importava na imagem o silêncio com o Cairo no segundo plano, pela janela do carro. Aquele momento em que a língua árabe interrompe o fluxo de informações, parecia dizer muito sobre a gravidade do que acontecia no Egito. As palavras de Badī repetidas para as várias emissoras pouco significavam diante desse momento em que as palavras faltaram e o Corão vinha a salvá-lo, dando-lhe um novo chão.

Reverendo as imagens em seu quarto de hotel com o Nilo ao fundo, o documentarista faz idas e vindas na imagem de Badī em

silêncio e congela a imagem, como se um instante singular daquele longo encontro com o líder fosse capaz de dar a gravidade do que se passava no Cairo. Ali a informação eclipsava-se e um dos homens que mais parecia ter uma posição sobre a revolução aparecia em um instante de espera e suspensão. Aquilo não era uma metáfora. Mas o que é esse instante? Pergunta-se o documentarista. Duas opções, pensa o documentarista com a imagem de Badī congelada na tela do computador. Duas possibilidades não excludentes: a primeira é que o instante é um fragmento de um tempo maior. Uma pequena parte de um tempo que flui. Em um tempo infinitamente divisível em segundos, décimos, etc. O instante é um mínimo ponto dessas subdivisões. No caso do cinema, em que o tempo pode ser divisível em quadros, o instante seria $1/24$ do segundo. Nesses casos, o instante é um fragmento de um tempo divisível. Entretanto, o que estava diante do documentarista não era apenas uma subdivisão do segundo, até porque ao congelar a imagem de Badī o tempo não parava. A cada segundo de imagem congelada havia 24 imagens iguais de Badī com o Cairo ao fundo. O que se congelava diante do documentarista não era o tempo, não era a mudança que o tempo traz para as coisas, para o mundo, mas apenas o espaço. A aposta do documentarista ao aceitar aquela imagem para o filme era de que naquele congelamento do espaço, o tempo – aquilo que muda – traz a variação, e, porque não, a revolução com mais intensidade. O instante assim não era um instante privilegiado, como se ele condensasse um sentido oculto da revolução, mas um instante que, separado da continuidade homogênea do tempo dividido em 24 quadros por segundo, intensificava a percepção da mudança, do inacabamento do pensamento em relação ao mundo.

O documentarista aperta o play e a imagem volta a sua velocidade normal. Para a edição do filme, fica a dúvida: seria neces-

sário interromper o fluxo das imagens congelando a imagem de Badī para acessarmos esse instante que intensifica a mudança, ou é o próprio Badī que, interrompendo sua fala roteirizada, mantendo um silêncio de um minuto, abandonando o inglês e indo para o árabe, age como cineasta e faz um corte seco entre dois ritmos, duas línguas, duas formas de expressão?

17

Há filme, se disse o documentarista naquela noite depois do encontro com o Badī. Nessa mesma noite o documentarista ligou para seu produtor no Brasil. Há filme, disse ele entusiasmado por ter chegado a imagens que não se confundiam com a informação, como as buscadas pela maior parte do jornalismo, nem imagens subjetivas, vindas de seu olhar privilegiado de cineasta. Se era possível falar em objetividade, ela era fruto dessa imagem que aparecia formada por toda uma conjunção de fatores sociais, éticos e políticos e atores humanos e tecnológicos em que o documentarista era apenas um elemento. Há filme, poderia dizer o documentarista: eu estou desaparecendo! O acontecimento que busca o documentarista não é o outro da imagem, mas, como um nó da madeira, é parte do fluxo das coisas, passa pelo interior dos indivíduos e pela constituição da imagem. Como já sabia Bergson há muito, “o olho está nas coisas”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL-JABRI, Mouhammed Adeb. *Introdução à Crítica da Razão Árabe*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

BRUNO, Fernanda. *Rastros digitais: o que eles se tornam quando vistos sob a perspectiva da teoria ator-rede*. XXI Encontro Anual da COMPÓS (2012).

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com Aspas*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 5. São Paulo, 34, 1997.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

LATOURETTE, Bruno. *Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções*. In:

PARENTE, André (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LAZZARATO, Maurizio. *Expérimentations politiques*. Paris: Editions Amsterdam, 2009.

MIGLORIN, Cezar & BRUNO, Fernanda. *Junho de 2013, Brasil: Como pensar um acontecimento* In. Revista Atual, Ed. Azougue, # 1 – set 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens*. Paris: Amsterdam, 2009.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SABRY, Tarik. *Cultural Encounters in the Arab World*. London: I.B. Tauris ans Co., 2010.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e Sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.





BIOGRAFIAS

ANDRÉ PARENTE é artista e teórico do cinema e das novas mídias. Em 1987 obtém o doutorado na Universidade de Paris 8 sob a orientação de Gilles Deleuze. Em 1991 funda o Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1977 e 2007, realiza inúmeros vídeos, filmes e instalações nos quais predominam a dimensão experimental e a conceitual. Seus trabalhos foram apresentados no Brasil e no exterior (Alemanha, França, Espanha, Suécia, México, Canadá, Argentina, Colômbia, China, entre muitos outros). É autor de vários livros: *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual* (1993), *Sobre o cinema do simulacro* (1998), *O virtual e o hipertextual* (1999), *Narrativa e modernidade* (2000), *Tramas da rede* (2004), *Cinéma et narrativité* (L'Harmattan, 2005), *Preparações e tarefas* (2007), *Cinema em trânsito* (2012), *Cinema/Deleuze* (2013), *Cinemáticos* (2013), entre outros. Nos últimos anos obteve vários prêmios: Prêmio Transmídia do Itaú Cultural, Prêmio Petrobrás de Novas Mídias, Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia,



Prêmio Petrobrás de Memória das artes, Prêmio Oi Cultural, Prêmio da Caixa Cultural Brasília, Prêmio Funarte 2013, entre outros.

ANDRÉA FRANÇA é Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação da UFRJ. Pesquisadora do CNPq e Líder do Grupo de Pesquisa O documentário dentro e fora da tv brasileira, os anos 1970/80". Coordenadora do Curso de Cinema da PUC-Rio. Ex-coordenadora do GT da COMPÓS, *Estudos de Cinema, fotografia e audiovisual* nos anos de 2011 e 2012. Tem artigos e livros publicados na área de Comunicação, com ênfase em cinema contemporâneo, documentário e audiovisual, entre eles: *Cinema em azul, branco e vermelho – a trilogia de Kieslowski* (Sette Letras, Faperj), *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (Faperj, 7 Letras, 2004), organizadora da coletânea *Cinema, globalização e interculturalidade* (ed. Argos, 2010), colaboradora de *Ensaio no real* (ed. Azougue, 2010) e *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects* (ed. Palgrave Macmillan, 2013), entre outros.

BEATRIZ FURTADO é professora do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará, do curso de graduação em Cinema e Audiovisual e dos programas de pós-graduação em Artes e em Comunicação. É autora de *Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana – Intervenções Espaço-temporais no Mundo da Vida Cotidiana* (Relime-Dumará); *Cidade Anônima* (Hedra); *Imagens que Resistem* (Intermeios). Organizou os dois volumes de *Imagem Contemporânea I e II* (Hedra) e, junto com Daniel Lins, *Fazendo Rizoma* (Hedra). Coordena, desde 2006, o Laboratório de Estudos e Experimentais em Audiovisual (LEEA).

CEZAR MIGLIORIN é pesquisador, professor e ensaísta. Membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF e Chefe do Departamento de Cinema e Vídeo. Coordenador do *Laboratório Kumã de pesquisa e experimentação em imagem e som*. Organizador do livro *Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje*. (Ed. Azougue, 2010). Coordenador da 8ª *Mostra de Cinema e Direitos Humanos da América do Sul*. Doutor em Comunicação e Cinema pela UFRJ e Paris 3 (Sorbonne Nouvelle).

CONSUELO LINS é professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPQ. Formada em Comunicação pela PUC/RJ, com mestrado na ECO/UFRJ, e ainda mestrado, doutorado (1989/1994) e pós-doutorado (2005) em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle). É autora de *O documentário de Eduardo Coutinho; televisão, cinema e vídeo* (Jorge Zahar editor – 2004/2012) e, em parceria com Cláudia Mesquita, *Filmar o real, sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Jorge Zahar editor – 2008/2011). Ensaísta e crítica, escreve regularmente sobre a produção audiovisual contemporânea. É também diretora de *Lectures* (2005), *Leituras Cariocas* (2009), *Babás* (2010), entre outros, exibidos e premiados em vários festivais.

CRISTIAN BORGES é Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle) e mestre em Cinema pela Universidade de Bristol, especializou-se em questões ligadas à construção fílmica. Como cineasta, realizou sete curtas metragens exibidos em diversos festivais no Brasil e no exterior, além de ter sido um dos fundadores do Festival Brasileiro de Cinema Universitário. Atualmente, desenvolve pes-

quisa de pós-doutorado com bolsa FAPESP na Universidade de Nova York, é um dos editores da *Revista Laika* e vice-coordenador do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP.

DENILSON LOPES (noslined@bighost.com.br) é professor associado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, bolsista de produtividade científica do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Foi professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, de 1997 a 2007, onde coordenou o Programa de Pós-Graduação. Foi presidente da Associação Brasileira de Estudos de Homocultura (ABEH), Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) e Superintendente de Difusão Cultural do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi pesquisador visitante na City University of New York, na New York University e na Universidade de Montreal. Também ocupou a Cátedra Rui Barbosa de Estudos Brasileiros na Universidade de Leiden na Holanda. Tem dado palestras e cursos em várias universidades dentro e fora do Brasil. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estética da Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: estética da comunicação, cinema contemporâneo, estudos de gênero (estudos gays e transgêneros), crítica de cultura e arte contemporâneas, estudos culturais, literatura comparada. Autor de *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Rio de Janeiro, Rocco, 2012), *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília, EdUnB, 2007), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (RJ, Aeroplano, 2002) e *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (RJ, 7Letras, 1999), co-organizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (SP, Nojosa, 2004), em conjunto com Andrea França; de *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2010) e or-

ganizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó, Argos, 2005). No momento, conclui a pesquisa *Encenações do Comum*, num diálogo entre cinema, teatro e artes visuais, e prepara projeto para se iniciar, em 2014, chamado *Afetos, Relações e Encontros*, que procura dialogar o conceito sobre a sensação, os afectos e os perceptos de Deleuze e Guattari com os estudos de gênero/teoria *queer* a fim de analisar, de forma comparativa, filmes brasileiros feitos nos últimos anos. Este projeto está inserido dentro do grupo de estudos *Afeto, Gênero e Encenação* que coordena.

EDUARDO DE JESUS é graduado em Comunicação *Social pela PUC Minas, Mestre em Comunicação pela UFMG e doutor em Artes pela ECA/USP. É professor do programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Integra a Associação Cultural Videobrasil. Coordenou e atuou como curador dos projetos *Circuito Mineiro de Audiovisual* e *Imagem-pensamento*. Atuou como curador na exposição *Dense Local* no contexto do festival *Transitio-MX* (Cidade do México, 2009) e *Esses espaços* (Belo Horizonte, 2010).

KATIA MACIEL é artista, poeta, pesquisadora do CNPq e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou, entre outros, os livros *Poesia e videoarte* (com Renato Rezende, 2013), *Instruções para filmes* (com Livia Flores, 2013), *ZUN* (2012), *Transcinemas* (2009), *Cinema Sim* (2008), *Brasil experimental*, de Guy Brett (org. 2005), *Redes sensoriais* (com André Parente, 2003), *O pensamento de cinema no Brasil* (2000) e *A Arte da Desaparição*, de Jean Baudrillard (org. 1997). Seus filmes, vídeos e instalações foram expostos no Brasil e em vários países, e premiados pela Caixa Cultural Brasília (2011), Funarte de Estímulo à Criação Artística em Artes Visuais (2010), Rumos Itaú Cultural

(2009), Sérgio Motta (2005), Petrobrás Mídias Digitais (2003), Transmídia Itaú Cultural (2002), Artes Visuais Rioarte (2000).

PATRICIA MACHADO é Doutoranda em Comunicação pela ECO-UFRJ (co-orientadora Andréa França / orientadora Consuelo Lins). Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio. Pesquisa questões relacionadas ao audiovisual, documentário, memória e arquivos cinematográficos.

PATRÍCIA MORAN é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Professora da Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisadora do LAICA, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Pesquisa a produção audiovisual tendo em vista o impacto das novas tecnologias na cultura contemporânea e na poética audiovisual. Diretora de cinema e vídeo participou de importantes festivais internacionais como o Festival de Berlim e foi premiada em festivais nacionais e internacionais com seus ensaios audiovisuais. Premiada com bolsa da Fundação Vitta de Artes. A experimentação com formatos e gêneros é uma das marcas de trabalhos como o ensaio documental *Clandestinos* e a ficção *Plano-Sequência* que emula recursos televisivos. Lançou em 2012 seu filme experimental de longa-metragem *Ponto Org*. Em fase nova, prepara projetos e filmagens. Editora e autora do livro sobre Machinima editado pelo CINUSP. Tem diversos textos publicados.

PHILIPPE DUBOIS (nascido em 1952) é professor no Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 onde é titular da cadeira de “Teoria das formas visuais”. Além disso, depois de 6 anos como vice-presidente da Universidade

(responsável por sua política internacional), ele é, desde 2012 e até 2017, membro sênior do Instituto Universitário da France (IUF), onde lidera um projeto de pesquisa sobre “Pós-cinema”. Publicou uma dezena de livros e mais de uma centena de artigos sobre a fotografia, o cinema e o vídeo, incluindo O Ato Fotográfico, seu primeiro livro em 1983 (traduzido em muitas línguas, incluindo o português - Edições Papyrus) e seu último livro *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain* (éd. Yellow Now, 2012 – traduzido também para o português pela Cosac e Naify sob o título *Cinema, Vídeo, Godard*). Foi crítico (foto, cinema e vídeo), editor da Revista Belga de Cinema. Tem colaborado com a Cinemateca Real da Bélgica e criou com ela o programa europeu Arquimídia. Também é editor (co)responsável por várias coleções (“Artes e Cinema” da Deboeck, “Cinéthésis” da Fórum) e revistas (Filme & CIE). Suas áreas de especialidade, ainda em uma abordagem multidisciplinar, são a teoria das formas visuais, a estética das imagens, arte contemporânea, metodologia e análise fílmica. Entre seus interesses, além da foto e do vídeo, há Godard, Marker, Fritz Lang, Albert Lewin, Un Chien Andalou, o cinema mudo, experimental. E, claro, todas as relações entre cinema e arte contemporânea, em que publicou ao longo dos últimos cinco anos, nove livros coletivos.

PRISCILA ARANTES é pesquisadora, curadora, professora e gestora cultural. É diretora e curadora do Paço das Artes (Secretaria de Estado da Cultura) desde 2007 e docente da Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP) no curso de Arte: história, crítica e curadoria (graduação e pós graduação). É pós-doutora junto à Penn State University (USA) e integra o grupo de pesquisa cadastrado no CNPq Arte: história, crítica e curadoria. Foi diretora de programação do Museu da Imagem e Som (2007-2011) e membro do



Conselho Editorial da Revista do Polo de Arte Contemporânea da Bienal Internacional de São Paulo (2010). É parecerista da CAPES/MEC na área de artes e membro do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da ANPAP. É autora de *Arte @ Mídia* (Ed.Senac/ FAPESP), finalista do 48 prêmio jabuti; *Estéticas Tecnológicas* (Educ), *Crossing [Travessias]* (EDUSP) e *Re/escrituras da Arte Contemporânea: história, arquivo e mídia* (prelo). Entre suas curadorias destacam-se *Assim é, se lhe parece* (2011) e o *Projeto 5X5* (2012), ambas realizadas no Paço das Artes.







FONTES Swift e Knockout
GRÁFICA Walprint

