

a ideia de cinema na arte
contemporânea brasileira

katia maciel



no roteiro trama-vozes
da ideia de cinema
na arte contemporânea brasileira
o cinema de slides nasce
da insatisfação com os filmes de hollywood
mangue banguê cosmococa
contrastado bang bang
das fotografias
das imagens
da tevê
na quadratura do círculo
entre guerra e revolução
gira o centro
some a morte
disca m para matar
ao alcance da mão
quando tudo já aconteceu
pode acontecer de novo
que as pedras caiam e rolem
existências se chocam
hiperbólicas multiplicam vídeo-cartas
do amor em pedaços
de óperas que lembram cantoras
pássaros de jardins e desertos-florestas
imagens dissociadas
por reflexos de sonho e projeção
na rua do hotel sem passado
coisas acontecem
ao silêncio da respiração
ilha atempo
de uma plateia que sonha acordada
os diálogos suspensos de um filme imaginário
cifrado no grão de areia
fotogramas subtraídos
ao continuum perdido do esquecimento
retornam à luz da história reencenada
pela tração de corpos escravizados
se antes havia cantos e danças
em torno da fogueira
o cinema parado devolve alegres sombras
às brincadeiras das crianças
na poeira dos caminhos
emboscadas armam
encruzilhadas para o próximo tiro
entre arte e vida
nitrobenzeno & linóleo negro e odores de
jasmim
explodem a ideia de cinema
beleza convulsiva
minhocão lascado
low-tech e high-tech
ruído glicht
da ciência dos nomes próprios
e papéis trocados
na linguagem dos dias
não vemos o que vemos
sombras da noite transmitem
instruções à luz do dia
direto da câmera para o projetor
no pente falta um dente
cinema shadows
imagens fantasmáticas
habitam a penumbra

das pupilas dilatadas
sistema vigilante
do tempo real que já não é mais
coreografia circular do conceito
lavado na cachoeira renascentista
despachada por Oxum
onde brilham ensaios
de cabeças labirínticas
repetidoras de solidões
plantadas de dentro para fora
nos negativos de árvores cósmicas
pulsantes padrões fraturados
pela presença bípede
do espectador em voo
vertigem de bambolé
na cintura de Janiele
ginga o entorno do corpo
em loop dos fragmentos da memória
não recuperada do tempo
de vidas familiares
atmosféricas intensidades
polyvision
três dois um
cromático salino mar
elegíaco desfado
desfia dor às ondas
não param de cair
folhas amareladas
sobre par de patins
ausente
das quadrilhas de Brasília
anavantu anarriê
dançamos ao som da Corte astuta
caleidoscópicas miragens
de festas e zeppelin
no deck das negociações
em código Morse
imagem-máquina de luz
em ato interruptor
para que alguém desfaça
o nó górdio das oscilações
entre difícil e útil
muros deslizam
em frente à câmera
um dia caem e vem
outro dia caem e fazem ver
a ideia de cinema
na arte contemporânea brasileira

k. me pede para fazer uma orelha
nunca fiz, respondo
ou melhor, sim dois pares
de carne e cartilagem
agora uma de palavras
para que serve uma orelha de livro?
umas mudas, outras falantes
as tais asinhas de vento
sopram uma ideia de livro no desejo de leitura
de quem os pega pela mão

livia flores

a ideia de cinema na arte contemporânea brasileira

katia maciel

M152 Maciel, Katia
A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira / Katia Maciel. Prefácio de Carlos Adriano. – Rio de Janeiro: Circuito; ECO-POS; Capes, 2020.
344 p.: Il.

ISBN 978-65-86974-04-1

1. Arte. 2. Arte Contemporânea. 3. Arte Brasileira. 4. Artes Visuais. 5. Cinema. 6. Instalação. 7. Processos Criativos. 8. Cinema na Arte. 9. Arquitetura de Imagens e Sons. 10. Película. 11. Vídeo. 12. Fotografia. 13. Desenho. 14. Projeto-cinema. 15. Cineastas. I. Título. II. Adriano, Carlos.

CDU 7.036

CDD 700

os

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB 6/1154

Editor

Renato Rezende

Projeto gráfico
Thiago Fernandes

Revisão
André Sheik

Editora Circuito
Largo do Arouche 252 apto 901
São Paulo SP 01219-010
www.editoracircuito.com.br

para andré parente
e nossos jardins de
cinema

CIRCUITO



agradeço

O apoio do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro a esta publicação, e à sua coordenadora, Profª Vicia de Carvalho, pela confiança e amizade.

Ao André Sheik, por sua revisão atenciosa e pelas discussões bem-humoradas.

À Ariane Figueiredo, pela inestimável ajuda no acesso aos arquivos do Projeto Hélio Oiticica.

Ao poeta Ismar Tirelli Neto, pela dedicada tradução do projeto *Nitrobenzol Black Linoleum*.

Ao Carlos Adriano, pelo prefácio iluminado.

À Lívia Flores, pela orelha-poema.

Ao Thiago Fernandes pela precisão e arte gráfica.

Ao Renato Rezende, pelo entusiasmo de sempre.

Aos artistas, pelas boas conversas.

Ao André Parente, por me estender, com paciência e generosidade, sua biblioteca real e virtual durante o ano pandêmico em que escrevi, longe da minha casa e livros, os textos aqui reunidos.

apresentação

a ideia de cinema na arte contemporânea brasileira

São quase verbetes. Reúno aqui entrevistas e textos curtos escritos sobre experiências propostas por artistas que expandem ideias de cinema na arte. Um só trabalho de cada artista, sempre a partir de sua exposição.

Procuro acompanhar o circuito de arte contemporânea, na cidade onde vivo, com os alunos da graduação e pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O que explica a razão pela qual a maioria dos trabalhos analisados ter sido vista em museus e galerias cariocas, embora um ou outro tenha sido visitado em outros estados e países.

São muitas as questões que os artistas colocam à forma clássica do cinema como um dispositivo de exibição de imagens em movimento para um público sentado diante de um fio de luz. Apropriação, arquivo, registro, dispositivo, máquina, diálogo, fotografia, tecnologia, escala, memória, fabulação, *performance*, tempo, outras tecnologias e modos de ver, novas interlocuções com o espectador visitante. Termos e relações que redefinem a experiência cinema.

A multiplicação das telas e suas relações. A construção de uma arquitetura particular para abrigar máquinas de imagens. O deslocamento da imagem primeira, ou seja, a apropriação de arquivos de imagens e o reposicionamento de suas narrativas originárias. Movimentos inesperados de câmera. Efeitos de rasuras como uma imagem inaugural. São algumas das proposições das obras expostas neste livro.

Os 32 trabalhos repertoriados são feitos em película, em vídeo, em fotografia, em desenho ou existem apenas como projeto, um projeto-cinema. São poucos diante da variação incessante de formas da arte hoje em sua proliferação de imagens.

O que me atrai nesses – e em tantos trabalhos que não couberam aqui – é um certo inconformismo diante de um modelo de cinema que se consolidou abrigando pouco as formas mais experimentais a que devem sua origem. Os artistas de cinema são aqueles que não se acomodam nas imagens que veem e pelas quais são vistos e continuam a inventar passagens.

Gosto de pensar na *Invenção de Morel*, de Bioy Casares, como o maior filme de todos os tempos, mesmo sendo um romance. Por considerar que a máquina que tudo transforma em imagens nos restitui, na sua infinita repetição, o amor por uma imagem particular.

katia maciel

índice

16	ana maria tavares
24	ana vitória mussi
34	andré parente
46	andré sheik
54	anna costa e silva
64	brígida baltar
72	caetano dias
80	carlos adriano
94	cildo meireles
102	duo strangloscope
110	fernando velázquez
120	gisela motta e leandro lima
130	giselle beiguelman
138	hélío oiticica
158	jarbas lopes
166	joão castilho
174	joão modé
186	kika nicolela
194	laura lima
206	lívía flores
216	lucas bambozzi
224	luciano figueiredo
238	lula buarque
248	marcos chaves
258	neville de almeida
268	pontogor
278	ricardo basbaum
286	rosângela rennó
296	sara ramo
306	solon ribeiro
314	simone michelin
324	sonia andrade
332	vicente de mello

prefácio
carlos adriano

Para poder escrever o prefácio de um livro como *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*, de Katia Maciel, talvez se requeira de seu autor o fingimento (em Pessoa) da persona de um Jorge Luis Borges. Poeta cego como Homero, Borges é um autor-compilador-reapropriador (*scriptor* precursor do plágio por antecipação e da literatura de alusão), que fez da memória matéria de poesia e de prosa, e fez da reciclagem de figuras e de histórias não apenas o modo operatório de sua escritura, mas o mote temático do movimento de suas palavras.

A evocação-invocação (salve, simpatia pelo demônio da analogia mallarmaica) de Borges me parece pertinente aqui por ter sido ele a colocar, com magnífica ironia e maravilhoso encantamento, e, paradoxalmente, com singular originalidade, o lugar do leitor como criador ativo no ato da leitura – a morte do autor teorizada por Barthes não deixa de ser uma paródia acadêmica da tese ficcional de Borges, e os abismos ficcionais de Vila-Matas não seriam possíveis se não fossem radicalizações da proposta do autor de *Ficções*. Neste prefácio, sua presença se deve à noção de uma arte da conversação crítica.

A hipertrofia de seus dispositivos narrativos – o *aleph*, o livro de areia, a ampulheta, a biblioteca, os jardins cujos meandros se bifurcam –, que servem de senha e modelo para uma forma artística do pensamento crítico, não pode obliterar o próprio Borges-poeta, autor de notáveis poemas (*Poema de Los Dones*, *El Ciego*, *Everness*). Nem os inúmeros poetas que praticaram a crítica de maneira inovadora e rigorosa, como (*to name just a few*, talvez os tais *happy few*) Baudelaire (e sua decupagem do pintor da vida moderna), Valéry (e seu escrutínio clínico de um método de Da Vinci, mas não só) ou Pound, exemplar templário (cujas investidas se deram também através de traduções), para quem a melhor crítica de um poema seria um outro poema.

Cabe lembrar, em seu centenário de nascimento, que João Cabral de Melo Neto tem um livro chamado *Poesia Crítica*. Quantos poetas não se debruçaram sobre o ofício? Goethe, John Ashbery, Rilke, entre tantos, trataram do tema em tratados de diversa cepa. E não seria nada fácil no breve espaço deste prefácio listar toda uma tradição de escritos críticos feitos por artistas, de Jean Epstein a John Cage, de Kazimir Malevich a Maya Deren, de Hélio Oiticica a Hollis Frampton. Mesmo sob o risco solipsista, remeto o leitor-náufrago (interessado pelo assunto) à minha resenha sobre *O Anticrítico*, de Augusto de Campos¹, em que abordo algumas questões da metacrítica.

Pois Katia Maciel, poeta e artista, opera no território-interstício ainda não de todo desbravado (um campo minado das flores ausentes de todos os buquês da fala e do que se cala) do que já foi chamado de tradução inter-semiótica. Este é um livro “de passagens” (Benjamin) e, sobretudo, de “entre-imagens” (Bellour). Mais que redefinir um gênero, *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira* reinventa a noção de livro de artista, já em outro século, ainda sem presumir do que há de vir, de novo “nada, ou quase uma arte”, um outro mallarmaico lance de dados, um pouco como Katia faz em *Círculo Vicioso* (2011) com um inusitado (e impossível?) dado redondo – em desafio rendado, um repente em redondilha.

Para armar a coerência metodológica de seu livro, a autora costura parâmetros de um jogo proposto (para além dos lances e armadilhas de Cortázar, Bolaño ou Perec), que permite a ela demarcar sua *démarche*: obras que trabalham nos limites entre artes plásticas, cinema e poesia experienciadas presencialmente em exposições. O livro que você tem em mãos é daqueles em que a autora convida e conduz pela mão o leitor em um passeio (devaneio lúcido e lúdico) por obras de arte de naturezas, técnicas, estéticas, dicções e épocas variadas, em um vasto espectro, que cobre meio século, de 1969 (texto sobre obra de Hélio Oiticica) a 2019 (texto sobre obra de Jarbas Lopes).

O denominador comum entre os estudos que compõem este livro é que tratam de obras sobre imagem em movimento, o que implica também imagem estática em latência ou potência de movimento. O cinema, como museu do século da modernidade (suposta e polemicamente, o século XX) é o parâmetro nuclear. Mas o que atrai a autora é um cinema mais à deriva, derivado, portador de “um certo inconformismo diante de um modelo de cinema que se consolidou abrigando pouco as formas mais experimentais a que devem sua origem desde os primeiros tempos.” Assim, os textos versam sobre o estatuto da imagem (sua produção) e de seu dispositivo (sua reprodução), mesmo que tais instâncias se embaralhem e embrenhem-se uma na outra: “a máquina cinema é a da ilusão disruptiva, feita para destruir seus princípios”, “arquitetura do imenso objeto cinema nos inclui ao nos tornar parte do seu *modus operandi*” (escreve a autora sobre *Abajur*, de Cildo Meireles).

É “quando o cinema se desfaz em fotograma” (sobre obra de Solon Ribeiro) e quando “o cinema conversa com o espelho” (sobre obra de Rosângela Rennó). Um curto-circuito se trama em circuito aberto, que vai de um “quasi-cinema”

1. Ilustríssima, Folha de S. Paulo, 16 de maio de 2020.

(sobre obra de Hélio Oiticica) a um “cinema atmosférico” (sobre obra de Vicente de Mello) e a um “sistema-cinema” (sobre obra de Ricardo Basbaum), de um “cinema lavado” (sobre obra de Marcos Chaves) a um “cinema lascado” (sobre obra de Giselle Beiguelman). Na indecisão deleuziana de intermedialidades, matéria proteica e deletéria do cinema, o tempo – mesmo que um “tempo não recuperado” (em alusão à obra de Lucas Bambozzi que, por sua vez, ilude Proust).

Imagens de diálogos e de legendas de filmes em suspensão (fora do filme, pendurados em tela no espaço expositivo) são a matéria de que é feita a obra de Luciano Figueiredo (“fabri fabulosi”, um “cine-romance”) e também a de que somos (e fomos) feitos (afinal, como diz a autora, “o cinema sonha que nós sonhamos com ele”). E é o que permite que os textos do livro transitem também da forma de ensaios para a forma de entrevistas (Livia Flores; Lula Buarque; Neville d’Almeida; Pontogor; Simone Michelin; Vicente de Mello), com poemas de permeio (em textos sobre obra de Sonia Andrade e sobre obra de João Modé) ou versos alheios, como os de Haroldo de Campos (sobre obra de André Parente), de Castro Alves (sobre obra de Cildo Meireles), de John Donne (sobre obra de Sonia Andrade) e os de Homero (sobre o meu “*la mer larme*”). Em sua apresentação, a autora até classifica os textos deste livro como “quase verbetes”.

Trabalhando sobre o *Circuladô*, de André Parente – obra que gira (literalmente) em torno dos giros de Corisco (no filme de Glauber Rocha), de Édipo (no filme de Pier Paolo Pasolini), de Thelonious Monk (no filme de Charlotte Zwerin), do *sufi* (no filme de Bill Morrison) e de São Francisco de Assis (no filme de Roberto Rossellini) –, Katia Maciel escreve: “*Squaring the circle* é um problema, colocado pelos antigos geômetras, cujo desafio era o de construir um quadrado com a mesma área de um círculo. Em 1882, essa tarefa foi considerada impossível e a expressão *squaring the circle* tornou-se a metáfora do impossível.” Tal assertiva vale por um programa poético para *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*.

Trata-se de um processo feito de claros enigmas, paradoxais aporias, algo como *Livro Aberto* (Katia Maciel, 2009), onde um livro se abre e permanece fechado – e me remete àquela certa assertiva de Borges: um livro na estante é mais um objeto entre outros objetos, mas, quando o leitor o abre, daí se dá “o fato estético”. Como toda boa crítica, os textos aqui reunidos são uma conversa entre a autora do escrito, a obra e o artista-autor da obra, referendando o juízo poundiano de cultura: uma conversa entre seres humanos inteligentes. Não à toa, os textos variam em formas de escrita, que (como dito acima) vão do ensaio à entrevista,

testemunhando um olhar sensível e uma escuta atenta à condição de imanência: a própria obra de que se trata.

Nalguma madrugada perdida de mil e uma noites de insônias, instalado na cozinha, tendo à mesa o chá de gengibre com cachaça (não é bem o quantão das festas caipiras brasileiras, mas uma simplória complexidade etílica com mel e especiarias), estava a pensar na leitura das provas deste livro (e “prova” não é termo casual, no que tem de evidência, indício, demonstração, experiência, degustação) e veio-me à mente a vigília de Joyce – sim, outro cego na parada – e o horizonte do mar de *Ondas: Um Dia de Nuvens Listradas Vindas do Mar* (Katia Maciel, 2006-2014), cujo título é uma frase de *O Retrato do Artista Quando Jovem*. O livro que você está prestes a ler é um livro de iniciação, generoso segredo de alquimias.

Seria imensa a tentação de citar filmes, vídeos e instalações de Katia Maciel que dialogam com os textos de *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira* e o seu trato editorial como um todo, denotando e conotando a coerência de seu projeto. O tríptico da ampulheta – *Timeless* (2011-2015), *Timelapse* (2015), *Full-time* (2015) – seria um signo especular e puramente borgeano (ou um desafio de delícias antissisíficas). Tentação irmã e imã seria também a de colher versos dos poemas da autora na mesma toada desta pegada. Os títulos dos livros de poesia – *Zun* (2012), *Repetir* (2012), *Trailer* (2017), *Plantio* (2019) – por si sós já sinalizam todo um manifesto poético. Mas daí isto não seria um prefácio e sim um ensaio sobre a arte (de) crítica – arte crítica; crítica artística; arte de crítica; crítica de arte; arte-crítica (e quantas outras mais variações do estro combinatório?) – de Katia Maciel. Ou, enfim, afinal, que seja, então um pretexto de tributo, um “exercício de admiração” de um privilegiado interlocutor.

enigmas de
uma noite
com midnight
daydreams

(da série dream
stations)

ana maria tavares



enigmas de uma noite com midnight daydreams (da série dream stations), 2004-2014

ana maria tavares

“Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo”

Jorge Luis Borges¹

Não seria o arquivo um espelho da memória?

Talvez fosse esse o enigma estendido na longa poltrona branca da instalação de Ana. O enigma é primeiro visual. O piso, um grande tabuleiro em geometria preta e branca. Espelhos circundantes planares. Cadeiras longas dispostas em muitas direções. E uma projeção bipartida, onde o mar imenso contempla o navio e seu desfile de personagens.

Labiríntico e caleidoscópico é o espaço que a artista constrói com uma engenhosidade a confundir a máquina cinema. Nossos corpos são imediatamente seduzidos ao seu devir-imagem. Somos nós misturados ao que vemos distribuídos pelos espelhos que nos multiplicam. A exuberância da grande escala faz com que nosso universo perceptivo seja subtraído em um instante.

Toda a quadratura da arquitetura disposta é abrigo para cenas que Ana Tavares recolhe de um arquivo composto por dezoito rolos de filmes que registram as viagens de um capitão da marinha mercante de Hamburgo para Buenos Aires no período entre as guerras mundiais do século XX, entre 1918 e 1939.

As imagens apropriadas do vasto arquivo são sempre brincadeiras no deque do navio, mas a artista altera a velocidade progressivamente, tornando-as lentas, o que tenciona as ações. A repetição das imagens e sua projeção em uma tela dividida em dois amplificam o efeito desejado. Cenas de equilíbrio, de binóculos a mirarem a passagem de um Zeppelin, os jogos de olhar a passar em fila pela câmera. A festa na linha do Equador. Memórias de um capitão apropriadas pela máquina especular da artista. Uma forma da máquina do tempo a trazer e a estilhaçar suas imagens no espaço.

ana maria tavares
enigmas de uma noite com midnight daydreams, da
série dream stations, 2004-2014
poltronas, cabines, aço inoxidável, vidro, couro,
espelhos, vídeo, peças sonoras. 350m2
museu de arte do rio

fotografia
joão musa

1. BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé editores, 1989, p. 481.

“Eu queria romper com a ideia de sala de cinema. As poltronas estão cada uma olhando para uma direção diferente. Não tem frente e verso. Você vê o filme projetado no espelho e pode se perguntar: ‘- Eu estou vendo isto? É uma miragem? Uma construção da minha cabeça? Estou sonhando?’ São muitas as camadas. Sempre pensei a instalação como um deque do navio em que você está olhando o mar.”²

Ana Tavares ocupou uma ampla sala do Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro, reconfigurando o modo de exibição cinematográfico a partir de uma intervenção na geometria de seu dispositivo e de seus componentes: sala escura, espectador sentado diante da projeção. Ela faz uma divisão da tela, espelhamento e refração das imagens, além de uma dispersão das poltronas, que nem sempre se direcionam para o filme que passa.

A artista determinou o projeto das cadeiras de couro branco misturando formas e materiais, da poltrona de um avião às divisórias de ônibus, sempre pensando nas grandes máquinas que levam as pessoas de um lugar a outro. O xadrez do piso é uma referência a arquitetura racional modernista. Toda a lógica construtiva e sua dimensão espacial ressignificam outras atmosferas literárias e artísticas como a de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, e a dos *ready-mades* “*duchampianos*”.

O som também tem origem em arquivos pré-gravados. A artista teve acesso aos registros sonoros das vozes no pregão da antiga Bolsa de Mercadorias e Futuros, de São Paulo, e editou uma semana de captação de vendas de bens. Todas as negociações eram gravadas, para que fossem honradas (as gravações eram provas das operações). Esses sons são ouvidos em cabines dispostas no universo criado pela artista.

Na rádio Eldorado, a artista resgatou o som de uma matéria sobre a importância da água no planeta Terra e a quantidade de seus oceanos, que ouvíamos na sala da exposição, enquanto imersos no filme mudo. Há uma certa disjunção entre imagens e sons, a embaralhar os sentidos, gerando um estado onírico.

Nos sentamos ou caminhamos. Olhamos para as imagens ou em outras direções. Assistimos às memórias do capitão e somos capturadas por elas. Ouvimos a

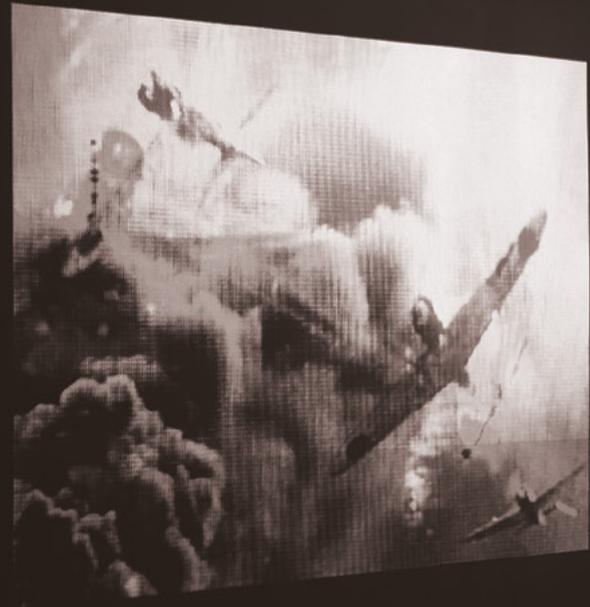
onda sonora na sala de exibição ou entramos nas cabines. Nos olhamos nos espelhos e somos olhados por eles.

Como em um filme de Orson Welles, somamo-nos e nos confundimos com uma imagem espelhada que, na arquitetura de Ana, não é mais do que vestígio ou ruído a gerar outras imagens.

2. Conversa com Ana Maria Tavares, em 26 de Agosto de 2014, no ateliê da artista, na cidade de São Paulo.

b a n g

ana vitória mussi



bang, 2012¹
ana vitória mussi

O bandido atira contra a câmera que o captura, e nós, espectadores, desde 1903, com *O Grande roubo de trem*², somos alvos do bang bang do cinema.

Em *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard repete, na forma de texto gráfico visual e na voz off, *Histoire avec un s*, *História com s*. Vemos, então, as histórias do cinema nas batalhas e guerras do século XX. O cineasta resume a história do cinema americano como a *girl and a gun*. A *girl and a gun*, Godard repete ao longo do filme. A fórmula de Hollywood decomposta na montagem do autor que, para frente e para trás, movimenta a moviola e seu ruído. Montagem, *assemblage*, colagem, mistura não apenas do cinema e de sua história, mas de seus continentes, europeu e americano, em cruzamentos, disputas, intrigas: a história do cinema como gênero cinematográfico. O cinema, seus heróis e covardes, suas divas e vítimas. *Histoire avec un s*.

Em 4 de janeiro de 1991, Jean Baudrillard escreveu, em *La guerre du golf n'a pas eu lieu*, publicado no jornal *Libération*:

“O drama real, a guerra real, não temos nem mais o gosto, nem a necessidade. O que precisamos é o sabor afrodisíaco da multiplicação do falso, da alucinação da violência, o que obtemos de todo prazer alucinógeno, que é também o prazer, como na droga, da nossa indiferença e da nossa irresponsabilidade, portanto da nossa verdadeira liberdade”. Para concluir: “É a forma suprema da democracia.”³ O trecho acima poderia ser uma crítica aos filmes de Quentin Tarantino.

ana vitória mussi
bang, 2012
instalação com quatro projeções simultâneas e trilha sonora
oi futuro flamengo
fotografia
ana vitória mussi

-
1. Texto publicado, em 2014, no livro *Ana Vitória Mussi*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.
 2. *The Great Train Robbery* (1903), filme dirigido por Edwin S. Porter, produzido pelos Edson Studios.
 3. “Le drame réel, la guerre réelle, nous n'en avons plus ni le goût ni le besoin. Ce qu'il nous faut, c'est la saveur aphrodisiaque de la multiplication du faux, de l'hallucination de la violence, c'est que nous ayons de toute chose la jouissance hallucinogène, qui est aussi la jouissance, comme dans la drogue, de notre indifférence et de notre irresponsabilité, donc de notre véritable liberté.” Et de conclure: “C'est la forme suprême de la démocratie.” Jean Baudrillard

Edição de imagens de naturezas distintas: fotografias, séries televisivas e animações em filmes que ultrapassam os acontecimentos em seus aspectos históricos, morais e éticos. O que fazer quando tudo já aconteceu? Refazer tudo em um movimento contemporâneo de eterno retorno. No caso do cinema americano, Tarantino gera um pastiche de violências do *western* ao *filme noir*, do burlesco à guerra mais visceral, onde os heróis afundam sem o alento da vitória. Uma outra *nouvelle vague*, um outro neorealismo, na total desrealização do jogo americano do culto ao herói. Não existem heróis, só bandidos, não existe a paz, só a guerra, a pior de todas, aquela de todos os dias, aquela que nos torna indiferentes ao sangue, ao suor e as lágrimas.

Na exposição *Bang*, de Ana Vitória Mussi, três paredes abrigam quatro projeções que se tocam e operam entre si, no deslizar do movimento parado, no entrecruzar das formas e ritmos que combinam as imagens que passam como em um filme. Um filme contrastado pelas fotografias que fixam o que a artista capturou de imagens televisivas. Para ela, uma janela para os acontecimentos, em versões que se materializam e desmaterializam no tempo de seus cliques.

Enquanto assistimos às imagens, ouvimos *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, composição de Sonny Bono, na voz de Nancy Sinatra. A música foi trilha do filme de Tarantino, *Kill Bill*, épico da heroína Beatrix Kiddo. Ana Vitória se aproxima da apropriação da música no filme de Tarantino ao contrapor a violência das imagens à docilidade rítmica e melódica.

*Bang Bang*⁴

*I was five and he was six
We rode on horses made of sticks
He wore black and I wore white
He would always win the fight*

*Bang bang, he shot me down
Bang bang, I hit the ground
Bang bang, that awful sound
Bang bang, my baby shot me down
Seasons came and changed the time
When I grew up I called him mine
He would always laugh and say
"Remember when we used to play"*

*Bang bang, I shot you down
Bang bang, you hit the ground
Bang bang, that awful sound
Bang bang, I used to shoot you down*

*Music played and people sang
Just for me the church bells rang*

*Now he's gone I don't know why
Until this day, sometimes I cry
He didn't even say goodbye
He didn't take the time to lie*

*Bang bang, he shot me down
Bang bang, I hit the ground
Bang bang, that awful sound
Bang bang, my baby shot me down*

Baby shot me down...

A instalação-filme *Bang* transcende a relação entre a artista e a curadora. Juntas na edição de imagens, orquestrando a um só tempo a guerra que se pacifica no olhar, elas nos paralisam nos batimentos fotográficos precisos como os alvos a serem atingidos. Olhar que, aos poucos, entra em sincronia com o sublime das imagens que mostram, nas palavras de Jean Baudrillard, *um real sem origem nem realidade*, porque tudo é cinema.

4. *Bang Bang*: Eu tinha cinco e ele seis/ A gente cavalgava em cavalos de pau/ Ele se vestia de preto e eu usava branco/ Ele sempre ganhava a luta/ Bang bang, ele atirou em mim/ Bang bang, eu caí no chão/ Bang bang, aquele som terrível/ Bang bang, meu querido me atingiu/ Estações vieram e mudaram o tempo/ Quando eu cresci, eu o chamei de meu/ Ele sempre ria e dizia: "Lembra de como a gente brincava?"/ Bang bang, eu te acertava/ Bang bang, você caía no chão/ Bang bang, aquele som terrível/ Bang bang, eu costumava atingir você/ A música tocou e as pessoas cantaram/ Apenas para mim os sinos da igreja soaram/ Agora ele se foi, eu não sei por quê/ Até o dia de hoje, às vezes eu choro/ Ele nem sequer disse adeus/ Ele não perdeu tempo para mentir/ Meu querido me atingiu.

A mulher olha, a arma atira, os corpos mergulham, os aviões planam, e nós, imersos no movimento do tambor que gira imagens e tanques, somos acolhidos no preto e branco do cinema, em todos os tempos, e pela trilha de Tarantino, em seu *bang bang*. E o tempo é *bergsonian*, porque, aqui, o passado é contemporâneo do presente que ele foi. Nos termos colocados por Gilles Deleuze, em seu texto *A ilha deserta*⁵, a duração é uma memória, porque ela prolonga o passado no presente. Bergson enuncia que o presente vai, progressivamente, com o envelhecimento, tendo uma carga mais pesada de passado. Para o autor, o passado sobrevive em si, como lugar no qual nos colocamos para nos lembrar: o passado é o em si, o virtual, o presente que ele foi e o atual presente do qual agora ele é passado. Deleuze repete Bergson, estendendo o pensamento da imagem em si para a imagem como o puro do tempo, como o virtual do tempo, como a imagem-tempo.

A instalação *Bang*, de Ana Vitória Mussi, nos acorda com a delicadeza das imagens que flutuam no presente de um passado que não passa nunca, porque as imagens são mais que arquivos: são percepções incrustadas em nossos corpos, como a guerra e o cinema.

5. Bergson (1858-1941). In ____ Gilles Deleuze. *A ilha deserta*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006.

c i r c u l a d ô

a n d r é p a r e n t e



circuladô, 2007-2010

andré parente

“O universo taoista é uma infinidade de ciclos alinhados de tempo, cada um girando em um círculo diferente, e aqueles que não são meros mortais pertencem a vários ciclos”

The hidden span

Eliot Weinberger

Squaring the circle é um problema, colocado pelos antigos geômetras, cujo desafio era o de construir um quadrado com a mesma área de um círculo. Em 1882, essa tarefa foi considerada impossível e a expressão *squaring the circle* tornou-se a metáfora do impossível.

A gramática cinematográfica se esquadrinha em campo e contracampo (uma geometria de quadrados), em panorâmicas e *travellings* (linhas), em *plongées* (pontos), o círculo é uma região improvável.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, uma mulher circunda Corisco, em seguida, é abraçada pelo cangaceiro, juntos, giram ao som da *Bachianas Brasileiras n.º 5*, de Heitor Villa-Lobos. O movimento é lento e contínuo, como se seguisse o andamento da elegia dos instrumentos. O contraste é imenso com a penúltima sequência do filme, em que vemos Corisco no giro da morte enquanto grita: - *“Mais fortes são os poderes do povo.”*

A instalação *Circuladô*, do artista André Parente, projeta, em *loop*, o giro de Corisco. Na repetição, vemos a figura de um corpo, de braços estendidos e pés juntos, girar na forma de uma cruz. A aceleração acentua a violência da morte que insiste.

Esse é o primeiro giro da instalação que reúne outros quatro: o de Édipo, no filme homônimo de Pier Paolo Pasolini, o de Thelonious Sphere Monk, no filme de Charlotte Zwerin, o giro *sufi*, do documentário de Bill Morison (que usa imagens de arquivo) e o de São Francisco de Assis no filme de Roberto Rossellini.

andré parente
circuladô, 2007-2010
instalação interativa com cinco projeções simultâneas e trilha sonora
museu da imagem e do som de são paulo

fotografia
everton ballardin

giro 1 revolução corisco

“circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá eviva quem já meu deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá (...)”

Haroldo de Campos

“Finalmente, há o fato de que a relação entre guerra e revolução, a sua reciprocidade e dependência mútua, aumentaram constantemente e que a acentuação dessa relação se deslocou cada vez mais da guerra para a revolução.”¹

Ainda que esse parágrafo de Hannah Arendt tenha sido escrito para pensar as revoluções modernas (a americana e a francesa), podemos estender suas implicações ao contexto político brasileiro da década de 1960, em que a ideia da revolução como promessa de liberdade surgia como oposição ao estado de arbítrio e violência instaurado pelo governo militar após o golpe de 1964.

Comprometido com uma ideologia de esquerda e partidário de um cinema revolucionário, o jovem Glauber Rocha filma uma guerra secular entre as forças coronelistas, religiosas e os anseios do povo. Glauber filma o desterro da seca entre Deus e o Diabo, a perdição dos guerreiros, a celebração de um homem santo, a fuga do homem do povo e sua busca pela liberdade além do sertão. A ideia de revolução é a de um novo início.

No giro de Corisco, o início é o fim, e o fim, o início. O loop montado por Parente não consente a morte, mas coloca-a no centro do círculo, em circuito com um tempo mítico e eterno de forças que extremam o terrível presente que resiste ao futuro.

O giro é o início do mundo. Redemoinho. Energia cósmica. Força centrípeta, como o vórtice, do filósofo e pensador pré-socrático grego Empédocles:

“no começo tudo era um, e em repouso por um tempo infinito, até a mente colocar em movimento o grande vórtice”

1. ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*, pag. 17.

A instalação coloca a energia como seu princípio motor. O visitante é o centro da força centrípeta. No círculo, a fragmentação do todo, do movimento. Imagens fracionadas se repetem ao redor. Na montagem de um imenso *zootropio*² contemporâneo, André Parente redimensiona a relação entre o espectador, as imagens e o movimento delas. As imagens colhidas do acervo “glauberiano” fecham o cerco ao espectador, enquanto o zumbido chega aos nossos ouvidos na força da música de Guilherme Vaz.

giro 2 acaso e destino édipo

A cada encruzilhada, Édipo esconde os olhos com as mãos e gira para escolher, ao acaso, seu destino, querendo evitar aquele anunciado pelo oráculo. Quanto mais o personagem tenta evitá-lo, mais se aproxima do feito. Na versão do cineasta Pier Paolo Pasolini, de 1967, da tragédia grega Édipo Rei, de Sófocles, a cegueira é traduzida como um gesto, o de vedar o que se vê, vedar o crime a ser cometido, vedar, ao filho, o pai, e, o pai, ao filho.

Em seu diálogo com Édipo, Tirésias anuncia:

– “Afirmando-te, pois: o homem que procura há tanto tempo, por meio de ameaçadoras proclamações, sobre a morte de Laio, está aqui! Passa por estrangeiro domiciliado, mas logo se verá que é tebano de nascimento, e ele não se alegrará com tal descoberta. Ele vê, mas torna-se-á cego, é rico, e acabará mendigando; seus passos o levarão à terra do exílio, onde tateará o solo com seu bordão. Ver-se-á, também, que é ao mesmo tempo, irmão e pai de seus filhos, e filho e esposo da mulher que lhe deu a vida; e que profanou o leito de seu pai, a quem matara.”

Girar em torno de seu próprio crime e castigo é o destino de Édipo, no que Pasolini recupera o movimento e o gesto, a perda dos sentidos do corpo que gira sobre si mesmo e a escuridão na palma da mão.

André insiste no mito, e, na montagem do loop, suspende o destino. Ao repetir o giro de um homem que cobre os olhos gera a suspensão do conflito, a escolha. A não-escolha e sua tragédia é o lugar que o artista define para ser ocupado pelo

2. Zootrope: etimologicamente, giro da vida. Dispositivo pré-cinema, circular, com pequenas janelas recortadas, através das quais o espectador olha para desenhos dispostos em tiras. Ao girar, o tambor cria uma ilusão de movimento.

espectador da sua instalação. A vertigem no corpo é a experiência proposta do indecível.

giro 3 improvisação monk

“The quick dips, half-whirls, and deep pivoting jerks that Monk gets into behind that piano are part of the music, too. Many musicians have mentioned how they could get further into the music by watching Monk dance, following the jerks and starts, having dug that was emphasis Monk wanted on the tune.”

Amiri Baraka³, p. 33.

Thelonious Sphere Monk girava sempre, um corpo ritmo. Pianista e compositor, Thelonious radicalizou o improvisado e mudou a história do *jazz*, influenciando músicos como John Coltrane, Cecil Taylor, Archie Shepp, Ornette Coleman, Don Cherry, Eric Dolphy e muitos outros. A visão do músico ao piano impressionava pelo teclar abrupto, cortante e fragmentado, como se ele seguisse a partitura do instante. O corpo é o instrumento. Na batida, o gesto é livre e luta. O *jazz*, como diz Amiri Baraka, não é livre, é uma crítica a liberdade. Dor e beleza são incorpóreos no som de uma música que vibra, desde o seu surgimento, como uma das poéticas mais experimentais da música negra.

Em *Circuladô*, André Parente se apropria das imagens do documentário *Thelonious Monk: Straight, No Chaser*, de 1988, de Charlotte Zwerin, produzido por Clint Eastwood: Monk de pé, girando em torno de si mesmo, em uma dança interna. Eram frequentes esses giros em lugares públicos e tornavam evidente que o autor de *Round about midnight* estava em permanente rotação, como um disco.

No *jazz*, o ritmo e a melodia encontram-se no mesmo plano. Uma forma de conspiração da improvisação. Respirar junto. Thelonious Monk, segundo o poeta estadunidense Fred Moten, pratica o desfazer, *“practice of undoing”*. A métrica particular do artista orienta na desorientação e incorpora todos à música dos seus sentidos.

André Parente acentua o giro ao ampliar, no *loop do circuladô*, o movimento imprevisto do artista no *jazz*. O dispositivo é abrigo ao movimento de Monk, amplificando o corpo como música.

giro 4 conservação sufi

Segundo o físico Richard Feynman, a Lei de Conservação de Energia postula que a energia não muda com a mudança da natureza, o que significa que ela pode se deslocar no tempo e no espaço, mas permanece a mesma, ou seja, na mesma quantidade.

De olhos abertos, com os braços até a altura dos ombros, a palma da mão direita para cima e a palma da mão esquerda para baixo, girando sobre o próprio eixo, o giro *sufi* busca o êxtase do estar no mundo e fora dele. A etimologia da palavra *sufi* tem sua origem no Egito Antigo e designa pureza. O giro dervixe liga o céu e a terra, matéria e espírito, e aumenta a consciência do corpo na sua relação com o divino. O giro possui uma dimensão de união com o cosmo, o giro gira com o mundo e o faz girar, cada átomo e partícula na preservação das energias.

Prática de autoconhecimento e de contato com o divino, a filosofia *sufi* acredita em uma comunhão mística por meio do êxtase: “Estar no mundo, mas não ser dele”

Na composição da instalação *Circuladô*, André Parente coloca o giro *sufi* como elemento que orchestra a relação entre os cinco personagens. Essa regência se explicita com o som, onde o siflar da gamela tibetana se mistura aos sons dos documentários e às composições de Smetak, Guilherme Vaz, Karlheinz Stockhausen, Terry Riley e Thelonius Monk. A escala das projeções e a música que se repete nos colocam no mito e no místico, e o disco, ao alcance de nossas mãos, nos permite revolucionar esse universo do qual nos tornamos parte enquanto rezamos ou dançamos.

Segundo Aristóteles, a alma é o que nos move. As coisas podem ser movidas por si mesma ou por outra coisa. No giro *sufi*, a alma nos move em comunhão com o corpo em êxtase.

3. BARAKA, Amiri. *Black Music*. Akashic books: Brooklyn, 2010.

giro 5 felicidade santo

Se houve um santo neorrealista, foi Francisco de Assis. O desejo de Roberto Rossellini de filmar a vida encontra, no santo, seu objeto perfeito, em meio a paisagem sublime da Itália do século XII.

São Francisco de Assis deu origem ao ser franciscano, e ser Francisco é o entendimento de que pouco é muito, que a natureza é divina, que a reza é a graça. Francisco é o santo feliz. Aquele que renuncia a tudo e cuja a vida é o exemplo do que prega: simplicidade, humildade, bondade, amor a todos os seres e alegria. O giro do santo, no filme *Francisco: Arauto de Deus* (1950), de Roberto Rossellini, é feliz.

André Parente destaca, no giro de Francisco de Assis, o giro do outro, o giro santo da comunhão de todos. No filme, todos os outros frades giram com o santo, até cair, é a queda que anuncia a direção a seguir, e a direção é Francisco.

O *loop* é o da reza, do santo. Em uma prece, nos faz girar a alegria franciscana.

São Francisco também foi poeta, e em uma estrofe do *Cântico do Irmão Sol* celebra a alegria:

*“Louvado seja pelos que passaram
Os tormentos do mundo dolorosos,
E, contentes, sorrindo, perdoaram;
Pela alegria dos que trabalharam,
Pela morte serena dos bondosos.”*

A escrita poética não deixa de ser um eterno *loop*. A palavra verso, versus, em latim, significa voltado, virado. A frase volta a si mesma, ao contrário da prosa que, em latim, significa em linha reta. Na métrica de Francisco, sempre volta o trabalho, a bondade e a alegria.

No *loop* de Francisco, ele gira com seus discípulos. São muitos os frades a girar a alegria de Francisco. Brincam, giram, riem até a queda indicar o caminho.

o loop e o círculo

Os *loops* criados por André Parente são elementos que pontuam e constituem o círculo. É preciso reconhecer a montagem do conjunto para observar que o giro de cada personagem, ao se combinar com o outro, não constitui repetição, porém diferença, como em uma dança em que todos dançam, mas cada um no seu ritmo, em uma só roda.

Arranjos sonoros distintos acompanham cada personagem. Som do filme, ruídos e composições musicais. Monk é Monk. Smetak é Édipo. Vaz, Corisco. Terry Riley, dervixe.

São muitos os giros de *Circuladô*. Na exposição Situação Cinema, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2007, cinco pequenas telas mostravam, lado a lado, os loops dos personagens. O espectador relacionava, em seu percurso, os giros. Em 2011, em um amplo espaço redondo no Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, uma montagem em grande escala transformou a instalação em cinema imersivo [...]. A projeção tinha cinco metros de altura por dez de comprimento. Eram quase 280% de visão, som em cinco canais, maior do que em um cinerama de tela curva, que tem 140% da visão.

Ao mesmo tempo, pré e pós cinema, uma forma interativa disponível ao movimento, mais ou menos intenso, das mãos que giram um pequeno disco diante das grandes imagens. O isomorfismo faz coincidir a forma redonda do espaço ao movimento do círculo, intensificando a sensação de movimento. Nessa versão, habitamos o centro de um imenso *zootropio* e giramos o que nos gira. E o que nos gira são imagens do imenso arquivo cinematográfico, a nos inundar da potência da revolução – dos céus, da música, dos mitos, do cinema.

rock and roll

andré sheik



rock and roll, 2005
andré sheik

Eckhart: "A stone is never free of motion as long as it is not on the ground."

Eliot Weinberger

A paisagem tomba. Uma descrição possível do vídeo de André Sheik. Rock and Roll. Uma sucessão de imagens das montanhas do Rio de Janeiro – o Pão de Açúcar, o Corcovado, o Morro Dois irmãos – filmadas por uma câmera que cai. Pedras milenares rolam no jogo do artista.

Sheik é artista, poeta e músico. Um dos fundadores da banda de *rock* Biquini Cavado, batizada por Herbert Vianna em 1984. Além de compositor, tocava baixo.

Hélio Oiticica dizia¹ que o samba prende o homem à terra enquanto o *rock* retira o homem da terra. O título do vídeo de Sheik se refere ao gênero musical que praticava quando integrava a banda. O movimento do *rock* e seu significado em português, rocha, compõe o eixo semântico e poético das imagens.

No ensaio de Eliot Weinberger, *Um calendário de pedras*², vinte e oito descrições de rochas, em diferentes épocas e lugares, numeradas de acordo com as fases da lua, lemos:

24

A pedra é impermeável; portanto, é habitado por espíritos, almas e fantasmas.

A pedra é seca; portanto, mergulhada em um rio ou borrifada com água, traz chuva.

Uma pedra não tem vida; portanto, traz vida. As pedras estão atadas aos galhos das árvores frutíferas; pedras são enterradas nos campos; pedras são esfregadas nas barrigas das mulheres.

Eckhart: "Uma pedra nunca está livre de movimento, desde que não esteja no chão."³

andré sheik
rock and roll, 2005
vídeo mono canal
4sheik (ateliê do artista)

1. Héliotapes.

2. WEINBERGER, Eliot. *Ghosts of birds*. New York: New Directions Publishing, 2016.

O escrito do Mestre Eckhart, frade medieval místico alemão, citado no poema de Weinberger, seria outra descrição possível do vídeo de Sheik.

Ao assistirmos o vídeo *Rock and Roll*, vemos o deslocamento da montanha e seu pouso no solo. O corpo acompanha o movimento brusco, como se nossa cabeça pudesse reenquadrar o que a câmera desenquadra. A montanha e seu movimento na paisagem param sobre o solo. A montanha performa.

A poética do vídeo realiza um duplo movimento de desestabilização: o da paisagem, tão consolidada como forma de uma cidade; e o do movimento de câmera, que normalmente busca a estabilidade e não a instabilidade. O processo de captura do que vemos é a forma do trabalho.

A paisagem carioca é objeto de muitas obras de arte. A história da cidade se confunde com a sua figuração em pinturas, fotografias, objetos, quinquilharias e artefatos populares. Das litogravuras de Jean-Baptiste Debret às fotografias de Marc Ferrrez, dos panoramas de Vitor Meireles às “composições desenquadradas” de Pancetti⁴, a paisagem carioca motivou a experimentação dos artistas. A ideia de mudar de ângulo de visão contida nas pinturas de José Pancetti é inaugural e se relaciona com a ideia do *Rock and Roll* de Sheik. Como ver de outro ângulo? Como ver em movimento? Como reinventar a paisagem clichê da Cidade Maravilhosa?

Sheik escolhe diferentes montanhas para filmar a paisagem do Rio de Janeiro – o Pão de Açúcar, o Corcovado, o Morro Dois Irmãos. Todo carioca vive a experiência de uma cidade no meio da natureza, entre o mar e as montanhas. O Rio possui a maior floresta urbana do mundo, povoada de trilhas, mas não é necessário percorrê-las para estar diante das imensas montanhas, elas traçam o contorno até onde a vista alcança (título de outro trabalho do artista com as mesmas pedras). As imagens dos morros viram adornos comprados pelos milhares de turistas que invadem a cidade todos os anos. Fixadas em pratos, lenços, copos e pôsteres, de todo tamanho, são levadas daqui como relíquias. O artista carioca,

3. A stone is impermeable; therefore it is inhabited by spirits, souls, and ghosts./ A stone is dry; therefore, dipped in a river or sprinkled with water, it brings rain./ A stone is lifeless; therefore it brings life./ Stones are tied to the branches of fruit trees; stones are buried in fields; stones are rubbed on the bellies of women./ Eckhart: “A stone is never free of motion as long as it is not on the ground.”

4. JOSÉ, Pancetti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1334/jose-pancetti>>. Acesso em: 01 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ao tombar a paisagem, tomba o ícone, o modo pelo qual a cidade é vista. Despedaça o clichê e funda novas imagens.

Morro Dois Irmãos | Chico Buarque

Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada
E a teus pés, vão-se encostar os instrumentos
Aprendi, a respeitar tua prumada
E desconfiar do teu silêncio
Penso ouvir, a pulsação atravessada
Do que foi, e o que será noutra existência
É assim, como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos
É assim, como se o ritmo do nada
Fosse sim, todos os ritmos por dentro
Ou então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento

Os dois últimos versos da canção de Chico Buarque remetem à forma poética do vídeo de Sheik. A antinomia entre a música parada e uma montanha em movimento. Nas imagens do vídeo, a montanha se movimenta, e a câmera, depois da queda, para e figura a paisagem em desequilíbrio.

A história do cinema é a história de seus dispositivos, não apenas tecnológicos, mas de modos de ação e de composição. Formou-se, ao longo do século XX, uma verdadeira gramática visual, criada pelo cinema e expandida pelos usos das câmeras de vídeo, mais leves e portáteis. O processo de experimentação com imagens em movimento registra não apenas o que se filma, mas como se filma. Na videoarte, a câmera está mais próxima ao corpo, em uma organicidade imprevista e imprevisível.

O vídeo *Rock and Roll*, de André Sheik, ao mesmo tempo estiliza o que se vê e o como se vê: a imprevista queda de uma montanha na imprevisível queda da câmera. E a nossa percepção acompanha a queda.

Mestre Eckhart: “A pedra é Deus, mas não sabe disso, e é o não saber que a torna uma pedra”⁵

5. Meister Eckhart: “The stone is God, but does not know it, and it is the not knowing that makes it a stone.”

assíntotas

anna costa e silva



assíntotas, 2014
anna costa e silva

“Assíntotas é uma videoinstalação que explora a tentativa de encontro entre duas existências que se aproximam, mas jamais se tocam. A instalação é um experimento com dois atores interpretando artistas, trancados em seus quartos, que se relacionam apenas através de projeções de vídeo (videocartas). Documentando um processo vivo, no qual o roteiro é construído a partir da experiência, *Assíntotas* discute a tentativa de conexão entre as personagens assim como as camadas existentes entre interpretação e verdade.

Assíntotas é apresentado no espaço em três paredes em forma de ‘U’. De um lado, o universo dele, do outro o universo dela. A tela do meio emerge da tensão entre ambas narrativas, servindo, ao mesmo tempo, como interseção e divisão. O espectador está no meio das três telas. Objetos reais da experiência filmada e dos 4 anos de processo de construção da obra também são parte da instalação.”¹

Pensar *Assíntotas* é ir além da matemática amorosa. Da combinatória entre dois. Quantos cabem em cada um de dois? *Um, nenhum e cem mil*, romance de Luigi Pirandello, desloca-se entre o amor, a multiplicação do sujeito e a loucura.

O livro *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello, começa com a seguinte situação: um dia, uma mulher diz ao marido que seu nariz caía um pouco para direita. Ele fica muito perturbado com isso, por sempre ter considerado “seu nariz decente”. E o que mais? Ele pergunta. As sobrancelhas pareciam dois acentos circunflexos e as suas orelhas eram mal grudadas, observou sua mulher.

O que seria uma observação banal, afinal, cada um percebe as coisas de maneira diferente, produz no personagem do romance uma profunda transformação. Ele que, até então, havia sido um homem convencional, diretor de um banco, começa a se observar a partir da observação das outras pessoas e se dá conta de que nenhuma imagem dele coincide com a que ele tem de si mesmo. Ele começa a ficar profundamente ciumento da sua mulher, pela imagem que ela tem dele não ser a mesma da que ele possui de si mesmo. Essa desconstrução o leva à loucura. Para Pirandello, o problema é que todos nós somos múltiplos, e somos obrigados a ser um só, e essa é a nossa tragédia.

anna costa e silva
assíntotas, 2014
vídeoinstalação em 3 canais, objetos, documentos
caixa cultural do rio de janeiro

fotografia
andr e fontes

1. Descrição da artista Anna Costa e Silva sobre *Assíntotas*.

“Mas que culpa temos eu e vocês, se as palavras em si, são vazias? Vazias, meus caros. E vocês as preenchem com o seu sentido, ao dizê-las a mim; e eu ao recebê-las, inevitavelmente as preencho com o meu sentido.”²

Afinal, cada um de nós é um, nenhum e cem mil, e se nos relacionamos com um outro, a equação é o infinito. Anna Costa e Silva nos emaranha, distorce, arranha com linhas que tangenciam o amor e a morte. História e vazio, projeção e real, trabalho e sucesso, vida e suicídio. Na matemática dos paradoxos, os fragmentos de uma relação, na aflição de suas variações e combinações, não conseguem resolver a terrível questão: “– Quem é que você quer que eu seja?”

A Wikipédia define a palavra “assíntota” desta maneira: “Em matemática, uma assíntota, assíntota, assíptota ou assíptota de uma curva a hipérbole é um ponto ou uma curva de onde os pontos da hipérbole se aproximam à medida que se percorre a hipérbole. Quando a hipérbole é o gráfico de uma função, em geral o termo assíptota refere-se a uma reta.”

Anna define seus parâmetros que se aproximam mais da hipérbole do que da reta.³

A arquitetura do trabalho abriga a refração. Há o espelhamento entre dois e entre o casal e seus diálogos e monólogos. Ao confinar os atores com seus personagens, Anna intensifica o processo. Como ela mesma afirma: é o processo que a move. Ao implicar os atores na construção dos seus personagens, a artista inclui toda a estrutura da captura das imagens – e sua projeção – como parte do dispositivo da obra. A forma tríplica de imagens em movimento amplia a solidão das falas em desencontro.

2. PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

3. Parâmetros Assíntotas:

Esta é uma experiência para 2 atores e uma equipe de filmagem num apartamento por 6 dias./ Cada personagem tem um quarto, construído pela diretora e pelo diretor de arte./ Os atores devem viver nos seus quartos por pelo menos 12 horas por dia, mesmo quando não estão sendo filmados. Fica a critério dos atores estender este tempo mas não diminuí-lo./ Os atores/personagens só se comunicam através de projeções de vídeo “videocartas”. Há um roteiro base para as “videocartas”./ Este roteiro existe para ser modificado./ Toda a filmagem é cronológica para que as mudanças possam acontecer./ Os atores/personagens recebem os textos de suas “videocartas” em partes – somente a parte que será filmada na sequência. Ao receberem o texto, os atores/personagens podem decidir usá-lo, mudá-lo ou substituí-lo.

A montagem, em suas sequências e repetições acentua, a disjunção entre os sujeitos. O casal, a não conversa e a conversa com a entrevistadora, que alinha e desalinha seus personagens. Em um jogo de cena, para citar o título do filme de Eduardo Coutinho, Anna apresenta um jogo de invenção, que se inicia em uma tela, duas telas, três telas, dos quartos para a sala de espetáculo, continuando o sonho e o pesadelo e a solidão de vidas sem respostas. O medo, o prazer e a dor de dias de sono, pressão baixa e tomate.

A montagem da instalação, com curadoria de Franz Manata, em 2014, no Espaço Cultural da Caixa, no Rio de Janeiro⁴, incluiu a montagem de tecidos tramados diante das três telas, diante das quais sentamos. A expografia misturou as linguagens de teatro, cinema e instalação, colocando o público no meio de uma imensa teia a embaralhar os sentidos e a nos deixar imersos nas falas dos personagens.

Eu sei que vou te amar (1986), de Arnaldo Jabor; *O copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar; *Fragmentos do Discurso Amoroso*, de Roland Barthes; filmes e textos são referências para a escrita precisa de Anna, na intensidade do pensamento amoroso e na forma de cinema expandido. Uma forma *transcinema*⁵, por incluir o espectador como parte ativa do dispositivo, conjuga a lógica do teatro, a arquitetura da instalação e o texto como discurso poético que insiste no escuro do quarto, do filme e da sala de exposição.

Anna inventa um dispositivo cinema em que os fragmentos do discurso amoroso são os elementos de sua construção e de imersão. As palavras iniciais de Barthes, para o seu livro, poderiam ser também uma descrição do trabalho da artista que, com o método estruturalista, desconstrói para construir.

“Como é feito este livro. Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples solução de sintomas, mas sim fazer ouvir o que

Os atores/personagens não têm acesso aos textos das videocartas do outro. O primeiro contato com a resposta à sua mensagem é a videocarta em si, projetada em seu quarto. Depois de receber a videocarta do outro, ator/personagem recebe o texto que seria a sua resposta e decide com a diretora sobre a mensagem que segue./ Diretora e roteiristas reescrevem as próximas “videocartas” durante o processo, conforme as mudanças que já aconteceram./ Esta experiência é editada após a filmagem. A ordem cronológica pode ser quebrada na edição.

4. A obra teve uma segunda montagem no Espaço Movimento Contemporâneo Brasileiro – Rio de Janeiro – exposição individual – 2016. Realização: Cristina Burlamaqui.

5. MACIEL, Katia. *Transcineas*. Rio de Janeiro: Editora Contracapa.

existe de inatural na sua voz, quer dizer de intratável. Daí a escolha de um método 'dramático', que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem). Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala."⁶

6. BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 1.

o amor do pássaro
rebelde

brígida baltar



o amor do pássaro rebelde, 2012¹

brígida baltar

“Não se iluda: a paixão jamais obtém perdão.
Tampouco o perdoo eu, que só vivo de paixão.”

Pier Paolo Pasolini²

Maria Callas aceita o convite de Pasolini para filmar *Medeia* e comenta que o amor é tão difícil que o preço a ser pago é muito alto³. Ao colocar a Diva cantante da ópera no meio da paisagem arcaica sem cantar uma só vez, Pasolini desloca o universo lírico para a crueza de uma tragédia que se impõe a mundos irreconciliáveis. A paixão termina com o fogo.

A imaginação de seres extraordinários cantantes leva a artista Brígida Baltar à construção de um jardim de florestas de sentidos oníricos. O divino está presente como linguagem. Os mortais não se perguntam. Os deuses também não. Há uma acomodação de destinos na imprevisibilidade. A paixão termina em morte.

Utilizando-se de linguagens e referências híbridas, que conferem, ao mesmo tempo, uma atmosfera de devaneio e precisão, uma dicção onírica e erudita, Brígida Baltar construiu a instalação *O amor do pássaro rebelde* tendo o palacete e os jardins da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, como *site specific*, e, como um dos suportes, a ópera *Carmen*, de Bizet, com a qual a cantora lírica Gabriela Besanzoni – cuja vida é ponto de partida e mote da instalação, e que ali viveu e sofreu – se consagrou. Hábil criadora de fábulas e de ricas tessituras poéticas, Brígida insere a trama do escritor francês Prosper Mérimée (1803-1870) no verde da floresta, aqui habitada por seres ambíguos e fugidios, apropriando-se das árias e do libreto. Tudo, para a artista, pode se transformar em palavra ou frase, elemento gramatical de uma lírica única, ao

brígida baltar
o amor do pássaro rebelde, 2012
videoinstalação
cavalariças do parque lage

fotografia
wilton montenegro

1. Texto a partir de resenha escrita a quatro mãos com Renato Rezende e publicada originalmente no livro: MACIEL, Katia e REZENDE, Renato. *Poesia e Videoarte*. Rio de Janeiro: Ed Circuito, 2013.

2. PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. (org) Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias, São Paulo: CosacNaify, 2015.

3. Entrevista de Maria Callas no YouTube:

<www.youtube.com/watch?v=8OT8Y-mM5WQ>. Acesso em 11 de agosto de 2020.

mesmo tempo potente (com sua capacidade de aglutinar em si os elementos mais díspares) e delicada, generosa e exigente (no rigor de sua composição, na demanda feita ao espectador). Ao expor seu trabalho, com o zelo da feitura de imagens e objetos deslumbrantes, sensuais e sedutores, que caracterizam seu trabalho, Brígida recorta, desconstrói e reencena, no espaço das Cavalariças (espaço ao lado da casa principal, portanto marginal a ela, lugar dos cavalos, frequentado por serviçais), a ópera em várias escalas e formatos, elaborando uma rica articulação entre a natureza espetacular da ópera e sua fruição intimista. O espectador, ao adentrar a sala, assiste aos grandes gestos operísticos projetados em uma tela suspensa na altura de um palco possível. Depois, ao penetrar o ambiente, transforma-se em ouvinte solitário, acompanhando o enredo por meio de fones de ouvido individuais, em pequenas telas dispersas pelo espaço, acopladas em minipalcos/pedestais, transformado em uma espécie de vidente ou *voyeur*, mantido à distância, obrigado a acertar o olhar à forma criada pela artista. Esse jogo remete à intimidade solitária da poesia, e ao cinema como dispositivo, cinema da arquitetura dos seus primeiros dias, em que em cada máquina de ver cabia um só olhar. O espectador escolhe, portanto, seu próprio trajeto, e recolhe sua própria experiência, ao lembrar (e a memória é parte essencial de *O amor do pássaro rebelde*) em si mesmo, em seu próprio aparato sensível, aquilo que nenhum de nós consegue decifrar: os caminhos do amor e do desejo, o nascimento e a morte da paixão.

FLOR Y CRONOPIO

*“Un cronopio encuentra una flor solitaria en medio de los campos. Primero la va a arrancar, pero piensa que es una crueldad inútil y se pone de rodillas a su lado y juega alegremente con la flor, a saber: le acaricia los pétalos, la sopla para que baile, zumba como una abeja, huele su perfume, y finalmente se acuesta debajo de la flor y se duerme envuelto en una gran paz.
La flor piensa: ‘Es como una flor.’”⁴*

Julio Cortazar, nas suas histórias *cronopios* e de *famas*, aproxima e mistura mundos fantásticos. Aqui, a flor e *cronopio* se veem. Desistem de qualquer crueldade. Recusam a morte.

O cinema de Brígida recolhe e semeia outros seres, entre eles, outros espectadores.

4. CORTAZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. p88, Buenos Aires: Alfaguarra, 1995.

o mundo de janiele

caetano dias



o mundo de janiele, 2007

caetano dias

Há cerca de três mil anos, uma egípcia amarrava galhos de parreira na forma de um círculo e começou a girá-lo na sua cintura. Vemos as figuras em vasos e pinturas da arte antiga. Na obra de Pieter Bruegel, de 1560, *Jogos Infantis*, vemos dois círculos de brincar em primeiro plano. No Brasil o bambolê chegou pela via americana onde os *hula hoops* viraram moda nos anos 1960.

Em 2007, Janiele gira seu bambolê e, com ele, capturada pelo vídeo de Caetano Dias, a paisagem circular de um bairro de periferia em que vive. A menina negra gira o círculo rosa na atmosfera rosa do fim de tarde. A câmera gira o giro. A música parece com aquela que ouvimos ao abrirmos uma caixa de música. Na cadência do som de uma pianola, Janiele parece controlar sua órbita pelo fio de movimento que equilibra o arco.

Ao expor a obra no Paço das Artes de São Paulo, o artista suspende uma tela no espaço, para a projeção das imagens, e o giro gera uma atmosfera que atinge o espaço e os espectadores. A imagem de Janiele em *loop* parece flutuar.

“Em nosso idioma, a forma mais aconselhável para se referir ao *loop* empregaria os vocábulos já citados: anel, alça, giro, rosca ou volta, todos com suficiente capacidade para significá-lo. Porém, a forma que acabou se tornando vernacular em países não anglófonos se refere especificamente ao dispositivo técnico que propicia a leitura repetida de um trecho, de gravação sonora ou filmagem de áudio e/ou vídeo, cujo final colamos ao início. Antes da tecnologia da fita magnética, juntava-se – no momento exato do corte de discos – o final ao início de um sulco, suspendendo a agulha de gravação da superfície plástica. Quando os estúdios de gravação e de rádio trocaram a superfície circular dos discos pela linearidade da fita magnética, o *loop* passou a ser feito colando o fim de um pedaço de fita ao seu início. No cinema o *loop* já vinha sendo feito a partir de emendas na película, prefigurando a operação com a fita magnética. Assim como tantos outros dispositivos de natureza eletromecânica, este se espalhou mundo afora nos veículos de comunicação ‘de massa’, o que explica a manutenção de seu nome em inglês – muito embora em países francófonos ainda seja chamado de *boucle*.”¹

caetano dias
o mundo de janiele, 2007
videoinstalação
paço das artes de são paulo

E quando o *loop* é o corpo?

O problema colocado por Caetano Dias é o *loop* no corpo de Janiele. Um corpo habitado por uma história e que repete a história do seu entorno. O bambolê é a forma, mas o mundo poderia também voar na pipa de um menino em um telhado. Um corpo social produzido pelo conjunto de relações vividas em um espaço determinado. A zona de pobreza que vemos enquanto gira o bambolê está presente no corpo da menina, que incorpora a arquitetura dos puxadinhos das habitações e a beleza das cores que vemos. Ao mesmo tempo, a leveza da brincadeira ilumina o fundo das casas e prédios instáveis. As cores e a música implicam o espectador no lirismo composto pelo artista. A relação figura e fundo é amplificada na sua circularidade.

A forma do *loop* aqui não é apenas técnica, no sentido de indeterminar início e fim, mas simbólica. Há um retorno ao corpo que ali se constitui, na escassez de recursos espalhada na paisagem circundante. O corpo da menina, que ali tudo gira, está sozinho, mas significando o todo na plenitude de sentidos. A vida visceral instintiva manifesta sua realidade e graça.

O *Mundo de Janiele* nos remete ao início do cinema com *Anemic Cinema*² e os hipnóticos *Rotoreliefs*, de Marcel Duchamp. A ideia holística do artista de colocar o cinema em uma dimensão mental é uma das primeiras obras de arte cinética. As formas circulares que não param de girar no filme colocam em ação uma imagem como um dispositivo de provocação à percepção do movimento circular e seu efeito de suspensão.

Somos hipnotizados pelo movimento de Janiele, capturados pelo seu modo de habitar o mundo. Estamos entre o dispositivo musical de uma caixinha de música e os dispositivos pré-cinemas que nos convidavam a girar máquinas que giravam as imagens vistas. Mas longe do desejo de produzir uma ilusão, Caetano nos revela o nosso mundo de miséria e beleza.

1. CAESAR, Rodolfo. *O Enigma de Lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, p.14.

2. *Anemic cinema* (1926), filme experimental de Marcel Duchamp.

l a m e r l a r m e

c a r l o s a d r i a n o



la mer larme:
sem título #2
apontamentos para uma autocinebiografia (em regresso),
2009-2015
carlos adriano

*“mar de políssonas praias mar salino mar sempre-sonante ao mar a nau
mar salino mar insone e as popas na areia o mar rebenta ao mar salino,
pela beira-do-mar profundossoante mar icário
arrastá-los ao mar salino-sacro no lombo do mar largo?
ao mar as naves bicurvadas! ao mar alto
rumor como do mar de políssonas ondas
no mar ensimesmado o mar ressoa
navegando amplos mares mar de políssonas ondas,
e frisa o mar, as ondas do mar cor-de-vinho, um navegante
deixando o mar, as águas ôndulo-tranquilas, mar talásseo junto ao mar
movente.
pelo mar de vastíssimo dorso.
pulsa o mar piscoso
sobre o dorso do mar largo
ao mar se metem ambos
e agita o mar violáceo-ferrugíneo
no mar deságua no mar exulta*

*mar salino-abísmeo,
até o mar
a furto do mar salino-cinza
ao mar salino mescla-se
com turbinoso estrondo
enquanto ondas inúmeras no mar polissonoro, poliespúmeas, curvam-se
mar não-arável
o mar mármore-luminoso
o mar rebojou
a mim tocou-me o mar, cinéreo-espumejante
do mar multívio
escarpado mar talásseo te gerou
e se arremessa, atroando, ao mar salino-púrpura,
mesmo em mar proceloso; como agora tomba
do mar salino
nas profundas do mar*

carlos adriano
la mer larme, 2009-2015
curta-metragem
instituto tomie ohtake

azul-mar mar-salino
o mar talássio
abismo do mar branco-salino
ao mar priscoso
do velho do mar salino
-do-mar-salino – dizem – nasceste
sobre o dorso do mar grisalho, mal tocavam
o espumejar da onda.
bem-construída, por mar.
nem o reteve o mar salino-branco
praia do mar polissonoro
o mar vinho-escuro
o tino ao timoneiro, por mar cor de vinho,
ao mar grisalho
mar escuro
o mar undoso-fluente
mar salino mar branco-espumante”¹

O mar homérico se expande por toda *Ilíada*, menos no canto.
Canto XXII Anáresis: morte de Héctor. O mar não é dito no canto da morte do herói de Troia morto pela fúria de Aquiles. Lá o mar não está.

No poema de Homero, a guerra é nefasta.
No canto V (890-91), Zeus diz a Ares:

“Ó duas-caras,
fica longe de mim com teus queixumes. Mais
que nenhum deus, és para mim mais odioso.”

A guerra está por toda parte, mas, na *Ilíada*, o mar é divino, e a amizade e o amor, pares. A ruptura entre Aquiles e Agamenon se desfaz no amor e na amizade de Aquiles por Pátroclo. O tempo se movimenta nas formas do mar.

Carlos Adriano viveu 27 anos com Bernardo Vorobow. Bernardo morre em 2009 após uma cirurgia no coração. Adriano diz: “– Ele me ensinou a amar o cinema, a ver cinema e a fazer cinema.”

1. HOMERO. *Ilíada*. Tradução Haroldo de Campos, São Paulo: Benvirá.

Em 2009², Adriano inicia o filme *la mer larme*. Filme poema em homenagem a Bernardo. Os modos de exibição do filme propagam suas circunstâncias experimentais nos cinemas e museus.

A palavra mar pulsa primeiro por escrito no preâmbulo emaranhado de poetas – García Lorca, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Fernando Pessoa, E.E Cummings, Emily Dickinson, Charles Baudelaire, Algernon Charles Swinburne.

O mar de Carlos Adriano repete uma série de repetições – a formação das ondas, o movimento ondular do barco, o navio, o estalar das ondas no convés, o vai e vem dos corpos, dois corpos, dois homens no estilhaço das ondas. Imagens resgatadas dos arquivos – *La vague e Barques sur la mer* (1891, França), de Marey; *Rough sea at Dover* (1895, Inglaterra), de Acres; *Barque sortant du port* (1895, França), de Lumière; (sem título) (1897, Brasil), de Cunha Salles; *Rough Sea* (1900, Bretanha), de Bamforth, *A Storm at Sea* (1900, USA), de White/Edison. Fragmentos de imagens antigas, em preto e branco, objetos da memória do cinema. Imagens de um arquivo universal acionadas e misturadas a outras da memória do artista, imagens-lembrança.

Nos termos bergsonianos, a imagem-lembrança se refere a um certo alinhamento de imagens particulares na consciência do corpo, este também uma imagem. O corpo, segundo Henri Bergson, é apenas uma imagem que prevalece sobre as outras. O corpo-matéria reage com ações aos estímulos que recebe de fora. A sequência de ações produz, na consciência, diferentes tipos de memória. A imagem-lembrança seria uma imagem que depende da repetição, é independente da representação.³

“Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira

2. Conversa com Carlos Adriano: “*la mer larme*” seria o Sem Título # 1. Começou a ser gestado em 2009, à queima-frio sob a morte de Bernardo Vorobow. Só que me parecia um filme extremamente doloroso, ainda no ápice do luto. Quando me foi possível voltar a editá-lo e, afinal, finalizar e lançar como um filme, em 2014 (por co-incidência, cinco anos após a morte; o lustro de um lustro), eu não queria que o meu “*numéro deux*” (aludindo ao filme que Godard caracterizaria como o seu segundo filme, após o acidente fatal que quase o matou) fosse algo tão sem “ *piedade*” e sem “ *misericórdia*”. Por sorte (e “ *fado*” é sorte, sina que ensina), em 2013 eu conheci o “ *Desfado*” cantado por Ana Moura e este permitiu configurar uma elegia “ *menos*” inapropriada, com *Dance of Leitfossil* (o Sem Título # 1, 2014).

este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. Mas de que modo meu corpo em geral, meu sistema nervoso em particular, engendrariam toda a minha representação do universo ou parte dela? Pode dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra.”⁴

Na construção do filme de Adriano, há a coexistência de memórias. A memória que repete (hábito) e a memória que revê (lembrança). A memória construída do hábito das percepções e sensações é um elo que aciona a imagem-lembrança. A ruptura do sensorio-motor ocorre na razão da morte que não morre. O luto, a abstração do mundo restitui ao mesmo uma imagem – o mar.

As associações entre as imagens se avolumam, mas não são livres, elas decompõem a pulsação, o batimento das ondas, o remar do barco, as mulheres no pequeno cais, os homens debruçados e finalmente as imagens do cateterismo⁵ de Bernardo a fazer voltar os passeios no parque⁶ e o espelhamento de Adriano e Bernardo, juntos.

Na edição que faz o artista, umas imagens atuam sobre as outras, refazendo o caminho da formação da imagem-lembrança. Embora as imagens sejam recuperadas de arquivos, o movimento a elas imposto quase refaz o movimento das imagens no cérebro e sua escolha no momento presente.

Entre o hábito e a imagem-lembrança, uma epifania de fusões, sobreposições, cortes, colagens, inserções de imagens. Os processos da montagem expandem o movimento do mar pulsante em preto e branco. O que vemos são imagens que

3. BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

4. Idem, p. 14.

5. Conversa com Carlos Adriano. “Foi o Carlão Reichenbach quem me deu o toque de pedir ao hospital o vídeo do cateterismo do Bernardo logo após a morte dele; eu não sabia que havia esse ‘dispositivo’. O Carlos Nader converteu os vídeos para um formato editável (para o Final Cut Pro, programa de montagem que uso), pois estavam em formato ‘médico’. São uma série de pequenos vídeos curtos, que estão todos no filme – são onze vídeos do coração de Bernardo, que aludi, nos letrados finais, aos onze fotogramas de *Remanescentes* (1997), meu primeiro filme de found footage sobre as supostas primeiras

sequenciam seus próprios reflexos. O mar se avizinha da sua imagem. Duplicada. Colada lado a lado. Vemos a repetição dos homens a remar ao som da mesma música orquestrada. Mar multiplicado pelas versões musicais que ouvimos. *Somewhere watching for me*. O som no compasso ou descompasso. A repetição *just as before*. Versos se soltam da música e dos idiomas. *Happy will be*. *A berceur mon coeur*. O montar dos mares gesta horizontes.

Os fragmentos compõem e recompõem o ritmo da variação do tema musical que ouvimos. São muitas versões da mesma música. Diferentes vozes – Annie Roye, Bing Crosby, Bobby Darin, Caetano Veloso, Chantal Chamberland, Charles Trenet, Django Reinhardt, François Hardy, George Benson, Helen Shapiro, Jacqueline François, James Melton, Juliette Greco, Julio Iglesias, Lize Marke, Mantovani Orquestra, Miguel Bosé, Mirna Rios, Roger Williams, Sergio Cammariere – diferentes línguas a repetir a canção de Charles Trénet. *La mer*. Um canto ao amor e ao mar, em que a estrutura poética se desloca progressivamente das descrições de visões e dos reflexos do mar até embalar o coração. Música que só cessa no apagamento final, quando ouvimos a voz dilacerante de Amália Rodrigues a cantar *A canção do mar*.

A música acrescenta uma camada espaço-temporal, um tempo não-cronológico, não linear, nos termos do conceito de “audiovisão” de Michel Chion⁷. Há uma densidade atemporal na relação entre o mar e a música aprofundada pela edição sonora de versões musicais da mesma música de épocas e de países distintos. A música e sua toante romântica ampliam progressivamente sua relação com o ritmo marítimo, em um modo musical que os italianos denominam de crescendo.

O que é um arquivo? Um mar-arquivo? Um mar-memória? A graça debruçada em um convés a afastar a morte. Repetir é tornar presente. Montanha feita de ondas. Luto e melancolia, o eterno retorno. Um mar entre a ausência do mundo e a ausência no mundo, entre o que falta dentro e fora, entre o espelho e sua origem. Um deslocamento de linguagem, onde as palavras faltam.

imagens do cinema brasileiro, registradas, em 1897, pelo Dr. Cunha Salles (os onze fotogramas de 1897 – mesmo ano do Lance de Dados de Mallarmé – mostram uma onda batendo num píer)”.

6. “Seu ‘passeio no parque’ talvez requeira uma ‘precisão’: aquele parque é o do Champs de Mars, filmado em Paris (2008) para o meu longa Santos Dumont pré-cineasta? (2010) – Bernardo (com quem produzi o filme) morreu durante a montagem/edição”.

“Dizer a melancolia, sem pronunciar demais o termo: é forçoso recorrer aos sinônimos, aos equivalentes, às metáforas. Trata-se de um desafio ao trabalho poético. Deve-se operar deslocamentos.”⁸

O deslocamento é incessante no não dizer. O não dizer do processo fílmico experimental a gerar sempre uma outra imagem a partir da mesma. Um gaguejar sem meneios. O entre. O juntar e apartar dos fotogramas. O impulso do som colado à imagem. O salto das imagens embaladas pelo som. E o não dizer. E o quase dizer. Uma onda depois da outra, como um gerador de imagens, trazidas pelo movimento do mar como repetição e diferença. Exaltação do sublime. Dor e beleza.

“Nós nos lembramos da língua, do que fica esquecido no que se diz, ao não nos lembrarmos dela, segundo um movimento que nos faz recordar a bela fórmula de J.C. Milner sobre o esquecimento, segundo a qual é o evento singular e contingente do real que acena sob a forma do esquecimento. Assim como no esquecimento o real acena ao homem falante, na falta de palavras é a língua que nós encontramos.”⁹

Para Giorgio Agambem, que as palavras nos faltem é a condição da experiência, da potência de não dizer. O mar de Adriano nos acolhe nessa potência que invade e alarga o experimento na duração das “políssonas” ondas. A recolha de imagens de arquivo e a montagem de repetições diferidas, sem narrativa, geram uma partitura da imagem-lembrança na construção de uma linguagem particular na sequência de imagens que perfazem um modo de linguagem do naufrágio.

No canto XXII da *Iliada*, morre Héctor, o herói protegido de Zeus. Nesse canto, não ouvimos o mar. Homero não profere nenhuma vez a palavra mar.

Carlos Adriano escolhe como título do seu filme *la mer larme. jeux des mots* em que a letra “R” se desloca. Ruído. O mar se transmuta em lágrima. A perda do

7. CHION, Michel. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2013, p. 130.

“Toda música que intervenha em um filme (mais ainda nas músicas diegéticas) é suscetível de funcionar como uma placa giratória espaço-temporal; o que quer dizer que a posição particular da música não é a de se submeter às barreiras de espaço e tempo, ao contrário dos elementos visuais e sonoros, que devem ser situados em relação à realidade diegética e à noção de tempo linear e cronológico.”

8. STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. São Paulo: Editora 34, 2014.

herói silencia o mar. Os deuses não respondem, aos mortais só resta repetir a impossibilidade de repetir, na forma do mar, poema de “políssonas ondas”.

Charles Trénet

*“La mer
Qu'on voit danser le long des golfes clairs
A des reflets d'argent
La mer
Des reflets changeants
Sous la pluie*

*La mer
Au ciel d'été confond
Ses blancs moutons
Avec les anges si purs
La mer bergère d'azur
Infinie
Voyez
Près des étangs
Ces grands roseaux mouillés
Voyez
Ces oiseaux blancs
Et ces maisons rouillées*

*La mer
Les a bercés
Le long des golfes clairs
Et d'une chanson d'amour
La mer
A bercé mon coeur pour la vie”*

9. AGAMBEM, Giorgio. *A experiência da língua*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2018.

Canção do mar
Amália Rodrigues

*“Solidão de quem tremeu à tentação
Do céu e desencantos eis o que o céu me deu
Serei bem eu sob este véu de pranto*

*Sem saber se choro algum pecado
A tremer imploro ao céu fechado
Triste amor o amor de alguém
Quando outro amor se tem
Abandonada e não me abandonei
Por mim ninguém já se detém na estrada*

*Triste amor o amor de alguém
Quando outro amor se tem
Abandonada e não me abandonei
Por mim ninguém já se detém na estrada”*

la mer
larme
de carlos adriano
é trailer de trailer
filmes ondas

além

mar¹⁰

10. Poema publicado no livro *Trailer* de Katia Maciel, editora 7Letras, 2017.

a b a j u r

c i l d o m e i r e l e s



abajur, 1997
cildo meireles

“It remains only to observe on this head, that in the sale and purchase of these the African commerce or Slave Trade consists; that they are delivered to the merchants of Europe in exchange for their various commodities; that these transport them to their colonies in the west, where their slavery takes place; and that a fifth order arises there, composed of all such as are born to the native Africans, after their transportation and slavery have commenced.”

Thomas Clarkson, 1785.

Primeiro, a espera. É preciso esperar, às vezes na fila, como no cinema, para subir lentamente a escada que nos conduz às luzes e sombras do *Abajur*, de Cildo Meireles.

Em um pequeno convés circular, parecendo aqueles dos antigos panoramas, observamos as imagens. Uma espécie de diorama contemporâneo, ou abajur chinês, gira uma paisagem marítima. Vemos as caravelas em movimento lento. Ouvimos gaivotas. O olho é atraído pelos lentos verdes e azuis. O corpo se aproxima do corrimão que guarda a imagem fixa em movimento. O olho, então, tomba. O que se vê abaixo da iluminada paisagem são homens a girar o maquinário. A força motriz é humana e escrava do que gira, sem parar. São quatro homens segurando barras metálicas de cilindros fotográficos transparentes sobrepondo o mar, as caravelas, as aves e as nuvens. A visão dos homens, de cima, lembra a situação dos porões dos chamados navios negreiros. A arquitetura do dispositivo aproxima a beleza da paisagem ao horror do trabalho escravo. A instalação nos leva não apenas à escravidão, mas a um momento muito preciso de seu sistema: o trânsito, a viagem, o tráfico em toda sua brutalidade.

Durante três séculos, do XVI ao XIX, em rota triangular, entre Europa, África e Américas, navios traficavam mulheres, crianças e homens para o Novo Mundo. Os africanos capturados eram estocados nessas embarcações como qualquer mercadoria. Enfurnados, empilhados, amarrados, estirados, corpos vivos permaneciam nos porões durante semanas. Durante a travessia, homens livres tornavam-se escravos. Acorrentados uns aos outros, no escuro, enfrentavam altas temperaturas, e o oxigênio era tão rarefeito que uma vela não poderia ser acesa. Cerca de 20% morriam na travessia. Estima-se que dois milhões de pessoas morreram por causas associadas ao traslado e quatro milhões no sistema escravagista.

cildo meireles
abajur, 1997
instalação com cilindros fotográficos e homens a girá-los
pavilhão do ibirapuera
bienal de são paulo

fotografia:
edouard fraipont

Em 1840, a pintura o *Navio Negreiro Jogando ao mar mortos e moribundos-Tufão chegando*, de William Turner, retratava a tragédia do tráfico negreiro. As cores embaçadas, as figuras indiscerníveis, fragmentos de corpos, restos, o vermelho ao mar. Era a visão do pintor do que havia lido no livro *A história e a abolição do tráfico negreiro* (1785), de Thomas Clarkson.

“29 de novembro de 1781. O navio negreiro Zong, comandado pelo capitão Luke Collingwood, deixa a Ilha de São Tomé, na África, rumo às Américas, embarcando 442 prisioneiros. A calmaria retardou a viagem. As péssimas condições impostas aos prisioneiros levaram à doença, e a falta de água agravou a situação. No dia 18 de agosto, o capitão e sua tripulação decidem pela morte de parte dos prisioneiros, uma vez que o seguro da carga previa o ressarcimento por morte e não por doença dos futuros escravos. 132 pessoas foram jogadas ao mar e 10 saltaram do navio. Na Jamaica, quando tentaram recolher o valor assegurado, a seguradora recorreu. A batalha judicial teve imensa repercussão. Os tribunais inocentaram o capitão e sua tripulação, e um dos efeitos do massacre foi a proibição do tráfico.”

Ao lado do seu quadro, Turner fixou um poema que havia escrito em 1812, sem título:

*“Aloft all hands, strike the top-masts and belay;
Yon angry setting sun and fierce-edged clouds
Declare the Typhon’s coming.
Before it sweeps your decks, throw overboard
The dead and dying – ne’er heed their chains
Hope, Hope, fallacious Hope!
Where is thy market now?”*

Tufão, morte, esperança falaciosa, onde o mercado está. A crueldade do tráfico na afronta das tintas. O quadro foi duramente criticado, e o pintor dito insano. O escândalo inflamou o debate abolicionista na Inglaterra. O poema legenda a pintura. Guia o olhar entre o tufão e os corpos, a natureza e a fúria desumana de homens contra homens, a morte evocando a tempestade.

No Brasil, o poema de Castro Alves, *Navio Negreiro*, que integra o seu épico *Os escravos*, contempla o mesmo horror do trânsito no mar:

*“Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus,*

*Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus?!...
Ó mar, por que não apagas
Co’a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão?
Astros! Noites! Tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...”*

Cildo Meireles, quase dois séculos mais tarde, gira a mesma roda. O que move seu trabalho é a repetição da força à exaustão, mas a máquina é um simulador, um dispositivo cinema ou pré-cinema. O que os corpos geram são imagens. Nós somos os espectadores, aqueles que, ao se aproximarem delas, veem do que são feitas “*fallacious hope*”. Aqui, a máquina cinema é a da ilusão disruptiva, feita para destruir seus princípios. Ao final, a crueza destrói as cores da lanterna e joga o horror naqueles que subiram lentamente as escadas.

A arquitetura do imenso objeto cinema nos inclui ao nos tornar parte do seu *modus operandi*. A paralaxe fotográfica – variação da distância em relação ao objeto observado – é efeito construtor do que vemos na associação entre as camadas de imagens sobrepostas. Estamos diante de uma imagem em três dimensões criada pela relação dos cilindros com as imagens e seus movimentos. A gaivota, as nuvens, as embarcações. Um modo de estar no cinema acordado. E o mundo se divide. Em cima, a paisagem e nós. No subterrâneo, o motor humano não se diferencia de qualquer tração animal. Em cima, a luz. Embaixo, a escuridão. Os homens vestem branco e não são todos negros. O cinema de Cildo mostra que a escravidão não é apenas negra, mas habita cada trabalhador forçado pela máquina, que não para de girar o antigo novo mundo.

Ao deixar, durante a noite, o Paço Imperial, no dia 17 de novembro de 1889, em direção ao exílio, após o golpe militar ocorrido no dia 15, Dom Pedro II disse: – “Não embarco, não embarco a esta hora como negro fugido”. O fato é que a monarquia brasileira viveu apoiada no sistema escravagista e não sobreviveu um ano ao fim da escravidão.

A lei mais importante para o final da escravidão foi a de 1850, que proibiu o tráfico negreiro. As leis posteriores, do *Ventre Livre*, de 1871 (filhos de escravos ficavam livres aos 21 anos), e a *Lei áurea*, de 1888 (extinção da escravidão no Brasil), foram decorrentes da primeira.

walden street

duo strangloscope



walden street, 2017

duo strangloscope

*"I do not propose to write an ode to dejection, but to brag as lustily as chanticleer
in the morning, standing on his roost, if only to wake my neighbors up"*¹

Henry David Thoreau

Walden Street é uma videoinstalação do Duo Strangloscope, Claudia Cárdenas e Rafael Schlichting, cujo título homenageia o livro homônimo de Henry David Thoreau, um dos escritores americanos transcendentalistas. Formado em 1936 por escritores, fazendeiros, artesãos, o grupo se reuniu por 25 anos na cidade de Concord, Nova Inglaterra, nos Estados Unidos. O movimento foi uma reação contra o racionalismo do século XVIII. As fontes do movimento, segundo Jorge Luis Borges², eram o panteísmo hindu, as especulações neoplatônicas, os místicos persas, a teologia de Emmanuel Swedenborg, o idealismo alemão e os escritos de Samuel T. Coleridge e de Thomas Carlyle.

Um dos escritores mais proeminentes do grupo, Thoreau, retira-se, em 1845, da vida urbana para viver sozinho na mata, lendo os clássicos e observando a natureza.

"Quando escrevi as páginas seguintes, ou melhor, a maior parte delas, morava sozinho, na floresta, a uma milha de qualquer vizinho, em uma casa que eu mesmo construí, às margens do lago Walden, em Concord, Massachusetts, e ganhava a vida apenas com o trabalho das minhas mãos. Morei lá dois anos e dois meses. No momento, sou um peregrino na vida civilizada novamente."³

A videoinstalação do Duo é um díptico de imagens em preto e branco. Vemos o movimento incessante de copas de árvores lado a lado, uma imagem e o seu negativo. Um processo de experimentação com as imagens do arvoredo. Um ir e vir da percepção. Uma homenagem à solidão. O pulsar constante dos

duo strangloscope
walden street, 2017
videoinstalação em dois canais
galeria sítio

1. THOREAU, Henry David. *Walden or life in the woods*, 1854. Text from the Library of America edition: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers ; Walden, or, Life in the Woods ; The Maine Woods ; Cape Cod*, by Henry David Thoreau. Edited by Robert F. Sayre, (The internet Bookmobile), p. 70.

2. BORGES, Jorge Luis. *Introduction à la Littérature Nord-Américaine*. Lausanne: L'Age D'homme, 1973. p. 33.

arbustos nos leva quase a formação da imagem em nossa retina. Uma explosão de sentidos. A figuração de uma imagem mental, de dentro do sistema ocular, a preencher o exterior.

“Nós não queremos copiar a natureza, não queremos reproduzir, queremos produzir como uma planta produz um fruto.”⁴

O Duo planta imagens, não da representação da natureza, mas da inversão dos seus modos de captura. A composição das suas montagens e o rompimento com qualquer narrativa acentuam o experimentalismo dos filmes dos artistas, que vivem juntos em uma casa imersa em plantas e mares.

“Parece-me incrível ficar sozinho a maior parte do tempo. Estar com alguém, mesmo a melhor companhia, logo se torna cansativo e dispersivo. Eu adoro estar só. Nunca encontrei uma companhia mais companheira do que a solidão. Nos sentimos mais solitários quando viajamos para o exterior, entre os homens, do que quando estamos em nossos quartos. Um homem pensando ou trabalhando está sempre sozinho, deixe-o estar onde quiser.”⁵

Karl J. Niklas afirma que o planeta é azul, mas o mundo verde⁶. Em *Walder Street*, assistimos a um caminho imersivo no verde, mesmo em preto e branco. É uma percepção onírica do todo, do cosmos, do transcendente. O cintilamento de brancos e pretos aguçam a nossa sensação. O rigor rítmico do embaralhamento

3. THOREAU, Henry David. *Walden or life in the woods*, 1854. Text from the Library of America edition: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers ; Walden, or, Life in the Woods ; The Maine Woods ; Cape Cod*, by Henry David Thoreau. Edited by Robert F. Sayre, (The internet Bookmobile), p. 6.

“When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond, in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of my hands only. I lived there two years and two months. At present I am a sojourner in civilized life again.”

4. Descrição do trabalho *Walder Street* pelo Duo Strangloscope.

5. *Ibidem* nota 1, p. 113.

“I find it wholesome to be alone the greater part of the time. To be in company, even with the best, is soon wearisome and dissipating. I love to be alone. I never found the companion that was so companionable as solitude. We are for the most part more lonely when we go abroad among men than when we stay in our chambers. A man thinking or working is always alone, let him be where he will.”

dos ramos nos conduzem ao aprofundamento do movimento. Há uma cosmogonia das plantas da qual participamos, somos parte do ambiente que produzimos sensorialmente.

“Elas não têm mãos para manejar o mundo, e, no entanto, seria difícil encontrar agentes mais hábeis na construção de formas. As plantas não são apenas os artesãos mais finos de nosso cosmos, são também as espécies que abriam, para a vida, o mundo das formas, a forma de vida que fez do mundo o lugar da figurabilidade infinita. Foi através das plantas superiores que a terra firme se afirmou como o espaço e o laboratório cósmico de invenção de formas e de modelagem da matéria”⁷

A artificialidade das imagens que despontam na sofisticação tecnológica e estética do Duo Strangloscope, em vez de nos afastar do dito mundo natural, o reafirma, ao atingir, em nós, a própria formação do sistema perceptivo. Quase um esfacelamento da matéria em inúmeras partículas-árvores, como forma imaterial. Um reprocessamento de imagens, como forma orgânica, ativado pelo modo de exibição dupla, a nos elevar os sentidos. Duas copas de árvores em giro simultâneo e sincrônico projetadas lado a lado acima de nossos corpos a escapar de nossas sombras. Um cinema da pulsação.

6. COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*. Rio de Janeiro: Cultura e Barbarie, 2018, p. 9.

7. *Idem*, p. 13.

reconhecimento de
padrões

fernando velázquez



reconhecimento de padrões, 2014
fernando velázquez

do rigor na ciência

“Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.”

(Suárez Miranda: Viages de Varones Prudentes, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658.)¹

Em 1858, Félix Nadar foi o primeiro a sobrevoar Paris em um balão de ar quente e a fazer fotografias aéreas. Em 1863, construiu um balão de 6.000 m³ chamado *O gigante*.

“a terra se estende como um imenso tapete sem bordas, sem começo, nem fim”²

A visão moderna se desloca da perspectiva de um ponto único para um olhar implicado em uma visão geral. O modo como o corpo se desloca na paisagem, da figuração romântica no meio da natureza do século XVII até a câmera autômata que gira sobre si mesma em *A Região Central*, de Michael Snow³, mostra o salto na história da subjetividade e suas relações com as formas tecnológicas. A visão total é o centro do trabalho de Fernando Velázquez, ao combinar as últimas tecnologias de captura de imagens aéreas. O artista utiliza um *drone*

fernando velázquez
reconhecimento de padrões, 2014
instalação interativa, 12 monitores, 4 auto-falantes e
algoritmo personalizado
podfest casa da glória

1. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 247.

2. NADAR, Felix. *QUAND J'ETAIS PHOTOGRAPHE*. Paris: Editora Actes Sud, 1999.

“la terre se déroule en un immense tapis sans bords, sans commencement ni fin”.

3. *A Região Central* é um filme experimental canadense dirigido por Michael Snow em 1971. O filme tem três horas de duração e foi rodado com movimentos pré-programados de um braço mecânico.

para registrar a região da Jureia, em São Paulo, e exibe seu deslocamento em doze telas verticalizadas alinhadas ao solo.

A instalação *Reconhecimento de Padrões* identifica a presença do visitante, e um sistema modifica as imagens que vemos com ruídos e alterações de padrões. São imagens “maquímicas” em contínuo movimento. Seis computadores foram conectados em rede para a sincronia das imagens, um deles era também um servidor e realizava o *tracking* dos movimentos dos visitantes e controlava os demais. A divisão da imagem em telas separadas produz uma ruptura na visão geral, fazendo com que a imagem, que é fragmentada, esteja inteira apenas na percepção do espectador que a visiona.

O dispositivo apresenta uma partitura precisa. As imagens às vezes se repetem entre os monitores e, outras vezes, subdividem-se. As máquinas de ver nos revelando suas visões. Um ritmo se forma entre o todo e a parte. A aproximação do corpo da tela produz uma ruptura na composição, uma vez que gera uma disjunção na imagem.

“Por vistas aéreas, entendemos vistas de cima, tomadas a partir de um ângulo oblíquo e vertical. Este ponto de vista se distingue por uma especificidade semiótica complexa, seu ângulo inabitual – permaneceu por muito tempo sem equivalência na realidade empírica, pelo menos até a invenção dos balões de ar quente – perturbando certos princípios estruturais da imagem. Modificando a escala da realidade e despojando-a de sua volumetria aparente, as vistas aéreas são frequentemente acompanhadas de problemas de figuração, cujo radicalismo é proporcional ao valor do ângulo de visão. Mas se possuem um poder de abstração que parece confiná-los a uma dimensão abertamente estética, as vistas aéreas também desfrutam de um ‘efeito de verdade’ reforçado. Sua associação com um olhar desencarnado e ‘puramente’ maquínico certamente contribuiu para essa realidade. Mas esse efeito de verdade também poderia ser

explicado pelo fato de essas imagens confirmarem os pressupostos de realidade dos mapas, também julgados objetivos e neutros”⁴

No Festival Podfest⁵, a instalação *Reconhecimento de padrões*, montada em uma sala escura, reconstituía, de certa maneira, um lugar aéreo para nossos corpos. Ao posicionar as imagens junto ao piso, víamos as árvores desfilando, de cima, e, incorporados ao seu movimento, experimentávamos uma certa vertigem, despertada ao percorrermos a sala e, devido à interatividade do trabalho, ao alterarmos o que víamos com nossa presença. Desse modo, o efeito de realidade que sentíamos em nossa imersão na virtualidade construída no espaço era corrompido pelos *glitches*, uma falha na continuidade das imagens vistas. A neutralidade produzida pela visão dos *drones* se via assim também corrompida.

Toda a arquitetura da instalação produz uma certa instabilidade nos corpos, por problematizar não apenas a situação sensorio-motora entre o que vemos imparcialmente e nossa interferência, mas por desenquadrar a geometria da vista aérea perfeita oferecida pelas novas tecnologias de capturas de imagens.

A beleza da orquestração do movimento das árvores nos faz esquecer do olhar desencarnado de tecnologias de controle que operam com o registro de imagens muitas vezes feitas para não serem vistas. Ao mesmo tempo, a imensidão da floresta nos leva a exuberância das grandes telas do cinema a nos iluminar com vastas paisagens. Uma certa cosmologia da natureza nos invade ao som da composição sonora de Fernando Velázquez e Francisco Lapetina.

4. CASTRO, Teresa. p. 30.

“Par vues aériennes, nous entendons les vues plongeantes, prises à partir d'un angle de vue oblique ou vertical. Ce point de vue se distingue par une spécificité sémiotique complexe, son angle de vue inhabituel – longtemps resté sans équivalent dans la réalité empirique, au moins jusqu'à l'invention des montgolfières – bouleversant certains principes structurels de l'image. Modifiant l'échelle de la réalité et la dépouillant de sa volumétrie apparente, les vues aériennes s'accompagnent souvent de problèmes de figuration, dont la radicalité est proportionnelle à la valeur de l'angle de vue. Mais si elles possèdent une puissance d'abstraction qui semble les cantonner à une dimension ouvertement esthétique, les vues aériennes jouissent aussi d'un « effet de vérité » renforcé. Leur association à un regard désincarné et « purement » machinique a certainement contribué à cette réalité. Mais cet effet de vérité s'expliquerait aussi par le fait que ces images viennent confirmer les présomptions de réalité des cartes, jugées, elles aussi, objectives et neutres.”

5. Festival Podfest, Rio de Janeiro, 2014.

“O cinema não é eu vejo, é eu voo”⁶ diz Paul Virilio: o autor das máquinas de visão reconhece, no cinema, a máquina do voo. Em 1898, os irmãos Lumière filmaram o panorama vertical de um balão (vista 997). O olhar humano fora dos limites do corpo, um corpo que voa.

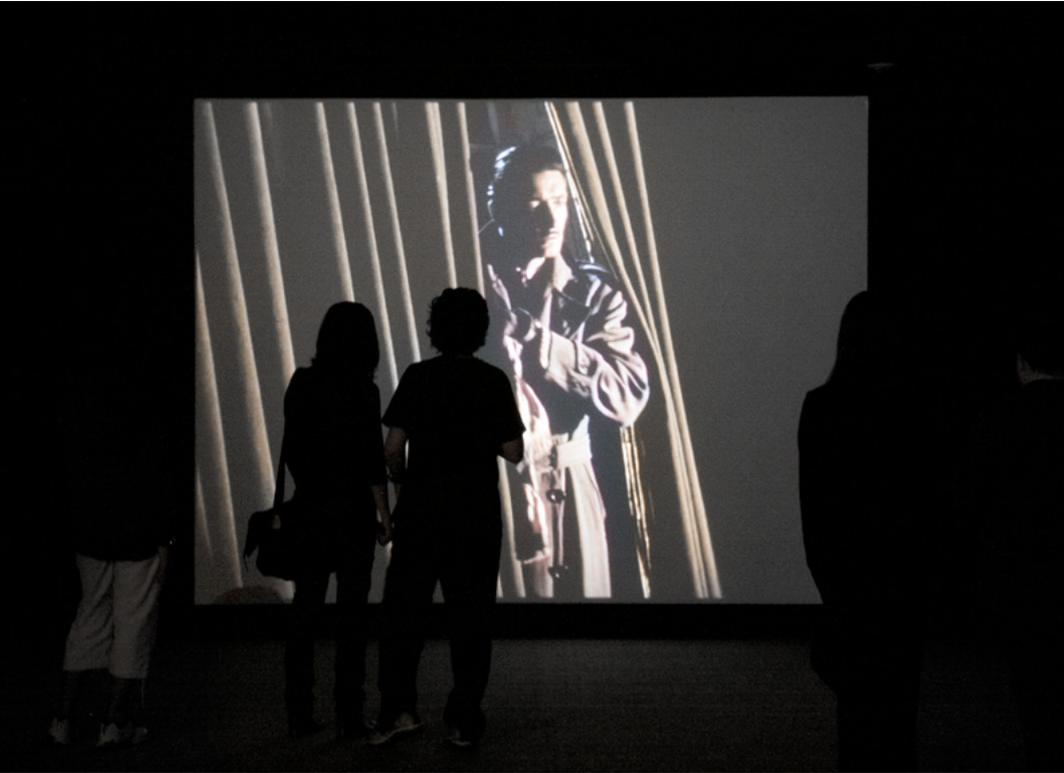
A cartografia, em sua busca da mais perfeita representação, encontra o cinema. A medição do território no alcance do voo. Vista de cima, a terra parece um mapa.

A fábula de Borges comparece aqui na poética de Velázquez. A razão da cartografia programada e mapeada não resiste ao território e menos ainda à fricção do corpo. Em Borges, o mapa se desfaz no território. No reconhecimento de Velázquez, os padrões não resistem ao corpo.

6. “Le cinéma, ce n'est pas je vois, c'est je vole.” Paul Virilio, “Le cinéma, ce n'est pas je vois, c'est je vole.” Cahiers du Cinéma, no. 357 [1984]: p. 30–33).

disque m
para matar

gisela motta e
leandro lima



disque m para matar, 2009
gisela motta e leandro lima

Tony Wendice:

- Você me arranjaria o crime perfeito?

Mark Halliday:

- Nada me agradaria mais.

Tony Wendice:

- Como você escreve os romances policiais?

Mark Halliday:

- Bem, é preciso se concentrar no crime.

Você imagina que vai roubar algo ou matar alguém.

Tony:

- Ah, é assim que você faz?

Interessante.

Mark:

- Sim, geralmente, coloco-me no lugar do criminoso e imagino qual seria meu próximo passo.

Margot:

- Você realmente acredita no crime perfeito?

Mark:

- Sim, claro.

No papel, quero dizer. Acho que poderia planejar melhor do que muita gente, mas não duvido que executasse.

Tony:

- Não? Por que não?

Mark:

- Bem, nas histórias, tudo acaba como quer o autor.

E, na vida real, nem sempre.

Não. Eu seria no crime como sou no *bridge*:

Cometeria um erro banal, e só perceberia quando visse todos olhando pra mim.

gisela motta e leandro lima
disque m para matar, 2009
videoinstalação interativa
galeria vermelho

fotografia
leandro lima

Tony Wendice (Ray Milland)
Margot Wendice (Grace Kelly)
Mark Halliday (Robert Cummings)

O filme *Disque M para Matar* | *Dial M for Mmurder* (1954), de Alfred Hitchcock, foi filmado para ser lançado em 3D, mas a grande parte do público só pôde assisti-lo em 2D. Na adaptação da peça de Frederick Knott, Margot Wendice (Grace Kelly) tem um amante, seu marido descobre e planeja o crime da esposa para herdar sua fortuna, mas a mulher acaba se defendendo e matando o assassino. Em um dos filmes de Hitchcock em que o diálogo desempenha uma função quase teatral, os personagens discutem explicitamente a escrita de um crime, o roteiro possível no papel, falha no real. O crime nunca perfeito pela imprevisibilidade da vida. “M” de *Murder*, “M” de Matar. O giro da tecla do aparelho de telefone dispara o crime. Gisella e Leandro se apropriam dessa tecla “M” e, ao fazê-lo, estendem a nós, espectadores, a possibilidade de disparo da cena do crime. Nós, que tudo vemos, espectadores-cúmplices, podemos ligar ao vivo para a cena do crime.

A dupla de artistas Gisela Motta e Leandro Lima apresentou a instalação interativa *Disque M para Matar*, em 2010, na Galeria Vermelho, em São Paulo. A projeção ocupava uma parede inteira, diante da qual assistíamos, de pé, à cena e decidíamos se usávamos ou não nossos celulares para movimentar a trama, ligando para o número que os artistas inseriram no filme. Nele, o telefonema dispara a sequência que termina com a morte do assassino, após a mulher atender ao chamado do marido. O recurso interativo passa a integrar a trama, que agora se passa também fora da tela.

Há também humor e ironia na proposição dos artistas. A imagem do telefone treme na tela, como um convite que insiste em nossa participação, ao mesmo tempo, conhecemos o *plot* do famoso filme de Hitchcock e, de algum modo, sabemos que o que está por acontecer já aconteceu.

Alfred Hitchcock: “*I just did my job, using cinematic means to narrate a story taken from a stage play. All of the action in Dial M for Murder takes place in a living room, but that doesn’t matter. I could just as well have shot the whole film in a telephone booth.*”¹

1. TRUFFAUT, François. SCOTT, Helen G. *Hitchcock Truffaut*. Publisher: Simon & Schuster, Year: 1985, p. 213.

Os artistas “adaptam” um filme que é adaptado de uma peça teatral. Como diz o diretor no trecho acima, da entrevista histórica que Hitchcock concedeu ao jovem François Truffaut. Mantenho o termo adaptar para dois aspectos que mantêm a arquitetura narrativa. O primeiro, o confinamento dos personagens a um cenário central, o que é mantido pelo filme, a ideia de um palco único, onde se desenvolve a trama. O segundo aspecto é o gênero literário, teatral e fílmico – o suspense.

A.H. “*In the usual form of suspense it is indispensable that the public be made perfectly aware of all of the facts involved. Otherwise, there is no suspense.*”²

Suspense é, portanto, um estado em que se coloca o espectador. Nós sabemos que Margot pode ser morta. Ela não sabe, e por isto atende ao chamado telefônico, e o nosso suspense é se vamos ou não atender ao chamado dos artistas e ligar para a tela diante de nós.

O cinema, com seus filmes em espaços fechados e escuros, sempre teve por objetivo a captura da atenção do espectador; e o cinema clássico hollywoodiano ampliou ao máximo a sensação de janela para a narrativa que assistimos, nos termos da transparência descrita por Ismail Xavier:

“Num extremo, há o efeito janela quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera -- este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação”³

A apropriação dos artistas de uma sequência do cinema clássico rompe com as fronteiras entre a opacidade e a transparência ao implicarem o visitante da instalação na própria ação em suspenso do filme exposto.

Considero *transcineamas* as experiências do cinema expandido que incluem o espectador como um participante da obra, ou seja, sem a presença de um corpo participativo no espaço instalativo, não há *transcinema*. Uma série de experiências tecnológicas e estéticas foram realizadas nesse campo, desde a inclusão, nos anos 1990, dos computadores como parte integrada ao sistema

2. Idem. p. 72.

3. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 9.

projetivo de imagens em movimento.⁴ A instalação *Disque M para Matar*, dos artistas, opera com uma das formas do cinema interativo. Eles artistas intervêm em um filme já existente, ao mesmo tempo clássico e inovador na sua época, e agregam uma camada a mais de presença.

Hitchcock, ao pensar em filmar em 3D, desejava tornar mais presentes o vaso de flores e a tesoura, esta última, usada como arma de legítima defesa por Margot. Gisela e Leandro nos oferecem um telefone real para o acesso ao suspense do cinema.

4. MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.

cinema lascado

giselle beiguelman



cinema lascado, 2010
giselle beiguelman

“La beauté sera CONVULSIVE OU ne sera pas.”¹

André Breton

A convulsão, a loucura, o inconsciente, o erro, o automatismo. Tanto há nessa última frase do romance *Nadja*, do surrealista André Breton. Uma linguagem a favor do seu automatismo.

Tanto há também nas imagens lascadas de Giselle Beiguelman, que elas geram um panorama das vistas do Minhocão paulista. O trânsito, entre imagens, figurado nas ranhuras do que vemos. No processo da artista, há a captura de *frames* com uma câmera *flip*², a feitura de um *gif* animado, sua distribuição em páginas HTML, “colocados para rodar no *browser* Internet Explorer em tela cheia, com *meta refresh*. O movimento entre as imagens é dado por esse *script*. O resultado, são inúmeros *bugs* de leitura das animações e uma temporalidade instável. Na sequência, as imagens são capturadas com um *screen recorder* e se transformam em vídeo outra vez”³.

As imagens então convulsionam em um giro entre o *low-tech* e o *high-tech*. O movimento é dado pelo tempo do processo tecnológico na geração de imagens mutantes. O que vemos na grande tela é um modo de cinema ruído. Uma varredura de cores que tragam a forma da cidade de São Paulo. A paisagem aqui é desfiguração. Não se trata do que se desfaz no olho pelo movimento, como da janela dos trens, por exemplo. O trabalho de Giselle refere-se à relação do desfazer-se entre as imagens de naturezas distintas, entre sistemas distintos, sem, no entanto, descolar do referente real. Há um referente não representado. Trata-se, portanto, de fazer colidir com sistema da representação o sistema “maquínico” de captura de imagens. Jean Baudrillard costumava dizer que a mais alta resolução da imagem corresponde a menor taxa de realidade. Giselle aponta uma outra realidade, mais próxima às máquinas de visão de Paul Virilio e suas imagens vigilantes. Imagens que não são vistas senão por si mesmas. A diferença é que o dispositivo criado pela artista é um dispositivo de visão, é cinema, como ela diz. Todo erro, todo craquelê da imagem é para ser visto.

giselle beiguelman
cinema lascado, 2010
videoinstalação
museu da imagem e do som de são paulo

-
1. BRETON, André. *Nadja*. Paris: Folio, 2010.
 2. Que gira para atuar como frontal ou traseira.
 3. ENGUEILMAN, Gisele.

“Etymologically, the word glitch comes from a German word glitschen which means to slip. Glitch refers to a technological failure or error. It does not always have the same causes. Different settings can lead to a glitch. It can be induced or can be an accident. Nevertheless, it is a pre-condition of any given system.”⁴

A ideia de arranhar, danificar, adulterar, rabiscar o suporte da imagem é um dos modos do cinema experimental dos anos 1920 aos 70, utilizado por artistas como Man Ray, Stan Brakhage, Len Lye, Peter Kubelka, Tony Conrad e Paul Sharits. Se o modelo “fotorrealista” se aproxima do real, cineastas e artistas insistiram em revelar a matéria que suporta a imagem como outra imagem.

O uso do *glitch* é a artesanaria do cinema de Beiguelman. O gesto da artista redime o uso de uma imagem condenada pela ideia de erro no sistema. A artista expande a falha como experimento e, nesse sentido, aproxima-se do cinema mais experimental. Suas sequências são varreduras, feixes magnéticos de imagens, com suas reproduções e remontagens. O espaço é refeito como ruído instável, quase um escaneamento a olho nu. Na imagem digital, o *glitch* aparece como uma imperfeição do sistema. Um sinal de erro no funcionamento do computador ou mesmo a presença de um vírus.

Longe da ideia do cinema total, representação ideal do mundo, como a primeira crítica de André Bazin, o que vemos com a artista é o avesso de uma imagem que sempre omitiu suas tecnologias a favor do mundo representado. Persiste a opacidade da imagem, mesmo no digital. A frequência da formação da imagem é um modo cinema. Uma forma da memória da imagem em tempo real.

O filme lascado de Giselle alude a história do cinema como mídia. Depois da fotografia, é o cinema a grande arte da reprodutibilidade técnica, imortalizada na análise de Walter Benjamin⁵ e o seu visionário fim da aura com o desaparecimento da obra única. A imagem analógica do cinema, na matéria dos fotogramas, desaparece com a imagem digital e sua reprodução ocorre agora ao infinito.

Ao projetar em larga escala as imagens em dois canais, Giselle Beiguelman intensifica seu processo de construção como modo de exibição. A profusão de

cores que se dobram e desdobram diante do espectador o colocam dentro do seu processamento como um componente a mais, o automatismo como parte da beleza convulsiva.

4. MAITHANI, Charu. This paper was presented in “Video Workshop” at Sarai CSDS, 21-22 February, 2015.

5. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, In: *Os Pensadores: Benjamin Habermas Horkheimer Adorno*. São Paulo: Editora Abril, 1983.

nitrobenzol
&
black linoleum

hélio oiticica

NITRO BENZOL & BLACK LINOLEUM 3

IDEA 3 HOMAGE TO GLAUBER ROCHA

AUDIENCE - the 3 screens project the same thing



OBS: this TAKE to be filmed in MANGUEIRA HILL, RIO DE JANEIRO, by LIGIA PAPE

TAKE 1 → VISUAL

- In MANGUEIRA HILL, RIO, people in their every-day life - at night - standing around - going in-out, up-down the hill - film near the way leading up towards the BAR DOS COMPOSITORES - towards the end during the day, very light, white high key, the same casual going on -
time schedule: 30 mins.

TAKE 1 → SOUND TRACK

- the sound should be an opened tape recorded track in the site itself - it should NOT BE MADE IN A REHEARSAL DAY, so NO SAMBA strong rhythm can be heard - all talking going on, singing, radios and casual noises, will be taped; the tape should be made in the act of filming and not mounted before or after - CONVERSATIONS CAN AND SHOULD BE HEARD, BUT NOT CONCENTRATED MORE THAN FEW SECONDS - non present talking will be on -

NITRO BENZOL & BLACK LINOLEUM 4

IDEA 4

AUDIENCE: - 3 screens lighted blank
- a small stage in front of central screen

NO TAKE

scene - in the small stage a couple (man-woman) Kisses during 10 mns. a purple light from a floodlight casts on them - they can be volunteers from the audience booked beforehand at the beginning

nitrobenzol & black linoleum, 1969

hélío oiticica

“Make a film that is longer than the time you have left to live.”

Morgan Fisher, 2007

From No.w.here Instructions for Films Series

Em 2007, Karen Mirza e Brad Butler realizam *Instruções para filmes*. Mais de 40 artistas, que usam a imagem em movimento em seus trabalhos, receberam um cartão em branco de 15 por 20 cm com o seguinte convite: “*On the card enclosed propose instructions for a film. You may render the instructions by any means and appendages.*” – uma ideia, um filme. Os cartões retornaram e foram colocados em uma caixa intitulada *Films series*. Nessa caixa, os filmes existem como texto ou desenho.

“*Make a film that is longer than the time you have left to live*” é uma das instruções para filmes de Morgan Fisher, contida dentro da caixa. São muitos os filmes como poemas, desenhos e instruções. A ideia de Fisher parece insistir sobre todas as outras, como se afinal uma instrução pudesse durar além do filme, como origem e devir.

A maioria dos filmes de Hélio Oiticica se encontra no formato texto ou projeto ou instruções – uma lista de ações que misturam arte e vida. Ainda que seus projetos tenham sido escritos como parte de um processo prevendo sua realização, o artista não teve o tempo para realizá-los. O modo intenso e detalhado da sua escrita, no entanto, faz com que os filmes *performances* existam como texto.

“(…) para mim, toda arte chega a isto: a necessidade de um significado ‘suprasensorial’ da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida”¹

Ao afirmar que a arte transforma as sensações de vida, Hélio se refere a sensação produzida na relação entre o participante e a obra como construtora da forma, e essa forma é a própria vida. Ferreira Gullar, na sua crítica à arte contemporânea, defende que a arte se define por uma operação poética que parte do real para

1. OITICICA, Helio. *Catálogo*. Editions du Jeu de Paume, 1992, p. 12.

transformá-lo. Por exemplo, o cheiro do café não é arte, mas sim o poema que se escreve a partir dele². Para Oiticica, a arte é o cheiro do café, a arte é vida.

Hélio chegava a um ponto sem volta de ruptura com o projeto moderno. A arte moderna mantém a relação, ainda que por oposição, com a ideia de representação. Embora em crise desde o século XIX, a ideia de que a arte reapresenta a vida permanece como uma penumbra na modernidade que a contesta. O diálogo permanece entre o real e a sua representação, ainda que distorcida ou multiplicada, como no cubismo. Ainda que desmaterializada pelo conceito “duchampiano”, a aura da representação, em sua ausência, insiste. E a arte passa a se definir pelo que não é arte. O *ready-made*, por exemplo, termina com a ideia de arte como artefato da matéria. Toda a arte moderna é, de certa maneira, a história de uma crise imposta pelo novo modelo industrial e suas determinações éticas, simbólicas e estéticas.

O conceito *suprasensorial* é avesso a toda ideia de representação onde a vida antecede a arte uma vez que é através da arte que atingimos verdadeiramente a vida. Nos filmes experimentos de Hélio as narrativas são dadas pela própria vida. Os gestos que fazemos todos os dias são incorporados ao roteiro previsto pelo artista.

O cinema para Hélio Oiticica é vivo. Nós, no meio de seu filme, lixamos as unhas, balançamos em redes, mergulhamos na piscina, bebemos Coca-Cola – gestos da vida cotidiana. Nas suas instruções-filmes, as ações a serem desenvolvidas pelo participante são simples e o incluem na atmosfera cinema gerada sempre a partir de um programa que combina imagens fixas e sons.

No ônibus, na rua, em casa, Hélio registra notas e desenhos dos seus projetos. As instruções, texto e desenhos foram pensadas para obras diferentes – parangolés, penetráveis, bólides, éden, dentre outros – como modo de tornar possível a reprodução e também o funcionamento dos trabalhos como proposições. O que se propõe é a criação dentro de uma instrução. Instruir no sentido de esclarecer, informar, documentar.

Hélio Oiticica viveu o cinema de muitas maneiras. Escreveu sobre *Mangue Banguê*, de Neville de Almeida e *Nosferato do Brasil*, de Ivan Cardoso; realizou entrevistas com Júlio Bressane e Rogério Sganzerla.

2. Os neoconcretos. Documentário de Katia Maciel, 2001.

relação entre NOSFERATO e meu PARANGOLÉ : os personagens não são personagens à procura de um ator como as capas não são objetos d'arte : são simultaneidades-protótipos q anulam o conceito de estilo

3

Pensou o cinema experimental nos filmes de Andy Warhol e nos de Jack Smith. Produziu textos conceituais, que deslocam a ideia de cinema⁴.

Fragmento de NTBK 2/73 2 de junho de 1973

“quando digo q cinema-linguagem pode vir a ser cinema-instrumento quero dizer q as características do cinema como algo como forma e em palpabilidade: filme, imagens em movimento, etc: possa vir a ser instrumento de algo que mudo o incorpora: TV p. Ex: e q anula sua autonomia como linguagem-cinema e q o consubstancia com o q é exigido como consequência maior dessa linguagem q não se estanque num nível critico acadêmico: levantar cinema-linguagem a um criticismo in progress significa não só prever o seu fim como arte performed mas prever também o uso maior dele cinema como instrumento-linguagem não ‘aplicada’ ou ‘aproveitada’ para fins outros mas incorporada depois de fragmentada a um novo tipo de linguagem q se forma e q permanece processo”

Como ator, Hélio participou do filme *Câncer*, de Glauber Rocha, em 1968 (RJ); *Lágrima Pantera*, de Julio Bressane, em 1974 (NY), *One Night on Gay Street* (1975) (NY), de Andreas Valentin, *Dr. Dyonélio* (1978) (RJ), curta-metragem de Ivan Cardoso, *O Segredo da Múmia*, de Ivan Cardoso, em 1979 (RJ), *Uma vez flamengo*, de Ricardo Solberg, em 1979 (RJ), *Bonitinha, mas Ordinária* (1963), de J.P.Carvalho.

Como cenógrafo, constrói a *Tenda-Luz* para o filme *Gigante da América* (1978), de Julio Bressane e, para o filme de Antônio Carlos Fontoura, *A cangaceira eletrônica* (1970), realiza todo o cenário, mas o filme não foi finalizado.

3. Escritos do artista, no arquivo do Projeto Hélio Oiticica.

hélio oiticica new york 3 de maio/17 de junho, 1972

4. Escritos do artista, no arquivo do Projeto Hélio Oiticica.

Como realizador, dirige o Super-8 *Agripina Roma Manhattan (inacabado)*, em 1972, e concebe os projetos *Inferno de Wall Street*, de Joaquim de Sousândrade, *Três capítulos, O oráculo, Tombulos*.

Hélio Oiticica chega a intervir diretamente sobre a película, como no cinema experimental de Norman McLaren.

Com Neville de Almeida, escreve o projeto *Cosmococas*, a experiência “quasi-cinema”.

“Quasi”, em latim, significa “como” ou do “mesmo modo que”, mas, em suas experiências de cinema, por Hélio Oiticica e Neville de Almeida inventaram uma forma além do cinema.

Das conversas entre Hélio e Neville surge um diálogo entre cinema e arte que gera novas situações para a participação do espectador. O título *Bloco de experiências in Cosmococa-program in progress* resume o conjunto experimental proposto. A ideia de bloco se refere a ausência de continuidade entre uma experiência e outra, o nome *Cosmococa* aponta o uso da cocaína como matéria, forma e ainda como referência ao filme que Neville faria a partir do conceito de paródia e escracho presente no *Cinema Marginal*. *Program in progress* insiste na ideia de seriação e de incompletude permanente da obra, sempre em desenvolvimento e sempre aberta ao *participador*⁵.

Nitrobenzol & Black Linoleum e *Boys and Men* são dois experimentos de cinema, como Hélio os define.

Nitrobenzol & Black Linoleum se apresenta como um roteiro, um desenho, na descrição de dez *takes* e um guia de audiência. São roteiros de ações para *performances* coletivas, com um guia de audiência, para o público, que passa a integrar a obra. Número de *takes* ou *no-takes*, ângulos, personagens, cenários, luz, projeções e até o beijo do cinema. Uma experiência entre cinema e *performance*.

5. Conceito criado por Hélio Oiticica para caracterizar o espectador como parte da obra. Sem a participação do espectador, a obra não existe. Sem que vista o Parangolé, por exemplo, este é apenas uma capa pendurada em um cabide.

Nitrobenzol & Black Linoleum se divide em sessões com tempos previstos nas instruções. Detalha a estrutura cênica visual e participativa. “um ponto de vista, sem *travellings*, sem cortes e sem fim”. Descreve as imagens e os sons, seu modo construção e de exibição. A radicalidade do processo aparece em *No Take 4. No take*. Não há filmagem. O filme é o que se passa ali. A ideia de reproduzir uma imagem é desinstalada do cinema como dispositivo. A imagem é vivida entre todos os presentes, mas não se confunde com o teatro. Não apenas pela inclusão do público, especificada pelo guia de audiência, mas pelas telas que imprimem, ao vivo, a sombra de um longo beijo, como tantos que vimos no cinema. A proposta do artista torna presente a nossa memória cinematográfica. Hélio escolhe o clichê do beijo nas telas para nos conduzir ao cinema.

Um cinema processo, pensamento, e não apenas projeção, não se limita ao suporte. O cinema, para Oiticica, é o movimento propositivo e vivo, por incorporar a presença do participante à fabulação das imagens.

espectador é participante : não mais o modelo romano não-comprometido com a natureza do espetáculo: participante-cinema é tevezado: não vê filmespetáculo como algo estranho

No take. É um modo muito particular de roteiro cinematográfico. Define-se a ação, o cenário, as luzes, mas não se filma. O imprevisto é previsto. A cena principal é pensada para ser vivida por participantes. A situação proposta é o filme e é avesso a qualquer determinação narrativa. Ao mesmo tempo, o filme pode ser vivido muitas vezes, basta seguirmos as instruções do artista.

Todo o universo Oiticica se manifesta na sua escrita. O texto em inglês será uma variação a partir da sua estadia londrina (1969) e posteriormente nova iorquina (1971/77). A presença dos amigos Guy Brett e Lygia Pape, as luzes de Londres, o morro da Mangueira, os jardins, o sorvete, a Coca-Cola e o nitrobenzol, o torpor da substância no lenço estendido à audiência. Um *happening*, um evento, uma sessão de cinema com a roda dos prazeres (obra de Lygia Pape) montada no chão. Colchonetes e telas. Uma epifania de sentidos prevista em uma partitura que mistura a construção cênica, performática e cinematográfica aos sons da vida e da música brasileira.

“Odor de jasmim nos intervalos”

Hélio Oiticica é um artista fundamental para a sensorialidade na história da arte. A *Tropicália* (1967) e o *Éden* (1969) são dois campos experimentais para a expansão do corpo na arte, seu *parangolé*, uma epifania ao movimento. Ao se apropriar do cinema como instrumento, o artista implica o corpo do espectador em mais um campo sensorial e participativo. Hélio afinal conhecia profundamente a experiência do cinema, era amigo e parceiro de cineastas experimentais como Neville de Almeida, Julio Bressane e Ivan Cardoso. O que *Nitrobenzol Black Linoleum* prevê é um cinema sensorial. Hélio define a duração dos *takes*, entende o cinema como a arte da duração e, a partir daí, liberta o restante. Ao império da visão, acrescenta o tato, o paladar (roda dos prazeres de Lygia Pape), o olfato (o jasmim) e, ainda, o lenço com o nitrobenzol, para acomodar os corpos às esteiras espalhadas pelo chão. Hélio “multivisiona” os sentidos e inventa um outro cinema.

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO

Hélio Oiticica

9 de Setembro, 1969 – começo para planos gerais – cena LONDRES

TODAS AS TOMADAS FEITAS DE UM PONTO – NENHUM TRAVELLING

A MENOS QUE PARTA DO LUGAR UM –

Experimento cinematográfico 1 – NENHUM CORTE NO RESULTADO FINAL –

INSTRUÇÕES PARA

PLATEIA DEVEM SER INEVITAVELMENTE

SEGUIDAS

IDEIA 1 –

pequenos frascos de penicilina contendo nitrobenzeno e lenços fornecidos à plateia, de modo que possam umedecê-los com o composto e cheirá-los durante a primeira parte:

PRIMEIRA TOMADA (plateia cheirando nitrobenzeno)

-> VISUAL

- pessoas comem normalmente à volta de uma mesa – uma família

- o cão passeia por aí

SEGUNDA TOMADA

->(plateia ainda com nitrobenzeno)

- um dos personagens abandona a mesa e se encaminha ao jardim, ou qualquer gênero de ambiente externo – há um lugar com folhas sobre o solo, como um ninho de folhas – o personagem é GUY BRETT – ele se deita sobre as folhas e lá colapsa, feliz, e assume posição de adormecimento – se estiver usando óculos, ele os remove – TEMPO IMPROVISADO, SEM LIMITES

PREVISÃO: PELO MENOS, INCLUINDO 2 tomadas, cerca de 50mns.

TOMADA 1 -> TRILHA SONORA

- sons, enquanto as pessoas comem, de garfos, facas & pratos, mas sem falas – apenas as respirações de cada um em conjunto, no primeiro plano sonoro, como se as pessoas tivessem microfones pendurados ao pescoço – respiram normalmente e comem

TOMADA 2 -> GUY BRETT – enquanto se encaminha para fora e deita sobre as folhas, respira normalmente, incluindo pausas de repouso; enquanto os óculos são removidos – etc.

OBSERVAÇÕES – esta cena deve ser longa – a parte da mesa deve durar o quanto for possível, e depois, após a rápida retirada, a cena das folhas deve durar muito tempo, pelo menos cerca de meia hora, de modo que um pouco mais do que isso deve ser filmado – não há cortes no final

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 2

[IDEIA 2

PLATEIA – bebe COCA-COLA

TOMADA 1 -> (COCA deve ser fornecida continuamente)

20 mins. – VISUAL

- EDWARD POPE rola sobre uma cama – é a cama superior do beliche na casa dos DROWERS, no QUARTO DA FRENTE – 29, CAMPION ROAD, SW 15, em PUTNEY – devem estar lá as cobertas & colchões costumeiros – ele está dormindo, acordando, mudando casualmente de posição – ele SE LEVANTA, depois de 15 minutos e põe uma camisola feminina branca – ele caminha em direção ao armário, examina qualquer coisa à sua maneira característica – pega o que quiser – ele se senta de modo característico e fica imóvel (como de fato fica) –

OBS: a mais incrível filmagem deve continuar a depender de toda a improvisação de tudo –

TOMADA 1 -> TRILHA SONORA

- CAETANO VELOSO canta ininterruptamente sua canção CLARICE – repete ao terminar, mas com nova letra construída conforme as necessidades temporais da imagem (20 mins.) –

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 3

[IDEIA 3 HOMENAGEM A GLAUBER ROCHA

PLATEIA – as três telas projetam a mesma coisa

ESQUERDA CENTRAL DIREITA

Almofadas e plateia

OBS: esta TOMADA deverá ser filmada no MORRO DA MANGUEIRA, RIO DE JANEIRO, por LYGIA PAPE

TOMADA 1 -> VISUAL

- no MORRO DA MANGUEIRA, RIO, pessoas em suas vidas cotidianas – de noite – por aí – entrando, saindo – subindo, descendo o morro – filmar próximo à subida que leva ao BAR DOS COMPOSITORES – caminhando para o fim durante o dia, muito leve, branco high key, a mesma casualidade de sempre –

cronograma: 30 mins.

TOMADA 1 -> TRILHA SONORA

- o som deve ser uma gravação em fita realizada no próprio lugar – a gravação NÃO DEVE SER REALIZADA EM DIA DE ENSAIO, de modo que não se ouve ritmo forte de SAMBA – toda conversa, cantoria, sons de rádio e ruídos casuais serão gravados; a gravação deve ser realizada no durante filmagem, não em momento anterior ou posterior – CONVERSAS PODEM E DEVEM SER OUVIDAS, MAS NÃO PODEM CONCENTRAR MAIS DE UNS POUCOS SEGUNDOS – falatório sem presença estará tocando –

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 4

[IDEIA 4

PLATEIA: - 3 telas iluminadas de branco

- um pequeno palco frente a uma tela central

NENHUMA TOMADA

cena – no pequeno palco um casal (homem-mulher) se beija durante 10 mins. uma luz púrpura vinda de um holofote é projetada sobre eles – podem ser voluntários da plateia agendados de antemão, no princípio

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 5

[IDEIA 5

PLATEIA: – diferentes tipos de tecido são passados em cadeia a partir de uma extremidade do ambiente – as diferenças entre tecidos devem ser nítidas, como, por exemplo: veludo, seda, algodão – em tipos diferentes de tamanho, textura, peso etc.

- agora apenas a tela central funciona

- um cheiro a jasmim emana de transmissores de odores a intervalos irregulares

TOMADA 1 -> VISUAL

- uma moça nua numa banheira cheia d'água se banha – não se vê sabonete, mas ela esfrega os longos cabelos com a mão continuamente, rola na água, durante 10 mins –

TOMADA 1 -> TRILHA SONORA

- a ser gravada no Rio, por LIGIA PAPE, a partir de discos da VELHA GUARDA – mas sem canto, só instrumental

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 6

[IDEIA 6

PLATEIA: – HOLOFOTES projetam sobre toda a área destinada à plateia uma luz semelhante às LUZES AMARELAS DAS RUAS DE LONDRES

- um comando é transmitido para que as almofadas e colchões sejam deslocados para os lados, até as áreas de não-circulação, deixando assim uma área central nua

NENHUMA TOMADA

cena com pessoas da plateia

ao som de diferentes blues de Nova Orleans, incluindo

os mais recentes, as pessoas dançam por meia hora.

aqueles que se recusarem a dançar ficarão sentados pelo espaço, como numa festa dançante comum.

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 7

[IDEIA 7

PLATEIA: as 3 telas em funcionamento

TOMADA 1 -> VISUAL

- os órgãos sexuais de um homem, ereto, de perfil, mostrando – uma moça, cujo rosto aparece sem que se mostre a cabeça toda, apenas olhos, nariz, boca, queixo, chupa o pau do homem, durante 10 mins., sempre de perfil

OBS – a tomada, caso seja impossível sustentá-la por 10 minutos, pode ser montada de modo a repetir-se, numa só tomada exibida continuamente duas vezes

TOMADA 1 -> TRILHA SONORA

- gravação in loco de ruído de sucção

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 8

[IDEIA 8

PLATEIA: nenhuma das TELAS está iluminada

luz nenhuma de nenhuma parte

escuridão completa

TOMADA NENHUMA

cena com plateia: durante 10 (dez) mins., toca-se um disco pop ligeiro qualquer – no ambiente escuro as pessoas fazem o que quiserem – inclusive dançar, se possível, pois almofadas e pequenos colchões estarão espalhados pelo espaço

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 9^a

[IDEIA 9

TÍTULO: “UMA NOITE NA ÓPERA”, uma homenagem aos IRMÃOS MARX

PLATEIA: - 1 TELA em funcionamento pelos primeiros 10 mins.

- 3 TELAS pelos 20 mins. restantes (...)¹

- as pessoas sentam-se ou deitam-se normalmente sobre as almofadas & colchões –

- algumas estruturas de plástico com ar, objetos sensoriais, ou como quisermos chamá-los, são espalhados pelo espaço para que as pessoas possam experimentá-los – serão inventados especialmente para esta situação e propósito por LIGIA CLARK – serão coisas que as pessoas possam experimentar facilmente sem introdução – serão realizados em série para todas as projeções cinematográficas, como parte da produção

TOMADA 1 -> VISUAL

filmagem de 30 mins. improvisada: primeiro, uma pessoa está se vestindo lentamente com pedaços de roupas, ornamentos, qualquer coisa – depois de cerca de 10 minutos a segunda pessoa aparece e começa a se vestir, ajudada pela outra – (as pessoas estão nuas quando de sua primeira aparição) – subitamente uma terceira segue o mesmo ritual, que se torna cada vez mais rápido – uma quarta, uma quinta, uma sexta, uma sétima, uma oitava, uma nona, uma décima segue cada vez mais rápido, e o ajuntamento crescente e o vestir-se preenchem a cena e desenrolam-se numa espécie de corpo sensual coletivo – movimentos de esfregação, como numa dança – extremamente erótico – (isto é uma alusão a famosa sequência de UMA NOITE NA ÓPERA – porém, se a primeira era uma piada suprema, esta deve ser cada vez mais erótica – impessoal: as pessoas tocam e esfregam-se umas nas outras, mas não se relacionam entre si especificamente como pessoas, mais como objetos personificados) – esta cena transcorre num cômodo com espelhos, tal como um quarto ou vestiário comum –

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 9B

[IDEIA 9 cont.

TOMADA 1 -> TRILHA SONORA

- conversa, falatório, em Português, com música de fundo: discos são postos para rodar, trocados, no plano de fundo – a conversação continua no primeiro plano.

Primeira opção: conversa com GUILHERME ARAÚJO – SANDRA – DEDÉ – GILBERTO GIL – CAETANO – os discos tocados podem ser qualquer um, incluindo algum pop brasileiro – incluindo qualquer coisa de CAETANO ou GIL – a conversa exibida deve ser completamente improvisada

Segunda opção: conversa no Rio, em Port., gravada por LIGIA PAPE, na casa OITICICA, com diferentes tipos de pessoas – improviso completo, discos ao fundo etc.

1. Ilegível no original.

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 10

[IDEIA 10 “CÍRCULO DO PRAZER” DE LIGIA PAPE
PLATEIA: HOLOFOTES projetam luz púrpura criando uma grande área circular púrpura no chão – pessoas reúnem-se ao centro (à volta dele) em filas, fechando o espaço no central – no centro deste espaço muitos tipos de copinhos de sorvete encontram-se agrupados – as pessoas provam de cada copinho ou continuamente do mesmo que começaram a ser distribuídos – as pessoas depositam ao lado dos copos após o fim da cerimônia – os sabores nos líquidos dentro dos copinhos variam de um a outro, de amargo a doce, e com diferentes cores.

TOMADA NENHUMA

Tempo: 20 mins.

SOM: toca-se uma fitas com música percussiva ritual
fitas a ser gravada por Ligia Pape no Rio.

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO 11

[IDEIA 11

PLATEIA: - primeiros 10 minutos: vento soprando de aparatos ou ventiladores.
- resto do tempo: rock pesado e as pessoas dançam.
- 3 TELAS

TOMADA 1 -> VISUAL

- cena: sala ampla na casa de CERES FRANCO em Paris (58, rue Quincampoix, 74ème)

- primeiros 10 mins: CERES FRANCO caminha, sempre improvisando, a partir de diferentes quinas do cômodo, vestida como sempre: de preto.

- tempo restante: pelo menos 40 mins. TEMPO LIVRE

completo improvisado –

LEA BOND e JILL DROWER entram –

LEA esfrega óleo no corpo continuamente; ela está vestindo roupa íntima –

JILL tem um imenso pastor-alemão o qual acarinha e esfrega continuamente

CERES nunca para de se mexer

Devem sempre improvisar nestas ações e na cena geral – nos últimos 10 mins., a tensão dos movimentos aumenta

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO

GUIA PARA A PLATEIA

aparatos fixos de construção local sublinhados em requerimentos em

- a fazer um plano visual do próprio espaço:

1º requerimento -: almofadas ou colchões, no chão – as pessoas podem se sentar ou deitar

2º requerimento: 3 TELAS CONSTRUÍDAS -> centro, imediatamente à esquerda da central, imediatamente à direita do centro – PROJETAR

IDEIA 1 – tomadas 1 & 2 – nitrobenzeno & lenços a serem fornecidos de antemão, são utilizados agora como matéria de cheirar. 1 tela em funcionamento – a central
IDEIA 2 – tomada 1 – coca para distribuir, e ser bebida em latas. 1 tela em funcionamento – a central

IDEIA 3 – tomada 1 – as 3 telas funcionando simultaneamente

IDEIA 4 – TOMADA NENHUMA – as 3 telas estão em BRANCO e

3º requerimento – um pequeno palco frente à tela central, o bastante para comportar duas pessoas movendo-se pouco –

o casal, homem e mulher, que deve ser escolhido ou oferecer-se como voluntário antes do início do espetáculo, se beija durante 10 mins.

LUZES: as 3 telas ILUMINADAS DE BRANCO

4º requerimento -: um HOLOFOTE sobre o casal que se beija ejetando tom leve circular de púrpura

IDEIA 5 – tomada 1 – apenas TELA CENTRAL em funcionamento

- diferentes tipos: tamanhos e textura, e peso de tecidos em retalhos (não menos de 1 jarda de comprimento) a serem movidos a partir de uma extremidade e distribuídos ou passados de mão em mão

E

5º requerimento -: transmissores odoríferos que emanarão um cheiro a jasmim a intervalos irregulares.

IDEIA 6 – TOMADA NENHUMA –

6º requerimento -: HOLOFOTES projetando de forma homogênea sobre área central na plateia, LUZES AMARELAS DE RUAS LONDRINAS

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO

GUIA PARA A PLATEIA 2

IDEIA 7 – tomada 1 – as 3 telas em funcionamento

IDEIA 8 – TOMADA NENHUMA – completa escuridão por 10 mins.

disco pop tocando música forte

IDEIA 9 – Tomada 1 – 1 TELA pelos primeiros 10 mins.

3 TELAS (após a segunda pessoa entrar em cena)

pelos 20 mins. restantes

– plateia toca & brinca com elementos sensoriais de

Lygia Clark, sendo passados a partir de uma extremidade.

IDEIA 10 – TOMADA NENHUMA – CÍRCULO DO PRAZER de Ligia Pape

- a) Copinhos de sorvete com diferentes líquidos de diferentes sabores
- b) Provar líquidos.
- c) HOLOFOTES jogando luz púrpura formando grande área circular central iluminada
- d) Fita (gravada no Rio) tocando ritmos percussivos

NITROBENZENO & LINÓLEO NEGRO

CRONOGRAMA

IDEIA 1 – TOMADA 1 (tempo livre) aproximadamente————— 20 mins.

TOMADA 2 (tempo livre) aproximadamente ————— 30 mins.

IDEIA 2 – TOMADA 1 ————— 20 mins.

IDEIA 3 – TOMADA 1 ————— 30 mins.

IDEIA 4 – TOMADA NENHUMA – cena sobre pequeno palco ——— 10 mins.

IDEIA 5 – TOMADA 1 —————10 mins.

IDEIA 6 – TOMADA NENHUMA – pessoas na plateia dançam ———30 mins.

IDEIA 7 – TOMADA 1 —————10 mins.

IDEIA 8 – TOMADA NENHUMA – escuridão na plateia —————10 mins.

IDEIA 9 – TOMADA 1 —————30 mins.

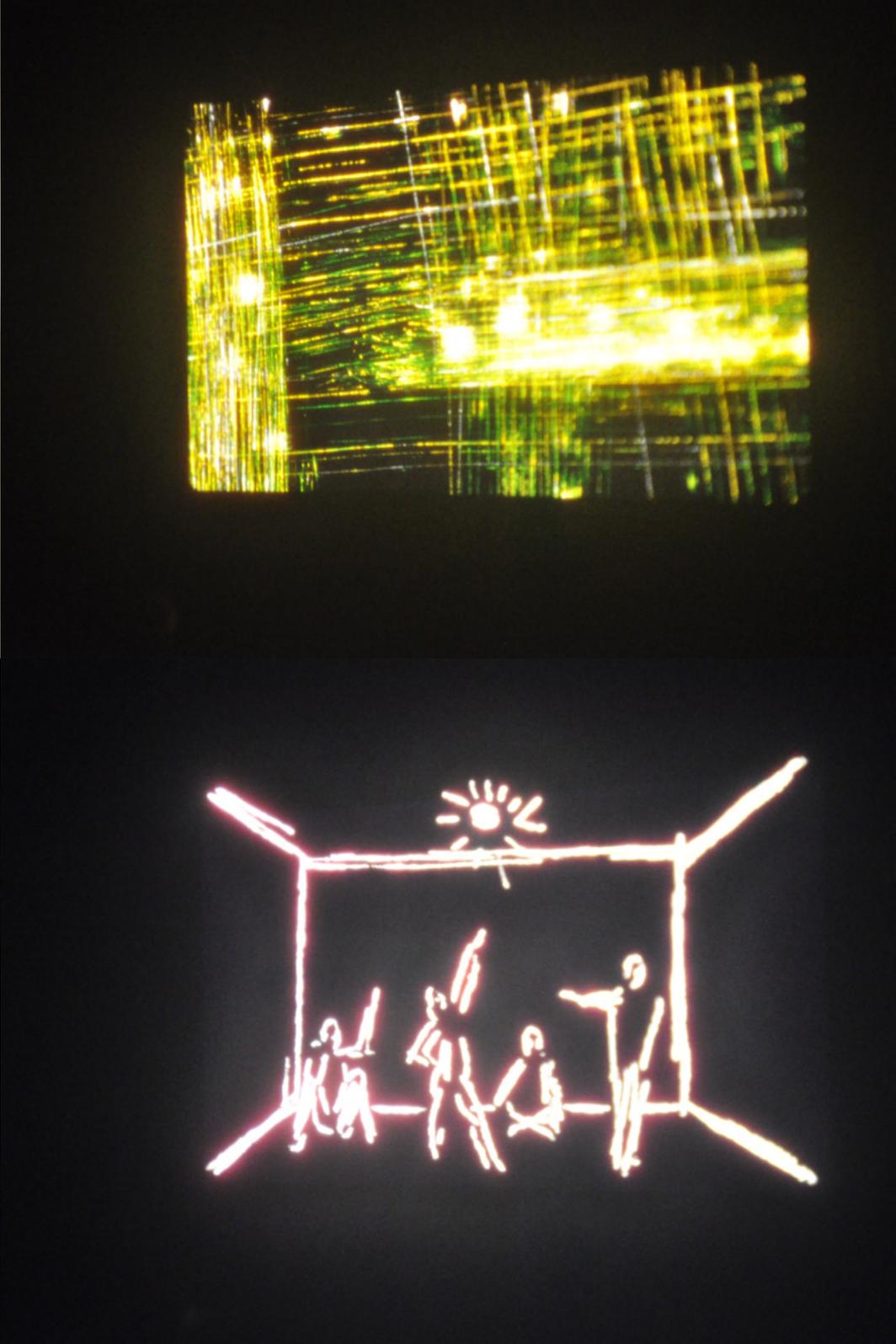
IDEIA 10 – TOMADA NENHUMA – “Círculo do Prazer” de L. Pape – 20 mins.

tradução

ismar tirelli neto

cinema parado

jarbas lopes



cinema parado, 2002-2020

jarbas lopes

Em 18 de dezembro de 1994, os espeleólogos, Jean-Marie Chauvet, Christian Hillaire e Eliette Brunel-Deschamps descobriram, na região de Ardèche, no sul da França, uma caverna. Além de restos de animais pré-históricos, encontraram pinturas rupestres, que incluíam 425 figuras de animais, entre eles, 65 rinocerontes, 74 leões e 66 mamutes. As pinturas da Caverna de Chauvet são consideradas, hoje, patrimônio da humanidade e não podem ser visitadas pelo público. Em 2011, o cineasta Werner Herzog filmou, em 3D, *A caverna dos sonhos esquecidos*. Em um dos momentos mais emocionantes do filme, Herzog revela que ele e muitos membros da equipe se sentiam observados pelas figuras esculpidas e pintadas na pedra.

Na análise das pinturas, foi constatado que algumas foram feitas com milênios entre elas. As mais antigas datam de 32.000 a.C.

Essas pinturas foram feitas e vistas à luz do fogo. Além do movimento das figuras pela variação da luz, alguns animais possuíam o dobro das patas para representar o deslocamento. As imagens nos aproximam dos estudos pré-cinema como os do fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904).

Jarbas Lopes, em seu trabalho *Cinema Parado*, aproxima a ideia do cinema à da fogueira. Não apenas da forma do movimento, luz e sombra, mas daqueles que se juntam em torno da fogueira na hipnose do fogo, no espírito do fogo.

Cinema Parado é uma experiência coletiva.

“A ideia deste cinema é cinema ao vivo. A gente produz o filme na hora, de forma direta. Uma surpresa. As pessoas se expressam livremente e encontram soluções que não encontrariam de outra forma. Porque se você fala ‘faz um desenho’, a pessoa fica tímida. Gosto dessa efemeridade, desse momento em que você chega, e, vamos lá.”¹

Jarbas recebeu, de um casal de amigos cineastas, Auiria Ariak e Moisés Alcuña, uma sobra de positivo velado e iniciou uma forma de filme coletivo.

jarbas lopes
cinema parado, 2002-2020
instalação
lanchonete<>lanchonete

fotografias
katia maciel
jarbas lopes

1. Entrevista realizada com o artista na abertura da exposição *Cinema Parado*, no espaço Lanchonete<>Lanchonete, Rio de Janeiro, no dia 2 de novembro de 2019.

“Eu chego com uma caixa de sapato com as películas e umas agulhas, tesouras, apitos. Eles intervêm direto na película, eles podem colorir com *hidrocor* os arranhados. O que eu faço é um trabalho coletivo, um encontro. E o cinema vem abaixo com as imagens que surgem.”²

Minas Gerais, Maricá, Cuba, Viena, Jamaica, na escola, na rua, o artista propõe seu cinema em qualquer lugar que encontre um ponto de luz para ligar o equipamento de *slides*, projetando as imagens feitas na hora. O filme se faz no improvisado da aglomeração de pessoas em torno da artesanaria das imagens. Entre figuras e abstrações, as intervenções se tornam movimento no projetor de *slides*.

“É só chegar, fazer os desenhos, as expressões, e depois a gente monta aleatoriamente, colocando no carretel, e ali tem a edição que será o filme daquele momento. Quando ocorre a projeção, há várias interações com a imagem, brincadeiras, várias falas.”³

Perto do projetor, o artista instala uma pequena fogueira sem fogo, animada pela luz das projeções. Convida músicos, mistura a sequência das imagens, a conversa, a reunião, o encontro entre os que fizeram os desenhos e os que vieram assistir.

“O cinema surge principalmente da fogueira. Interfere no espírito. Faz surgir toda uma tecnologia. Primeiramente, o cinema. Os desenhos nas cavernas e as suas sombras.

A fogueira na frente do projetor tem a ver com o pensamento primitivo. A minha vontade era fazer uma fogueira suspensa. A projeção do cinema parado é para brincar também com as sombras. Atração pelo claro e escuro.”

“Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de ‘cinema’ e assistir a elas.”⁴

2. Idem.

3. Idem.

4. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Apple Books, p. 23.

O cinema parado de Jarbas Lopes é uma afirmação do movimento na imagem sem movimento, ou seja, o movimento não fluido do projetor de *slides* evidencia a sequência, a passagem entre imagens fixas.

Jarbas Lopes iniciou o trabalho em 2002, e o cinema parado já possui mais de mil imagens. As crianças participam mais. A atmosfera lúdica atrai a gestualidade. O artista conta que, na Amazônia, o cinema tomou uma aldeia. O cinema de Jarbas é feito de suas experiências em cada lugar e das energias deles, como ele diz.

A montagem⁵ na Lanchonete<>Lanchonete⁶, com curadoria de Paula Borghi e Bruna Costa, reuniu, além de crianças e adolescentes, artistas e educadores locais. Um modo de celebração do cinema como projeto social, simbólico e afetivo.

A exposição era também a sua montagem. Acertar a altura do projetor, decidir sobre o que projetar, receber os músicos, conversar. A construção das traquitanas do cinema faz parte da sua história. O cinema ao vivo de Jarbas remonta ao prazer da origem das imagens em movimento como expressão e improvisado da *tékhne*.

“Uma obra em torno da fogueira. Uns cantam, outros dançam, outros veem sombras.”⁷

5. Montagem dos carretéis, de João Porto.

6. Uma cozinha de práticas artísticas de educação envolvendo crianças da região do centro da cidade do Rio de Janeiro em projeto criado por Thelma Vilas Boas.

7. Entrevista realizada com o artista na abertura da exposição Cinema Parado, no espaço Lanchonete<>Lanchonete, Rio de Janeiro, no dia 2 de novembro de 2019.

emboscada

joão castilho



emboscada, 2013

joão castilho

“Chão de encruzilhada é posse dele, espejeiro de bestas na poeira rolarem”¹

Guimarães Rosa

Barulho de tiros. Sobe a poeira no caminho. O vazio na paisagem intensifica a sensação de risco.

Emboscada é o título da instalação de João Castilho. Na arquitetura de uma encruzilhada, monta-se uma armadilha entre quatro monitores com imagens de estradas semelhantes, que findam no horizonte. A situação é de espera. Não há personagens. Apenas o estilhaçar dos tiros. O susto dos estalidos espalha a poeira na tela.

A instalação de João Castilho desmonta e multiplica uma ação – a emboscada, o embuste, a armadilha. A narrativa mistura espera e fuga no *loop* de um tiro que é som e pó. As quatro imagens coladas ao chão se aproximam da situação de captura, captura nos dois modos da palavra: a de prender alguém em uma emboscada e a da câmera na captura do movimento que acontece sucessivamente em cada tela.

É um jogo de cena no qual cabe a nós, espectadores, relacionar os não-caminhos enquanto assistimos ao que passa e não passa. Espera, suspense, perigo, atenção e delírio. Sensações experimentadas através de muitos filmes ao longo da história do cinema.

No filme *O grande assalto de trem*, de 1903², pela primeira vez o personagem atira na direção do espectador, incluindo o público na ação. O filme é mudo, mas a posição frontal, em plano próximo do tiro, assustava a plateia.

A *Emboscada* de João Castilho mistura o campo e extracampo da gramática cinematográfica, na imagem e no som, na construção de uma imagem que remete ao sertão, com seus desertos e violências, coberto pelo invisível. O som é fundamental, ao replicar os tiros, como se uma batalha fosse travada diante de nós.

joão castilho
emboscada, 2013
videoinstalação 4 canais, som estéreo
itaú cultural

fotografia
henrique marques

1. ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Cia das Letras, p. 681.

2. *The great train robbery*. Dir. Edwin S. Porter, 12 min., 1903

“Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o
Cujo – e espera”³ Guimarães Rosa, p. 80.

A encruzilhada embaralha os sinais. Simboliza o confronto entre a vida e morte. Lugar de desejos, apostas, sacrifícios, entre mundos, meia-noite. A violência é anunciada como o estado das coisas. Como um estampido que rememora os duelos do velho oeste do cinema americano ou os disparos de cangaceiros soltos na vegetação rasteira da caatinga. A morte iminente no acaso ou na sorte, em um roteiro previsto pela vida no sertão.

Nessa encruzilhada, o corpo do visitante é aprisionado pela conjunção das imagens que não se repetem, mas deslocam nossa percepção na montagem das quatro telas dos monitores.

A arquitetura da montagem é crucial para o efeito visual e sonoro da videoinstalação. Os cabos ficam aparentes e espalhados no piso, como uma arapuca, e os monitores emprestam, ao conjunto da obra, uma visão de passado, de apetrecho de caça próximos aos nossos pés, como se pudéssemos ser, a qualquer momento, alcançados pelos tiros ou “pelo diabo na rua, no meio do redemoinho.”⁴

3. ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Cia das Letras, p. 80.

4. *Ibidem*. p. 19

a t e m p o

j o ã o m o d é



atempo, 2007

joão modé

E se o cinema fosse além de sua arquitetura? Se, ao contrário da afinidade pelo monumental, criasse um lugar mínimo, na simplicidade da observação, como em um desenho?

Um conjunto de doze filmes curtos retratam a passagem do tempo em uma ilha quase deserta, *Belle-Île*, na Bretanha, França. No outono de 2007, em uma residência artística de um mês, João Modé mistura solidão, observação e desenho com uma pequena câmera na palma da mão, fazendo um cinema mínimo. João registra o instante. Quase sempre com a câmera fixa e sem edição posterior das imagens. O olho desenha sua minuciosa observação das pequenas mudanças em torno.

No início, a ideia de João Modé era apenas desenhar a lentidão da ilha.

“Decidi entrar no tempo da ilha, no tempo das marés, no tempo de tudo daquela vida que acontece ali. Eu saía todos os dias com blocos de desenhos e alguns materiais para desenhar – pastel, lápis de cor – e ficava desenhando os lugares. Às vezes fazia esquetes rapidamente, mas alguns desenhos tomavam muito tempo para serem feitos. Algumas vezes, eu ficava duas horas desenhando, o tempo mudava, a luz mudava, as sombras mudavam. Eu comecei a achar isso interessante, esse tempo olhando para uma coisa. Então comecei a fazer os filmes.”¹

O jogo de reflexo entre desenho e filme está presente no início da fotografia e do cinema, onde diferentes movimentos disputavam qual seria a representação mais próxima do real. O desenho e a pintura até o surgimento das imagens “maquímicas” eram também formas de registro das pessoas e da natureza, registros da passagem do tempo. O conjunto desses filmes de João Modé transita entre a duração da observação e a captura do tempo observado.

Em 2008, na XXVIII Bienal de São Paulo, o artista projetou, em uma pequena arquitetura de papelão, parecida com a maquete de uma sala de espetáculo, uma sequência de filmes: *Suite Belle-Île*. A experiência proposta constrói um dispositivo de microcinema, em que a arquitetura da projeção e o filme projetado

joão modé
atempo, 2007
instalação
pavilhão do ibirapuera
bienal de são paulo

1. Aula de João Modé no curso “Artistas de Cinema”, de Katia Maciel, 05 de junho de 2013.

desconstroem a dimensão monumental cinematográfica, levando o espectador a assistir a um filme como se fosse um pequeno gesto que ocorre ali diante dele por uma fresta do tempo.

A maquete de cartolina se apoiava em um deque de madeira estendido. Do outro lado, fora do pavilhão, estendia-se a imensidão verde do Parque Ibirapuera. Para ver, era preciso se afastar ou se aproximar, curvar-se, sentar-se, encontrar o lugar do corpo para encaixar o olhar. Depois, restava ao espectador aderir à quase imobilidade do filme, permanecer, silenciar, calar, render-se ao pequeno mundo que insistia em nos capturar na ilha de pequenas imagens sem ações visíveis a olho nu. Experimentávamos, então, a solidão do artista na contemplação do tempo que passa sobre todas as coisas. Em seu isolamento, João Modé torna-se parte daquilo a que assiste. Solidão compartilhada entre o murmúrio e o atrito, entre o que se vê e o que se ouve, mesmo nos filmes mudos.

No começo da fotografia, artistas, como Edgar Degas, buscavam, na agilidade dos pincéis, fixar o instantâneo do tempo em figuras femininas saindo do banho ou amarrando sapatilhas. Nos filmes de Modé, o movimento da imagem tenta fazer resistir o que na figura insiste como traço, fundo ou luz. Insistir no que se mostra é revelar a forma do que se vê. O movimento precisamente enquadrado assume os contornos de um desenho e a câmera revela o traço do artista.

“Reuni doze pequenos filmes e chamei de *Suite Belle Ile*, pois pensei este agrupamento quase como um CD de músicas. Apesar de só dois terem som, eu acho que há ali uma situação como se formassem uma obra musical, um disco.”²

Ao dizer música, João se refere ao ritmo e à sequência, ao ritmo entre as imagens e à sequência de doze filmes. O mar, mesmo no filme mudo, é ritmo, no cintilamento das ondas, no vai e vem da espuma. Os filmes mostram o mar e seus efeitos. Na ilha, tudo é mar, a terra é efêmera e marca da passagem das marés.

“Continuei fazendo os desenhos o tempo todo que eu fiquei na ilha e aí, fazendo os desenhos, me deu vontade de começar a filmar algumas coisas, tipo essas coisas. Quando voltei, fiz algumas caixas, uns estojos, com objetos que recolhi lá e esses desenhos.”³

2. Idem.

3. Idem.

Mesmo nos desenhos, o gosto é de maresia. Conchas encontradas, fragmentos de metais, vestígios guardados cuidadosamente em caixas como estojos de guardar. O trabalho de João opera com uma arqueologia do olhar, indo além do registro do que se vê, mostrando o tempo que para ao ser visto.

Filmes e desenhos realizados por João Modé em *Belle-Île* se acumulam aos vestígios que mostram, como os grãos de areia ou restos de conchas, os trabalhos do artista, como camadas do tempo que habitam o que vemos. E o que vemos não é mera paisagem, retrato de geometrias e luzes, ou mesmo a origem da forma, como nas telas de Cézanne: é a terra como organismo, um *corpus* orgânico vivo, a vida na morte do molusco, na persistência da pegada na praia. E no ritmo vivo, que insiste no que vemos, subsiste como forma seu próprio desenho, que não antecede o movimento, mas dele é parte.

1 Vagues roses [cadeau]

ondas de rosa
espelho-céu

2 Anse du Vazen

caminho no areal da maré baixa
sigo as pegadas
cachorros, gaivotas e bengalas

3 Le Grand Phare

cada farol tem sua assinatura
código escuro da luz

“Esse filme do farol é um dos poucos que tem quatro tomadas. Normalmente os filmes são de uma tomada só. Descobri na ilha, que cada farol tem um jogo de luz que difere um do outro. Uma luz forte com a luz fraca dois segundos depois, duas luzes fortes, ... Cada um tem seu ritmo, sua identidade. Incrível isso, né?”
João Modé.

4 Last day of magic [alone]

restos de construções militares
longe perto

- 5 Canto
som
passarinho canta no telhado
passa o carro 1
passa o carro 2
passarinho voa
- 6 Nuca
pedra mar
- 7 Música
som
de cima vemos
ondas
- 8 Arquitetura em suspensão
Passarinho voa parado
Mergulho suspenso
- 9 Molusque et mouches
molusco morrendo
movendo as moscas
- 10 Paraneto
encontrei uma coisa
não sei o que é
teia forra o espinho
pólen preso na rede
para Ernesto Neto
- 11 Atempo
praia de micro pedras
maré baixa
pegadas no micro universo
- 12 Pranayama
mar dos dias
desenho de pedras

depoimento de joão modé⁴

joão modé – Eu não me considero nem fotógrafo nem *videomaker*, apesar de ter alguns trabalhos com fotografia e com vídeo também. Eu me considero mais um ladrão de imagens. Acho que fico roubando imagens do mundo. A minha câmera é automática, dessas portáteis, eu não tenho superequipamentos, pois o que me interessa é esse instantâneo, essa coisa de estar no bolso, pega, clica, e foi. Eu costumava usar câmera de filmar também, dessas pequeninhas, simples. Hoje em dia, faço os filmes com minha câmera fotográfica, porque a tecnologia está cada vez mais portátil. De um modo geral, sou meio avesso à ideia de edição, meus filmes são muito simples, normalmente uma câmera parada, um ou outro movimento de câmera, e quase não há edição.

Apesar de falar que não gosto de edição, você vê que o *SOLOS*⁵ é um filme todo editado, tem vários tons de cinza, que, na projeção, perdem-se um pouco, mas esses *fades* acontecem em diversos tons de cinzas. Eu optei por fazer em preto e branco porque achei que as imagens já tinham muita informação, as paisagens eram muito coloridas, e achei melhor concentrar nos cães. Por isso optei por ser em P&B, e o que acontece é que os *takes* eram muito curtos, duravam três, quatro segundos. Quando comecei a editar, estava algo um pouco frenético: passava um cachorro, outro, mais outro... achei que era necessário esse tempo entre eles, até para ampliar essa ideia de solidão desses cães que vivem completamente isolados lá nas estradas do Peru.

Não tem som. Eu achei desnecessário. Quase não tem som nos meus trabalhos, e quando tem, é um som da própria imagem.

Este filme também tem uma forma de ser projetado que a gente até podia ter simulado aqui. Na verdade, eu coloco o projetor não totalmente perpendicular à parede, mas com uma pequena angulação. Fica a forma de um trapézio na projeção, o que reforça um pouco a perspectiva que está presente nas tomadas como as linhas das estradas, por exemplo. E também a projeção acontece num formato muito pequeno. E eu acho importante isso, porque, os filmes projetados pequenos, solicitam uma aproximação até a imagem, uma intimidade com ela. A última vez que eu montei essa obra, foi numa sala grande, então quem entrava

4. Depoimento de João Modé no curso de pós-graduação ministrado por Katia Maciel na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) em junho de 2013.

5. Filme feito a partir da residência móvel *ROAD* do Capacete com Helmut Batista em 2005. <https://vimeo.com/173281232>

na sala via a projeção no fundo. Tinha que atravessar aquela área toda escura para se aproximar da imagem.

O *Atempo* é um dos doze filmes curtos (que eu chamo de *Suite Belle Ile*), que eu fiz em uma ilha lá na Bretanha, na França, onde eu fiquei numa residência durante um mês. A ideia dessa residência era você ter uma experiência de solidão. Quando eu cheguei na ilha no final de setembro, já era o período fora da temporada, era quase uma ilha deserta. Ainda peguei dois dias de transporte público, um pequeno ônibus que rodava a ilha, depois parou, pois fora da temporada há pouca circulação de pessoas. Então eu pegava a bicicleta todo dia. Quando cheguei nessa ilha, eu estava vindo de um período muito estressante, de vários trabalhos simultâneos. Eu estava exausto, havia combinado comigo mesmo que eu não fotografaria nada. Eu iria desenhar as coisas que me interessassem, para entrar naquele tempo da ilha. Desacelerar. Experimentar outras formas de perceber as coisas, os espaços. Acho que, hoje em dia, a gente fotografa as coisas, para só depois ver. Eu tenho um pouco essa impressão de que atualmente a fotografia se sobrepõe à experiência da vivência de um lugar. Aí eu resolvi fazer o oposto. Eu pensei: “vou entrar no tempo da ilha, no tempo das marés, no tempo de tudo daquela vida que acontece ali”. Então eu saía todos os dias com blocos de desenhos e alguns materiais para desenhar – pastel, lápis de cor – e ficava desenhando os lugares. E é uma ilha maravilhosa. Às vezes fazia uns esquetes muito rapidamente, mas alguns desenhos tomavam muito tempo para serem feitos. E tinha essa coisa de se estar olhando para um determinado lugar e esse lugar ir se transformando. Algumas vezes eu ficava duas horas desenhando, então o tempo mudava, as sombras mudavam, a luz mudava. Eu comecei a achar isso interessante, esse tempo olhando para uma coisa. Então comecei a fazer os filmes. Foi daí que surgiram esses filmes, a ideia de filmar. Fiz alguns filmes na ilha, meio que documentando essa minha experiência lá, essa minha vivência nesse lugar. Reuni doze pequenos filmes e chamei de *Suite Belle Ile*, pois pensei este agrupamento quase como um CD de músicas. Apesar de só dois terem som, eu acho que há ali uma situação como se formassem uma obra musical, um disco.

the film that is
not there

kika nicolela



the film that is not there, 2012

kika nicolela

Repetition, em francês, significa tanto repetir como ensaiar. Essa dobra da palavra, que ocorre na língua francesa, não se repete em português. A obra de Kika Nicolela, *The film that is not there*, apropria-se dos dois significados da palavra francesa no seu processo de criação: dizer de novo e como dizer. Modos de construção da repetição.

The film that is not there é um longa-metragem que nunca existirá. Com base em um roteiro desenvolvido durante três anos, a artista convida atores para um teste de elenco. Oferece as cenas de um roteiro e grava os testes em estúdio, com os atores sozinhos ou em duplas. No entanto, em vez de escolher um ator para desempenhar um papel no filme, o próprio teste é o filme. Na instalação-filme, a artista usa diferentes atores repetindo o mesmo texto em *loop*.

A artista escolheu atores em Áustria, Coreia do Sul, Singapura e Suíça, onde realizou residências artísticas. O roteiro original, em português, foi traduzido para as outras línguas, e, no Brasil, mais de 50 atores participaram do projeto. No total, mais de 200 atores integram a obra projetada em seis grandes telas. Um vídeo exibido em monitor mostra os atores comentando o trabalho, um modo de incluir e reativar o processo de construção da instalação no interior do espaço expositivo.

A instalação *The film that is not there* foi montada na Fundação Nacional de Artes (Funarte) do Rio de Janeiro, no Palácio Gustavo Capanema. A arquitetura histórica do prédio permitiu um formato em grande escala dos rostos filmados e de suas falas. A narrativa torna-se uma questão de percurso pelo espaço, que apresenta uma forma labiríntica, onde o visitante caminha entre o que se mostra e o que se esconde. Ao seguirmos um rosto depois do outro, defrontamo-nos com situações aparentemente iguais, mas que se deslocam entre uma atuação e outra, entre um espaço e outro, entre uma língua e outra. Depois de algum tempo entre sons e rostos, conseguimos acessar a diferença na repetição. Algumas vezes, é como se um rosto conversasse com outro, outras vezes, como se discordassem. Kika usa, de forma precisa, a gramática cinematográfica do campo e contracampo, na qual a continuidade é produzida pela montagem, embora as imagens possam ter sido captadas em espaços e tempos diferentes.

A profusão de personagens filmados e editados torna-se um imenso arquivo aberto a cada exibição das imagens, em função das possibilidades e das

kika nicolela
the film that is not there, 2012
instalação
funarte rio de janeiro

fotografias
kika nicolela

condições do espaço onde for ser apresentado. Diferente de um filme, que se fecha antes de ser exibido nas salas, a instalação da artista se monta de modo distinto a cada vez.

“O projeto é baseado na ideia da criação de um arquivo, de um *database*. A cada vez que mostro, faço uma nova edição, *site specific*. Quero dizer que a geração desse arquivo, com mais de 200 atores, dá-me possibilidades infinitas, um projeto aberto.”¹

Segundo Jean-Luc Godard, a montagem é a única invenção do cinema. Tornar transparente ou não a mudança entre um plano e outro. *Raccord versus Faux Raccord*, continuidade *versus* descontinuidade é o grande jogo do cinema, saltar entre uma imagem e outra ou fazê-la durar. Na instalação de Kika Nicolela, há falsa descontinuidade. A repetição das mesmas falas, em línguas diferentes, por diversos atores, gera uma continuidade sensório afetiva entre nós espectadores e os atores despidos dos personagens. O que se diz, no que se diz, cria uma atmosfera cinema.

Segundo Kika, “*The Film That is Not There* também pode ser visto como um ensaio sobre a representação. O espectador se depara com rostos – gravados com vídeo de alta-definição e projetados também em alta-definição, ou seja, as expressões faciais são vistas em detalhes – de atores que, sem a ‘ajuda’ dos outros elementos fílmicos, e com a edição que propositadamente desconstrói a cronologia e o sentido do texto, acabam por ter sua atuação e suas escolhas explícitas. Assim, o ator não desaparece no personagem. Pelo contrário, existe esse ruído: o ator que não se transforma em personagem...”²

Repetindo Kika, “o ator não desaparece no personagem”, é a sua pele e corpo. Nos deslocamos da narrativa e vemos o ator incansável na busca de um papel. A única luz que temos é aquela que emana dos rostos em preto e branco, a gerar, em nós, uma conversa possível entre eles e entre nós e eles. Não distinguimos mais a tela e o espaço. A experiência entre as imagens constrói a dimensão virtual da instalação. A unidade mínima do cinema, o plano em duração e a imobilidade da câmera tornam a presença dos atores quase matéria. Toda a secura de artifícios nos leva para um cinema documental, um documento do modo de fala. Nós, espectadores, nos identificamos com as falas longe da ideia de representação.

1. Conversa com a artista.

2. Idem.

“C’est par une ‘intime cessation de toute opération intellectuelle’ que l’esprit est mis à nu. Sinon le discours le maintient dans son petit tassement. Le discours, s’il le veut, peut souffler la tempête, quelque effort que je fasse, au coin du feu le vent ne peut glacer. La différence. entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l’expérience, l’énoncé n’est rien, sinon un moyen et même, autant qu’un moyen, un obstacle; ce qui, compte n’est plus l’énoncé du vent, c’est le vent.”³

Há uma evocação da experiência interior na instalação *The film that is not there*. Toda exterioridade do papel do personagem desaparece. Toda a vocação para interpretação e representação desaparece. A repetição alcança o estado da experiência pura. A experiência, como obstáculo a toda ideia de encenação do real. Experiência a ser vivida sobretudo pelo espectador.

As frases são curtas, clichês que, repetidos, giram suas combinações e seus sentidos. Os atores, de diferentes cores e gêneros, replicam:

“*Eu acho mais fácil dizer que eu sou ela.*”

“*Como assim?*”

“*Mas por que?*”

“*Eu amo meu marido. Eu faço qualquer coisa por ele.*”

“*Gostou dela?*”

“*É você?*”

A dimensão monumental da instalação, com suas múltiplas telas e seus rostos gigantes, não afastam a quase intimidade com que nos aproximamos dos rostos. O que a artista almeja é atingir, na intensidade do discursivo, um estado sensorial. Pela palavra e pela imagem, atingir o corpo sensível, sem a dramaticidade do que se diz, pelo vento do que se diz, nos termos poéticos expressos por Bataille. A experiência do dentro. Pelas palavras, escapar da linguagem e fundar um mundo, no caso de Kika, um filme sem filme.

3. Trecho de: BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Apple Books, p. 21.

cinema shadows

laura lima



cinema shadows, 2012

laura lima

O cinema nasce no século XIX como uma experiência ao vivo, uma mistura entre a instalação e o *happening*, reunindo o público para assistir a filmes curtos projetados pelo cinematógrafo, que associava as funções de máquina de filmar, de revelação da película e de projeção.

Laura Lima realiza *Cinema Shadow* convidada pelo projeto *Respiração*, com a curadoria de Márcio Doctors, experimentando a feitura do cinema no espaço da antiga casa da colecionadora Eva Klabin, na Lagoa, Rio de Janeiro. O que se projeta é o que se filma em tempo real em outro espaço da casa, ou seja, a câmera transmite o sinal diretamente para o projetor. O que se compõe em um espaço é visto em outro. Há um desdobramento do que se vê no que é visto. Laura segue, ao longo do dia, a partitura escrita durante a noite. Habita a palavra antes de torná-la escrita e imagem. Partitura é o propósito de uma escrita que não é roteiro, nem cenário, mas orquestração. Ritmo composto ao vivo. Os visitantes que assistem ao que se filma ali não deixam de integrar a obra em seu espaço de fabulação.

O que se filma são associações de imagens que Laura improvisa entre o dia e a noite, na gestação de imagens sonho, imagens lembrança, imagens música, imagens acontecimento. Laura convida para habitarem a casa de Eva Klabin na duração de uma música, de uma conversa, de uma *performance*, e ativa a máquina do cinema, cenário, maquiagem, figurino, luz, câmera, ação. As imagens fluem ao vivo e se reconectam ao espaço. Em uma pequena sala da mesma casa, assistimos ao que se passa ao lado, no extra-campo do filme, no cômodo vizinho. Nós, espectadores, sentados diante de tudo o que se passa, somos as sombras. Somos apenas aqueles que assistem as ações e gestos e sons que nos avizinham. *Shadows* é o nome do cinema de Laura, inspirado no milenar teatro de sombras e em suas curtas narrativas.

Um encontro entre o psicanalista da artista e um cientista, conversas entre artistas convidados, cantoras imprevisas, jantares surrealistas. Foram muitas as situações inventadas por Laura da noite para o dia. Tudo isso na casa da anfitriã Eva Klabin, que, em seu tempo, recebia cabeleireiro e manicure durante a madrugada.

laura lima
cinema shadows, 2012
instalação
casa museu eva klabin

A fotografia desejou aprisionar o instante. Laura ensaia um cinema do instante, não apenas no pensamento de uma tecnologia, mas a captura de uma imagem em sua formação. O processo estende a ideia da duração no instante. Quanto dura o instante?

Laura sobrepõe categorias da arte contemporânea como *happening*, *performance*, *site specific* e videoarte ao reinstalar a máquina cinema que ressurgiu como experimento, laboratório de imagens aberto ao público imerso no escuro da sala a sonhar o sonho de Laura.

Cinema Shadow/Segundo, de Laura Lima, foi realizado nos meses de novembro e dezembro de 2012, em 33 dias de filmagens, com três horas diárias na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro. A gravação era também transmitida ao vivo para uma sala de cinema da CAIXA Cultural, na mesma cidade. 100 horas de filmagens sem pré-gravação, edição ou pós-produção com atores e não-atores.

conversa com Laura Lima

katia maciel - Laura, de onde veio a ideia de trabalhar com cinema?

laura lima - O cinema é um tesão para influenciar os trabalhos. O que eu mais adoro fazer quando estou muito cansada? Vejo um filme atrás do outro. Porque não consigo dormir, porque estou muito cansada ou muito acelerada. Eu inventei uma coisa chamada *Cinema Sombra*. Como se fosse uma caverna. Você tem um lugar aonde as pessoas não têm acesso e aquilo, por *streaming*, vai para um cinema mesmo. Fica interessante uma pessoa entrar num cinema na cidade e, em vez de ver um filme de duas horas, poder permanecer lá todo o dia, em sessões demoradíssimas, em que o filme não acaba. Aliás, eu vou deixar aqui passando enquanto eu falo. A primeira sessão durava duas semanas, com o horário inteiro da galeria. O filme tem 100 horas de duração.

km - E não vai acontecer mais, Laura?

II - Sim. Essa sessão de duas semanas, na verdade, é do filme que eu fiz gravado. Eu tenho uma partitura, e esse filme pode ser refeito várias vezes. Só que, hoje em dia, existe também um filme, e esse filme é diferente da documentação. Foi aí que eu entendi, durante o processo, que era uma coisa diferente de documentar obra. São 33 arquivos, cada um com três horas, totalizando 99 horas.

II - Eva Klabin reuniu uma coleção peculiar, há objetos de cinco mil anos.

Quando o Marcio Doctors me convidou, eu já tinha vontade de fazer esse projeto. Eu havia feito um menor, em Londres, de quinze horas. Eu disse a ele: “é um projeto chamado *Cinema Shadow*, e todos os dias eu vou filmar três horas e projetar. Vou fazer um filme inteiro por dia, estarei lá com uma equipe, chamarei um monte de pessoas, e a gente vai ter essa câmera, que vai passar tudo isso que a gente vai criar direto para um cinema de verdade”. “Você está louca?! Isso é projeto de um milhão”, ele disse. Só que conseguimos fazer o projeto com o orçamento deles, o que é quase um milagre. Ficou como um material bruto quando acabou, mas que não é um produto para ser tratado, como são os filmes que são feitos, e, antes de tudo, porque ele tinha que ser passado direto. Eu ligo a câmera e ela fica três horas transmitindo para o cinema. Agora, enquanto conversamos, por exemplo, tem uma festa na casa. Há uma suposta história, que se desenrola, ou não – o filme é tão longo que possivelmente você não verá isso se desenrolando. Talvez cada naco desse filme seja já uma célula dessa história toda. Pode haver uma banda, por exemplo, e você vai ficar vendo a banda tocando por um tempão, como se você fosse um convidado. Mas você está num cinema. Então eu tenho um filme que pode ser refeito em qualquer tempo, a partir do momento em que alguém se interesse. Por exemplo, eu tenho essa partitura, e se daqui a cinquenta anos alguém a descobrir, vai poder fazer o filme adaptando essas ideias, porque elas têm uma neutralidade. Algumas nem tanto, a pessoa vai ter que fazer uma base de interpretação, porém será possível refazer esse filme no futuro. Porque, apesar de eu não estar muito interessada em tecnologia, isso também poderia ser uma coisa, você não sabe que tipo de coisa vai haver no futuro. Todavia o ponto forte dessa história não é esse, e sim a ideia de que é uma partitura, como se fosse até uma peça de teatro, que você pode refazer, só que, nesse caso, é um filme. Então você refaz o filme a partir dessas instruções que existem.

km - Isso que você está falando da partitura é uma extensão no tempo da experiência. Quer dizer, é um filme que é o que você já disse de outra maneira antes: você não sabe o que vai acontecer, está pensando umas coisas, mas o que vai acontecer nesse filme pode ir acontecendo de outras maneiras, não é?

II - Claro. E, para mim, isso soa como ficar reconhecendo, de outra maneira, a minha própria obra. Por quê? Porque eu faço essas coisas antes do cinema, antes de eu começar a fazer esse *Cinema Shadow*. Antes, nunca era comigo, não era eu lá fazendo, mas era através de uma instrução também, de uma ideia. Então isso já funcionava, tanto que, em 2000, eu vendi, para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), duas obras dessas, e foi um grande acontecimento, porque

eles disseram que era a primeira vez que o museu comprava uma *performance*. Mas eu não acho que isso seja *performance*. Eles compraram instruções. Algumas obras têm os aparatos, e eles mantêm aquilo. Nesses casos, também dou instruções para o museu. Então, com o *Cinema Shadow*, há quase um conforto, como se eu reconhecesse que só aí tem outra história, e eu vou criando e mergulho num negócio que eu não fiz antes. Eu lembro que, para a Bienal de Lion de 2011, o meu projeto era um filme que durava os três meses da bienal, projetado ao vivo. Assim, todo dia havia aquelas pessoas que trabalhavam e iam trocando de acordo com as coisas do dia. Foi complicado porque ficou muito caro, ficou impossível. Mesmo que a gente desse um jeito, no final das contas, eu vi que eles estavam preocupadíssimos de fazer esse projeto, porque eu falava: “não, eu quero uma parede simples, feita de coisa simples, de coisa acústica”, e eles diziam: “Não! Porque a parede tem que ser com profissional”. Aí eu pensei: “Se a parede é assim, imagina fazer um filme de três meses, durante seis ou oito horas direto?”. Olha que estou falando de uma câmera que aperta o *REC* e não corta. E existe uma adaptação, em outra época, não tinha esse mecanismo. O digital facilitou nesse aspecto.

II - Ninguém viu esse filme todo ainda, nem eu. Eu fiz, mas não o vi depois. Convidaram-me para pensar um projeto em Londres, com uma galera interessantíssima, artistas maravilhosos, de várias áreas. Desengavetei o *Cinema Shadow*, que eu tinha desejado fazer um ano antes, e ele foi projetado num cinema em Londres. Foi a partir das conversas com algumas pessoas que colaboraram no projeto que eu descobri que fazer cinema é algo coletivo. Eu nunca tinha pensado em gravar até estar em Londres, pensei em fazer algo que se perderia, porém tomei a decisão de realmente apertar o *REC*. Na Eva Klabin, o cinema fica vazio às vezes, porque são muitas horas e é um comportamento meio que de exposição de arte. Você entra e sai do cinema, só que está ao vivo. Então as pessoas estão fazendo coisas incríveis, por vezes, pode até estar acontecendo alguma coisa estranha, mas que foi pensada para estar ali. Noutras, acontece algo incrível na hora em que todo mundo saiu para tomar uma cerveja e o cinema ficou vazio. Então há isso de quase um desperdício, o que também é interessante. É essa dimensão que você não alcança, porque são muitas horas.

km - Como é todo o processo?

II - Além de ter uma coisa prévia, eu também fui criando e construindo ao longo. Tanto que eu achei que eu ia terminar a partitura fazendo algo que não consegui. Porque era uma exaustão, a gente trabalhava de terça a domingo, então eu não

descansava. Eu tinha um armazenamento de dados na nuvem, na internet, e falavam que eu ia surtar, porque eu ficava lançando as coisas lá. Diziam: “Laura, tem cinquenta atualizações de ontem para hoje! Você dormiu?”. Porque eu ficava naquele *save, save save*, e atualizando. Ou então atualizando e jogando as coisas no dia seguinte.

aluna - Eram sempre os mesmos atores?

II - Não. Na verdade, eu até tive a colaboração de algumas pessoas que eram de teatro. Eu pedi uma ajuda porque fiquei receosa de ter uma carga de Hércules. Aí eu chamei o Manoel Aragão, que é uma pessoa ligada ao teatro. É um cara de quem gosto e a gente, já em Londres, tinha afinado bastante. Ele colaborou muito nessa partitura comigo, ele acionava algumas pessoas que eram atores e atrizes. Porém a maioria dessas pessoas não era, as pessoas que trabalhavam entravam em cana. Tem uma figura, por exemplo, que dorme o tempo todo no filme. Há o dia do *delivery* (quando pacotes são entregues) e o do delator, que são dois tipos de entrega. Então vai sendo construída uma história a cada dia.

Aluno: Mas então o roteiro você pensa a cada dia. Existe um roteiro ou não existe um roteiro?

II - Há algumas ideias prévias que depois eu vou encaixando. Então se eu deslocar uma coisa para cá, isso já faz um efeito dominó na história toda. É preciso reajustar tudo. Por exemplo, uma das salas, a sala Renascença, havia umas figuras que tinham que decorar a casa. Aí o cara que cria cadeiras comunistas vai chegar, mas se ele não pudesse ir em determinado dia, mudaríamos tudo. Ou então, se houver um acidente, digamos, com um cabo, já correríamos para resolver a situação, acessar uma série de coisas, mudar tudo. Não é assim “ih, cara, que chato, meu mundo caiu.”. Não é nada disso, você tem o projeto.

Aluno: E você tinha imagens gravadas?

II - Não, nada. Não tinha nada gravado. Era tudo feito na hora, até mesmo o som.

km - Mas eu acho que o que ela quer dizer é que já tinha uma ideia e eles já sabiam, mas aí trocam da ideia na hora.

II - É, porque aí se descobre que o cabo enrolou no pé, então naquele dia o sinal não estava tão bom, então a gente plugou direto na câmera. Essas coisas que vão acontecendo no cotidiano da filmagem e do projeto. Em outro dia, eu tive que

trabalhar com umas luzes, e então já pedi para descerem com um abajur, e isso já fez um efeito dominó nos três dias seguintes. Com um filme desse tamanho, se você quer uma pessoa preocupada, você pode ter uma câmera acompanhando a preocupação dela durante uma hora ou mais. Se fosse num outro filme, de duas horas, digamos, em relação à linguagem, bastaria um minuto dela ali preocupada e já corta para o fulano lá na praia. Não nesse filme. Aqui, o deslocamento dele dentro da casa é a edição. Então o dia 01 foi o primeiro dia mesmo. É assim: “sala verde, ante-quarto e quarto”, três horas de coisas nesse lugar. Aí, no dia seguinte: “dia 02, salão”. Dia 03: “sala marrom, sala de jantar e copa”. Então o deslocamento é isso, é você viver dentro da casa, isso é a edição do filme. Tem uma coisa no *Cinema Shadow* que é imprescindível: pensar o que acontece. Quero dizer, o deslocamento no espaço, porque a câmera vai seguindo direto, sempre ligada.

km - É incrível, porque o cinema clássico ficou anos tentando fazer um cinema que fosse um plano-sequência. Por exemplo, *Rope (Festim Diabólico, 1948)*, do Alfred Hitchcock, foi a primeira tentativa levada ao mercado, digamos assim, e não era um plano-sequência, mas vários planos sequenciais. Você não sente isso porque ele faz um truque. E o primeiro filme inteiramente filmado em plano-sequência é a *Arca Russa (2002)*, do Alexandr Sokurov.

II - Então, foi quando começou a facilidade do digital.

sem título

livia flores



sem título, 2000

livia flores

katia maciel – Livia, você poderia me descrever a sua instalação no Espaço Agora/Capacete? Projetores antigos no espaço parecem rodas ou nuvens?

livia flores – O espaço expositivo do Agora/Capacete era de aproximadamente 5 m de largura e bastante comprido (15 m ou mais), só que relativamente aberto, tanto no que seriam os fundos – que dava para uma escada de acesso aos ateliês – quanto à frente, e separado por uma porta de correr do lugar onde funcionava a parte administrativa do projeto, que dava para a rua.

Essas condições impossibilitavam o escurecimento do espaço durante o dia, por isso o horário de abertura da exposição teve que ser ajustado.

A instalação só funcionava – só era ligada – ao cair da tarde.

A outra questão imposta pelas condições espaciais era que se tornava impossível projetar no sentido do comprimento. E as projeções no sentido da largura não ampliavam as imagens tanto quanto eu queria. Aí me lembrei de ter lido em algum lugar que espelhos podiam duplicar as distâncias de projeção. Comecei a experimentar rebater as imagens projetadas com espelhos pequenos (15 x 21 cm), aproveitando as possibilidades da imagem extravasar a área do espelho, ou de dois espelhos devolverem uma mesma imagem partida, dissociada. A experimentação seguiu incluindo lâminas de vidro, que deixavam a imagem passar até encontrar a parede atrás delas, mas retinham ainda algum poder de rebatimento das imagens, que incidiam de forma *flo¹* na parede oposta.

Espelhos e vidros se tornavam assim instrumentos de corte, rebatimento, redirecionamento e atenuação das imagens projetadas por cinco projetores Super-8, posicionados no chão da galeria.

O fato de as projeções cruzarem o espaço perpendicularmente fazia com que, ao transitar pela sala, corpos e movimentos dos espectadores projetassem sombras sobre as imagens.

O funcionamento dos projetores era explicitado pelo *loop* aparente, ou seja, os filmes circulavam entre o projetor e algum ponto fixado nas paredes ou no teto da galeria, estabelecendo uma relação entre duração do *loop* e comprimento do filme.

1. Do francês, embaçado.

livia flores
sem título, 2000
instalação
agora/capacete

fotografia
wilton montenegro

Os filmes eram mudos, mas o ruído dos projetores reverberava no espaço de forma bastante intensa.

Utilizei, nessa exposição, cinco filmes Super-8 e um sexto, que ficava num editor de filmes Super-8 e podia ser manuseado pelo espectador, na velocidade e direção desejadas.

Todos os filmes exibidos se relacionavam de algum modo com um fragmento de sonho, expresso por mapa/diagrama contendo as palavras “rodoviária”, “rua do hotel sem passado” e “centro”.

Um conjunto desses “mapas”, escritos à máquina sobre papel-carbono (relacionados à série “sonhos” – escrita de sonhos no verso de folhas de papel-carbono) foi exposta entre duas lâminas de vidro, iluminados por lâmpada de baixa potência (7 W)

Projetores antigos parecem rodas – são engrenagens que mantêm afinidades com as locomotivas, com os relógios e com as máquinas de costura –, mas podem produzir nuvens.

O espaço Agora/Capacete abriga a instalação como uma camada a mais do dispositivo proposto, a divergir da forma que o cinema clássico consolidou. A arquitetura flagra e amplia a situação de luz, e seus espelhos expandem os sentidos. O ruído nos leva ao cinema do início. Os visitantes se tornam superfícies de projeção. Todos nós participamos do seu “sonho poema rodoviária rua do hotel sem passado centro”? O filme é sonho e palavra?

If – A relação entre sonho e cinema sempre me interessou, o sonho, como esse filminho particular que se passa em nossa cabeça, e a impossibilidade de compartilhá-lo, sua evanescência e seu ciframento decomposto de imagem-linguagem-som-gesto-sensação-pensamento. Por volta de 1992/93, comecei a produzir o trabalho *Sonhos*, fazendo o exercício de escrever sonhos sonhados no verso de folhas de papel-carbono, não com o objetivo de decifrá-los (de um ponto de vista psicanalítico ou divinatório), mas propondo-me o desafio de fazê-los passar pelo fio de uma escrita feita às cegas, que ficava retida apenas como rastro, em negativo, na superfície negra do carbono. Algo que eu chamava de exercício de transcrição dura, que remete muito mais à noite do que a uma suposta legibilidade. Não por acaso, um conjunto de quase oitenta desses “desenhos” foi exposto em 1994 na Galeria de Arte Ibeu, como parte ou em

relação com a instalação “náufrago”, que consistia em placas de gesso, também negativos de outras superfícies, interligadas por fios elétricos, e um objeto de parede, “lux”, composto por três cúpulas-cálices de vidro nas cores primárias – vermelho, amarelo e azul – e a sugestão de que podia ser ligado, pois daquela espécie de coração pendia um fio com uma campainha/interruptor. Lembro-me do artista Artur Barrio dizendo que aquela exposição era sobre eletricidade, o que só veio a fazer sentido para mim, de fato, quando comecei a fazer as instalações com filmes, a partir de 1998. Então é como se ali, no “náufrago”, estivessem dadas em potência as condições do filme: algo que vem da noite carregado (no sentido mais material possível) por palavras para se projetar sobre as superfícies em branco, sob a condição da luz promovida por uma cena elétrica. Talvez aí se possa fazer um paralelo com o trabalho da poesia, substituindo eletricidade por pensamento, algo que vem carregado por palavras e que pode se projetar como composto de linguagem, imagem, sensação, gesto etc.

No texto do Ricardo Basbaum sobre a exposição de 2000, gosto muito quando ele diz que “o sonho, já aqui exteriorizado, extraído, materializado, ainda assim cultiva o informe, substância e lugar fabricante de imagens”. Se toda aquela exposição é, digamos, regida por um mapa que se apresenta em sonho (implicando possibilidades de deslocamento, orientação/desorientação espacial – e temporal, já que inclui uma rua do hotel sem passado) –, isso não significa, em nenhum momento, que haja uma tentativa de reproduzir o sonho por meio dos filmes. O que eles fazem ali é talvez estabelecer um certo regime geral de motricidade, que se apresenta nas imagens de (em) trânsito, no percurso visível dos filmes e no próprio movimento dos espectadores entre imagens em movimento.

Pensando na relação com a palavra, um traço comum nas instalações com filmes é que todas elas se constituem como conjuntos de filmes articulados por constelações de palavras e frases, orbitando em torno de diagramas, que poderiam, talvez, até ser pensados como poemas, embora nunca tenha havido essa intenção *a priori*. Estas frases podem vir de sentimentos-pensamentos, como “aqui não tem nada/aqui não falta nada”; podem conter referências geográficas (aí, de novo, a ideia de diagrama como “mapa” para filmes) como “rio morto/terra encantada/náufrago/ distâncias/irmãs/ímãs”, sendo “rio morto” o nome de uma estrada, e “terra encantada”, o de um parque de diversões, mais ou menos os limites geográficos da região onde os filmes foram realizados; podem ser frases feitas como “liquidação de toda existência/ passa-se/trespasa-se”, encontradas em lojas da cidade do Porto, em Portugal. Nesse sentido, as palavras do sonho “rodoviária/rua do hotel sem passado/centro” são uma espécie de *ready-made*. E

acho interessante que essas palavras-filmes incidam justamente numa rua cheia de hotéis, criando uma passagem entre espaço interno e externo da exposição. Lembro-me bem do comentário do meu filho Emanuel, que na época tinha uns seis anos, ao visitar a exposição: “Mãe, você tirou a força das paredes!”

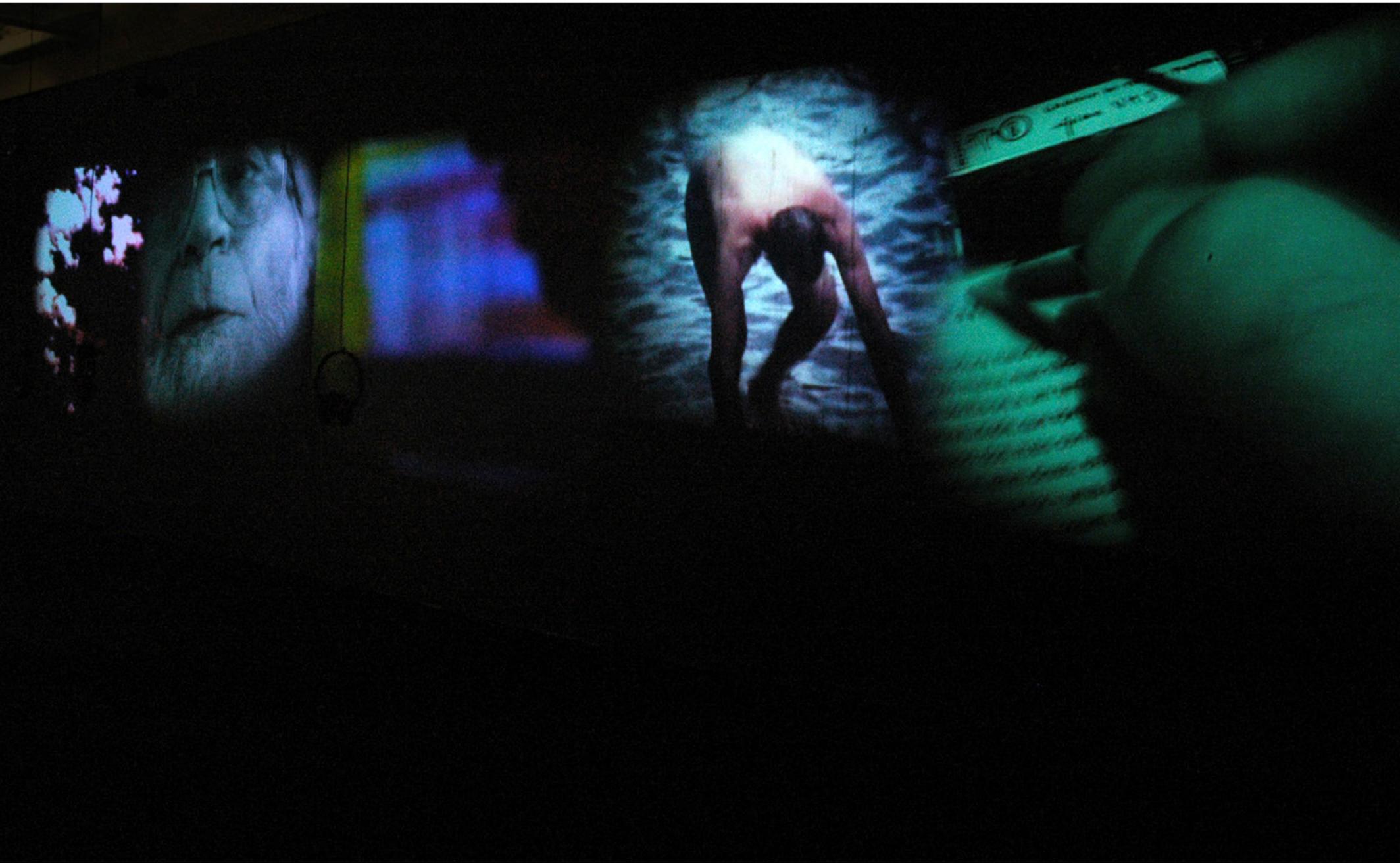
O único filme que realmente reencena um sonho é o primeiro filme da “cadeia alimentar”, no qual um homem é servido e usa de um alicate para se alimentar. Nesse caso, o sonho reencenado como filme ganha um título – *A Cadeia Alimentar* – que passa a nomear o conjunto, atraindo três outros filmes, cenas da vida real: uma guarita, tigres numa jaula, cachorros em um canil. Os quatro filmes fazem circular entre si os termos “fome”, “trabalho”, “capital” e “liberdade”, porém, sem mencioná-los. Por outro lado, há dois projetos de filmes sugeridos por sonhos, que só existem (por enquanto ou para sempre) como “cine-sonhos”, escritos em papel-carbono: “meio homem, meio copo” e “a transubstanciação de Antônio Carlos Magalhães”.

km – O título do texto escrito por Ricardo Basbaum sobre a exposição é *Super*, mas não há um título da exposição mencionado por você ou por ele. Com tantas relações com a palavra e com o sonho, como uma escrita, por que não tinha um título? Ou a ideia era guardar a palavra também como imagem ou legenda?

If – Sim, curiosamente nenhuma das instalações com filmes Super-8 ganhou título, talvez por considerar que as palavras ou frases em diagrama não poderiam existir de forma autônoma, como nomeação, sem destruir a trama espaço-temporal de que participavam junto com filmes e espaços. Esses conjuntos de palavras eram pensados como blocos e sempre em relação com o conjunto de filmes no espaço, como se sustentassem e tivessem o poder de operar permutações entre o dentro e o fora da galeria. Nesse sentido, elas não são nem imagem nem legenda, mas marcadores de exterioridade daqueles fluxos imagéticos e sensório-motores. Talvez se possa pensar nelas como projeções, que escapam do sonho ao acordar.

o tempo não
recuperado

lucas bambozzi



o tempo não recuperado, 2004

lucas bambozzi

Em Busca do Tempo Perdido, de Marcel Proust, inicia-se com o seguinte parágrafo:

“Durante muito tempo, deitava-me cedo. Às vezes, mal apagada a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Vou dormir’. E, meia hora depois, a ideia de que já era tempo de conciliar o sono me despertava: queria deixar o livro que julgava ainda ter nas mãos e assoprar a vela; dormindo, não havia deixado de refletir sobre o que acabara de ler, porém tais reflexões haviam tomado um aspecto um tanto singular; parecia-me que era de mim mesmo que o livro falava: (...)”¹

O tempo simultâneo e a presença de uma memória involuntária estão presentes no romance de Proust e na obra *O tempo Não Recuperado*, de Lucas Bambozzi.

Esse trabalho apresenta, em cinco projeções e em número igual de canais de áudio, imagens fragmentadas, não narrativas, do arquivo pessoal do artista. Se, no romance, o Proust verdadeiro se espalha entre os muitos personagens, na instalação, todos os lugares e pessoas registrados remetem à memória de Bambozzi. Como se, ao reunir o material de sua própria vida, o tempo suspenso pudesse retornar sobre si mesmo.

Filmados ao longo de quinze anos em fitas DV, o arquivo de Lucas Bambozzi, como ele afirma no título, alinha o tempo não recuperado. O que se perde, o que não consegue se montar, a perda do sentido, tudo isso traz fragmentos de imagem, bem como, de modo inesperado, um só fragmento pode nos conduzir a uma unidade poética do tempo. Imagens que Lucas havia registrado de sua esposa enquanto filmavam um trabalho, a imagem da filha no colo, uma entrevista com

1. “Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: ‘Je m'endors.’ Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: (...)”

lucas bambozzi
o tempo não recuperado, 2004
instalação
santander porto alegre

fotografia
lucas bambozzi

o pai, o deslizar da câmera sobre videocassetes, viagens de trem, a paisagem de Minas Gerais, as anotações sobre o texto de Proust, são projeções recorrentes.

A memória aqui é um modo de pesquisa estruturada pela passagem do tempo. A imagem do livro de Proust é a própria matéria da pesquisa e se confunde com os outros arquivos. Como diz Gilles Deleuze em *Proust e os Signos*, o autor não busca a memória, mas a verdade². Lucas, ao expor seus arquivos pessoais, compartilha a pesquisa sobre si mesmo com o espectador.

“O indivíduo é o sítio de um constante processo de decantação, decantação do recipiente contendo o fluido do tempo futuro, indolente, pálido e monocromático, para o recipiente contendo o fluido do tempo passado, agitado e multicolorido pelo fenômeno de suas horas”³

Lembrar de uma imagem depois da outra, de uma percepção a outra, de uma sensação a outra, de um estado a outro, o “espaço entre” a que Henri Bergson se refere como lugar da memória de uma duração descontínua. “A memória não para de nos empurrar do passado para o presente.”⁴

A operação de montagem temporal do artista, a partir de suas “imagens-memórias”, não é a de criar uma memória sucessiva ou consecutiva ou linear, mas de construir a simultaneidade de tempos enquanto duração heterogênea.

O som rege a zona de atenção, deslocando o espectador pelo que se ouve das imagens. A fala do pai se sobressai, trazendo a própria espessura do tempo, que insiste em se transformar. As imagens da filha apontam a direção do por vir.

É no corpo presente do espectador que o conjunto de imagens, os ruídos e as vozes se atualizam e buscam sentido poético.

Diante da instalação de Lucas Bambozzi, não recuperamos o tempo, mas experimentamos a memória do artista como um processo intuitivo da formação de imagens do tempo.

2. DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 2003, p. 9.

3. BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. p.13.

4. BERGSON, Henri. *Memoire et vie*. Paris: Presses Universitaire de France (PUF), 1977, p. 8.

f a b r i f a b u l o s i :
i m a g e m / l e g e n d a :
u m c i n e - r o m a n c e

l u c i a n o f i g u e i r e d o

Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?



Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?

Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?
Quando o destino chama
e não há quem não vá?



Friedrich Hölderlin falando poema:
- Mas, o homem, quando preciso, pode
desarmado e só, perante Deus. Sua honra
o momento que a ausência de Deus nem o
- Isso é Hölderlin, não é?
- É em "A Vocação do Poeta. Pelo modo
os versos finais pode-se ver que um verso
outro. Ve-se que não é mais a presença
e a sua ausência que conforta o homem.
poema verdadeiro.

fabri fabulosi: imagem/legenda: um cine-romance, 2013¹
luciano figueiredo

“– Eu sempre começo com o diálogo. E não compreendo como alguém se atreve a escrever a ação antes do diálogo. É uma ideia muito estranha. Eu sei que, na teoria, a palavra é secundária no cinema; porém, o segredo do meu trabalho é que tudo é baseado na palavra. Eu não faço filme mudo. Eu necessito começar com o que os personagens dizem. Preciso saber o que dizem antes de ver o que fazem.”

Orson Welles²

A história dos diálogos no cinema se confunde com a própria história do cinema. Se os filmes incorporaram a narrativa dos então já existentes e populares romances, assim a função do diálogo na narrativa cinematográfica era estrutural. Como afirma Michel Chion³, o cinema nunca foi mudo, mas surdo, ou seja, os personagens sempre falaram, nós é que não os ouvíamos, todavia líamos o que era dito nas cartelas que entremeavam a montagem. As palavras relacionavam, portanto, os planos cinematográficos mesmo antes do cinema falado.

Orson Welles, na sua paixão pelo texto e pelo teatro, potencializa o uso dos diálogos na construção de roteiros que mudaram a história do cinema.

A exposição de Luciano Figueiredo *Fabri Fabulosi: Imagem/legenda: um cine-romance* apresenta, na segunda cartela suspensa no escuro da sala de exibição, o trecho do depoimento de Orson Welles como modo de se apropriar do texto como origem da própria exposição. Como se Orson Welles estivesse ali apresentando o cinema em outra forma, a da instalação.

“Você deve levar em conta que a plateia que assiste a um filme não é uma plateia que está acordada. É uma plateia que está sonhando.”

Gertrude Stein⁴

luciano figueiredo
fabri fabulosi: imagem/legenda: um cine-romance, 2013
instalação
oi futuro ipanema

fotografia
vicente de mello

-
1. Texto publicado no livro *Poesia Visual*, organizado por Alberto Saraiva.
 2. Depoimento de Orson Welles. *Hollywood Voices*. Andrew Sarris - *Cinema Two*, London 1971, p. 156. Entrevista a Juan Carlos Miguel Rubio, José Antonio Pruveda em *Cahiers du Cinéma*, N.165, abril 1965.
 3. MINION, Michel. *L'audio-vision*. Paris, Nathan, 1990, p. 75.
 4. STEIN, Gertrude. *Lights, Camera, Poetry!* Edited by Jason Shinder. A harvest Original Harcourt Brace Company. San Diego New York London.

O escuro. Sempre o escuro. O cinema sonha que nós sonhamos com ele. Essa é a condição de sua existência, a origem do dispositivo narrado por Jean-Louis Baudry⁵ como um aparelho de simular, que transforma a percepção quase em alucinação, dado o efeito de realidade. Para o autor francês, o dispositivo cinematográfico reproduz nosso aparelho psíquico durante o sono, no sentido do corte com o mundo exterior e na potência das imagens sensoriais do sonho.

Talvez a melhor descrição do dispositivo cinematográfico não esteja no cinema, mas na literatura de Bioy Casares. *A invenção de Morel*⁶, de 1940, é um romance do autor argentino que inspirou *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, em 1961.

Um fugitivo, em uma ilha que acreditava deserta, se vê diante de um grupo hospedado em um local chamado Museu. O personagem se esconde, até se apaixonar por Faustine, e então deseja ser visto. Só então o narrador percebe que está imerso em imagens e que seu encontro com Faustine é improvável. A única possibilidade do personagem é a de se tornar parte da máquina inventada por Morel, como mais uma imagem.

O conceito de virtual presente ao longo do texto de Casares é fundamental ao pensamento contemporâneo. A máquina de Morel é visivelmente um sistema de realidade virtual, diante do qual não somos capazes de afirmar o que é uma imagem e o que não é, diante do qual não paramos de nos tornar imagem. O virtual é puro devir, processo que nos afirma em um tempo que passa e não passa, que é e não é. Interstício que se repete, a experiência do personagem de Bioy Casares nos remete ao paradoxo de imagens em *loop*, que anunciam que o início é o fim e o fim é o início e colocam em colapso qualquer tentativa de representação, posto que o real não tem origem nem realidade, e o sonho é apenas a miragem da loucura.

Trata-se de uma história de amor, de um policial, de uma aventura, de uma ficção científica. Casares escreve todos os gêneros a um só tempo, em um pensamento único sobre a questão da imagem. O que é uma imagem? O que vemos? O que projetamos? O que sentimos? O que imaginamos? A imagem é plena ou vazia? Ocupa o lugar do outro ou é o outro? E nós? Em que medida também somos o que vemos? Uma imagem depois da outra. E o amor? É a imagem absoluta?

5. BAUDRY, Jean-Louis. Le dispositif. In: *Communications*, 23, 1975. p. 56-72.

6. CASARES, Bioy. *A invenção de Morel*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.

A afirmativa é a de que o amor não é possível, ou melhor, ele é da ordem do possível, mas não da existência. É sempre uma imagem que se relaciona com outras imagens e não se realiza e, se acontece, o acontecimento gera sua própria desapareição.

Diálogo entre Vienna e Johnny:

- Está se divertindo?
- Estava sem sono.
- E beber, ajuda em alguma coisa?
- Ajuda a passar a noite. E você, o que é que a mantém acordada?
- Meus sonhos. São pesadelos!
- Às vezes eu também os tenho. Tome, beba um pouco, vai ajudar a se livrar deles.
- Eu já tentei. De nada adiantou.
- Quantos homens você já esqueceu?
- Tantos quantas mulheres você deve lembrar.
- Não se vá!
- Eu nem me mexi!
- Diga-me alguma coisa agradável.
- O que você quer ouvir?
- Minta. Diga que esperou por mim todos esses anos.
- Eu esperei por você todos esses anos.
- Diga-me que você morreria se eu não tivesse voltado.
- Eu morreria se você não tivesse voltado.
- Diga que você me ama tanto como eu te amo.
- Eu te amo tanto quanto você me ama.⁷

Luciano conta⁸ que “cine-romance” era o nome da forma quadrinizada dos filmes em publicações da década de 1950. Os filmes eram fotografados quadro a quadro, publicados e colecionados pelos fãs. Muitas vezes, os “cine-romances” eram o modo de assistir aos filmes, que nem sempre chegavam a todas as telas. Essa forma aglutinava então o romance – na sua narrativa sequenciada – às imagens que retratavam o que era lido. Ao enquadrar e suspender textos e diálogos cinematográficos em uma sala de exposição, Luciano Figueiredo

7. Filme: *Johnny Guitar* (Johnny Guitar) (1954), de Nicholas Ray. Baseado no livro de Roy Chanslor.

Roteiro: Ben Maddow, Philip Yordan.

8. Entrevista de Luciano Figueiredo com Katia Maciel, 25 de março, 2014.

reinventa a lógica dos diálogos porque, ali no escuro, com o foco da luz nas palavras, o cinema fala de outro modo. Esse modo é amoroso. O romance não está na troca das palavras dos personagens memoráveis, o romance está na nossa relação com o cinema.

Ao entrarmos na sala esquadrihada pelo artista, vemos telas suspensas, por vezes, com pequenas sobreposições, iluminadas pelas letras que parecem flutuar no escuro. O que as letras nos dizem, ao nos aproximarmos, acorda nossa memória e seu repertório de dispositivos afetivos.

- Você veio aqui para me salvar?
- Não, eu vim aqui para trair você.⁹

O corte seco. O frio. A traição. A melhor versão do escuro. Luciano age como um montador atento ao movimento da costura da moviola. O corte seco. A sensação no estômago da traição. “eu vim aqui para trair você”. O cinema sensorial, sem projetor, sem película, no fio da palavra escrita que grita no escuro.

O tema da traição é frequente nos diálogos colecionados pelo artista. O marido trai. A mulher trai. O amigo trai. O policial trai. Os personagens do cinema *noir* insistem em trair uns aos outros na penumbra dos escritórios cobertos por velhas persianas.

De outro modo, a traição habita o cinema “godardiano”: a palavra dita não é ouvida, a conversa é desvio.

“Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même.”^{10 11}

Diálogo da personagem Nana com o filósofo Brice Parain:

9. Filme: *Sansão e Dalila (Samson and Delilah)* (1954), de Cecil B. De Mille. Roteiro: Jesse L. Lasky Jr, Frederic M. Frank, Harold Lamas.

10. Filme: *Viver a Vida (Vivre sa Vie)* (1962), de Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard, Marcel Sacotte.

11. Tradução: “Empreste-se aos outros e se doe a você mesmo”. A frase original é de Montaigne, citada no filme de Godard.

- Porque devemos sempre falar? Muitas vezes não devíamos falar e ficar só em silêncio. Por mais que alguém fale, menos as palavras significam.
- Talvez, mas, alguém pode?
- Eu não sei.
- Eu descobri que não podemos viver sem conversar.
- Eu gostaria de viver sem falar.
- Isso seria bom, não seria?
- É como amar alguém ainda mais, mas, isso não é possível.
- E por quê? As palavras deveriam expressar exatamente o que queremos dizer. Elas nos traem?
- Mas, nós as traímos também.¹²

No cinema, as palavras, muitas vezes, discordam. Discordam da própria imagem, dizem o que não vemos, não dizem o que vemos. Na versão instalativa de Luciano Figueiredo, vemos tudo o que se diz, porque lemos no escuro. A potência da palavra é a da intensidade da poesia na forma da pintura.

“Às vezes, com o passar do tempo, certas pinturas antigas tornam-se transparentes. Quando isto acontece, é possível ver as linhas dos desenhos originais: por trás de uma árvore, vê-se um vestido de mulher, uma criança dá lugar a um cachorro, um barco já não se encontra em mar aberto. Isto se chama *pentimento*. Porque o pintor repintou o quadro... mudou de ideia.”¹³

Luciano Figueiredo é um pintor. Suas telas são feitas, frequentemente, de sobreposições de formas e de cores, em uma geometria de transparências. Vemos através. Averso a representações, suas pinturas não encenam ou figuram, elas apresentam, pela primeira vez, composições que surgem da precisão do corte das linhas e da montagem das cores. Nessa forma, o movimento sempre insiste em se mostrar no deslocamento espacial regido pelo artista.

Na exposição *Fabri-fabulosi* – título dado pelo amigo e poeta Antonio Cicero –, a fabricação não é menos precisa do que na construção de suas telas. Luciano Figueiredo cria uma arquitetura espacial como se a sala fosse uma tela e abrigasse, então, outras telas, como outros cortes, com um gesto que impressiona e que ilumina cada palavra com a sombra necessária.

12. Idem.

13. Filme: *Julia* (1977), de Fred Zinemann, baseado no livro *Pentimento*, de Lillian Hellmann. Roteiro: Alvin Sargent.

Fritz Lang recitando um poema:

“Mas, o homem, quando preciso, pode prostrar-se destemido e só, perante Deus. Sua honestidade é o seu escudo. Ele não precisa de armas nem de truques até o momento que a ausência de Deus o ajude.”

– Isso é Hölderlin, não é?

– É, em *A Vocação do Poeta*. Pelo modo como escreveu os versos finais, pode-se ver que um verso contradiz o outro. Vê-se que não é mais a presença de Deus, mas sua ausência que conforta o homem. Estranho, porém, verdadeiro.¹⁴

Luciano Figueiredo foi convidado pelo amigo e curador Alberto Saraiva a criar uma exposição que ocupasse um espaço do Oi Futuro Ipanema dedicado à poesia visual, talvez o único no mundo exclusivamente dedicado a poemas que são imagens e vice-versa. O artista que coleciona diálogos, especialmente do cinema clássico, pôde transformar seu acervo em uma exposição *transcinema*, por misturar poesia, cinema e pintura, não apenas em um único espaço, mas nas mesmas obras. Cada tela é poema, filme e pintura, e isso, não pela técnica utilizada, e sim pelo composto de sensações que o artista tão bem soube evocar nas palavras que falam no escuro.

– “Era uma tarde quente e ainda me lembro do cheiro de jasmim na rua toda. Como iria saber que o crime às vezes tem cheiro de jasmim? Talvez você soubesse, Keys, pelo modo como lida com seguros de acidentes, mas eu não, sentia-me como um rei...

dinheiro e por uma mulher. Não fiquei com o dinheiro nem com a mulher.”¹⁵

Raymond Chandler e Dashiell Hammett, romancistas e roteiristas americanos, escrevem clássicos do cinema *noir*, como *Pacto de sangue* (1944) e *O Falcão Maltês* (1941). Esses autores foram lidos e assistidos por Luciano Figueiredo, principalmente no período em que viveu em Londres com Óscar Ramos, durante a década de 1970. Os dois reviam os filmes dos anos 1940 e 50, no British Film Institute e em outras cinematecas. Luciano passou a anotar e a guardar os diálogos de suas cenas favoritas, e sistematiza, progressivamente, todo o material, como uma coleção, um arquivo que viria a se tornar a origem da

14. Filme: *O Desprezo (Le Mépris)* (1963). Baseado no livro de Alberto Moravia.

De Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard.

15. Filme: *Pacto de Sangue (Double Indemnity)* (1944), de Billy Wilder. Roteiro: Raymond Chandler.

proposta para a exposição *Fabri Fabulosi*. Para a seleção da exposição, o artista procurou fragmentos de diálogos que, em si, tivessem sustentação poética.

É preciso lembrar que Luciano Figueiredo, antes de ir a Londres, havia assistido aos filmes com legendas no Brasil, e que essa forma já evidencia a escrita. Para a exposição, o artista se apropria da ideia da legenda como parte da estrutura do filme. Os componentes do filme – diálogo e legenda – são vetores para se chegar ao que lhe é anterior: o roteiro, que é o início da exposição.

O processo de espacialização da palavra em pranchas de luz e sombra, por meio de cartelas que exploram os problemas de espaço e de cor, tem origem na imagem em suspensão e projetada. A relação formal com a pintura, na composição em fundo cromático, é evidente no jogo espacial dinâmico que sustenta os diálogos soltos no espaço, o que oferece ao visitante uma sensação imersiva no trabalho.

Ao visitar a exposição, temos uma sensação cinema de luz e leitura silenciosa. É o espectador que relaciona o que lê no espaço. De um lado, um diálogo do *Crepúsculo dos Deuses*, de outro, *O Leão no Inverno*. Luciano qualifica a relação entre os diálogos tendo como referência o princípio ideogramático difundido por Ernest Fenellosa e Ezra Pound, a partir do qual se afirma que duas coisas justapostas não formam uma terceira, mas uma relação fundamental entre ambas.

A homenagem aos artistas construtivistas em um grande gráfico de relações, intitulado *Fabri fabulosi*, fixado fora do espaço da exposição, acaba por se relacionar com os escritores da sala de exposição, viram uma família só, como diz Luciano.

“– Essa é a minha vida. Sempre será. Nada mais importa. Só nós e as câmeras... e as maravilhosas pessoas lá, no escuro.”¹⁶

Os diálogos suspensos fazem conviver a pintura, o cinema e a poesia. Parece um filme do Godard, no qual as culturas cinematográfica e literária são o único acesso ao filme, porque o que há é um jogo de relações com o próprio cinema. A exposição *Fabri Fabulosi: Imagem/legenda: um cine-romance* é memória e história do cinema. *Histoire avec un s*, como no filme *Histoire(s) du Cinéma*.

16. Filme: *Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard)* (1950), de Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder, Charles Brackett, D. M. Marshman Jr.

“E o que você vê quando está no escuro e chegam os demônios?”¹⁷

E o cinema também é um lugar de demônios, principalmente os nossos.

Em sua exposição, Luciano Figueiredo criou uma sequência análoga a de um filme imaginário. O prólogo com Gertrude Stein e o sonho. A palavra de Orson Welles. A transparência das camadas de tempo de Lilian Hellman. As perguntas sem respostas do *Homem Ilustrado*. A crueldade de Macbeth. A descida aos infernos em *Leão no Inverno*. O cheiro de jasmim em *Pacto de sangue*. A traição em *Sansão e Dalila*. *A Carta a Uma Mulher Desconhecida*. A ausência de Deus em *O Desprezo*. E, por fim, os demônios do escuro da tela que nos sonham.

17. Filme: *Na Linha De Fogo (In the Line of Fire)* (1993), de Wolfgang Peterson. Roteiro: Jeff Maguire.

o m u r o

l u l a b u a r q u e



o muro, 2019

lula buarque

katia maciel: Jorge Luís Borges, em seu texto *A muralha e os livros*, escreve, ao se referir a construção da muralha da China pelo Imperador Che Huang-ti, que “queimar livros e erigir fortificações é tarefa comum dos príncipes”.

O seu filme *O Muro* (2017) mostra a construção e desconstrução de um imenso muro de aço que dividiu a Esplanada dos Ministérios, em Brasília, com o objetivo de separar os manifestantes pró e contra o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. As imagens aéreas impressionam pela escala arquitetônica e simbólica do fim de um Brasil utópico. Você também filmou os muros de Berlim, Estados Unidos/México e Jerusalém/Cisjordânia.

O cinema desfaz muros?

lula buarque: O cinema, assim como a arte, é uma arma. Ela pode ser usada nos dois lados da trincheira. O ponto de vista pode ser o oposto sobre o mesmo objeto, como no filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. Cada história tem vários ângulos, não existe ponto neutro. Não existe neutralidade.

Durante o segundo governo Dilma, aconteceu uma escalada de ódio nunca vista em Pindorama. Minha paixão por documentar o que me emociona levou-me às ruas no momento que meu ser-cineasta procurava a fronteira do cinema com a arte. Resolvi fazer retratos. Congelar o tempo. Uma situação histórica única. Não se repetirá da mesma forma. E as manifestações foram aumentando, cada vez mais, até ficarem gigantes. Quando cheguei em Brasília para filmar a votação do *impeachment*, o muro estava sendo construído. A materialização do ódio. Na terra da “democracia racial”, do “homem cordial”. A Esplanada dos Ministérios, de Brasília, patrimônio mundial, idealizada por Niemeyer e Lúcio Costa para ser o lugar de celebração da “raça” brasileira, estava marcada por uma cicatriz eterna, um muro idealizado consensualmente pelas duas partes adversárias, e com a polícia. A convivência não seria possível, sem muro haveria violência e mortes.

O muro de Brasília me levou para Berlim e Jerusalém, terras com muros históricos e eternos. Entendi que a humanidade sempre vai precisar de muros. Sempre haverá um bárbaro. A paz pode ser temporária, mas a natureza humana funciona por opostos, por *yin* e *yang*, por cruzadas, por guerras sangrentas.

lula buarque
o muro, 2019
instalação
galeria da gávea

Em Jerusalém, filmei um muro que me impressionou demais, e acabou sendo a imagem que sintetizou todo o meu pensamento.

Um muro inacabado, apenas um pedaço construído e abandonado por seus idealizadores. Com sua imponência, mesmo por ser terminado, entendi que todo muro, mesmo a muralha da China, tem um fim no espaço-tempo. Assim como nosso superego, que tenta conter os nossos desejos, como um muro supostamente intransponível, ele não consegue conter tudo. Pelo subterrâneo, pelo ar, sempre ao fim, o muro acaba sendo destruído, deixando muitas vezes seus vestígios, na arquitetura e nas pessoas.

O cinema não desfaz muros. Ele é uma arma. Que deve ser utilizada em tempos de guerra, igual ao que estamos vivendo.

km: A ideia de retratar, parar o tempo no tempo. Você usou esses retratos móveis, ao longo do filme, como fio narrativo, ou ainda, para multiplicar as narrativas. Os retratos, um após o outro, fixam as vozes que ouvimos, que também se multiplicam. O conjunto mexe com a linguagem consolidada do dispositivo do filme documental, implicando as instâncias das narrativas políticas na forma fílmica. Ao mesmo tempo, a grandiosidade da paisagem moderna aterra na esfuziante visualidade dos manifestantes retratados. Você já pensava em multiplicar também os modos de exibição do filme, para além das salas tradicionais de exibição, passando em espaços de arte, como galerias e museus?

lb: Desde o início, pensei *O Muro* como uma plataforma. No livro *Como curar um fanático*, Amos Oz, grande escritor israelense, faz uma reflexão sobre como acabar com o conflito entre palestinos e israelenses, universalizando esse confronto, mas parece haver uma barreira intransponível. Amoz diz: “O fanático não tem senso de humor, não consegue rir de si mesmo”.

Este parece ser o assunto dos nossos tempos: a ciência avançando na velocidade da luz, em oposição aos “terraplanistas”, com os inquisidores da Idade Média. Por isso a ideia da plataforma. Um assunto que não se esgota no meio cinema, ele vira foto, instalação, livro e etc.

Interessante pensar essa plataforma no momento da pandemia. Tudo virou virtual, tudo virou imagem em movimento. As artes plásticas se aproximam do cinema visceralmente. Acredito ser um casamento que vai se intensificar cada vez mais, as possibilidades são infinitas.

Enquanto o cinema vive uma crise de identidade, com a linguagem temporal se expandindo para as séries, a arte parece devorar o mundo virtual e as possibilidades das imagens que se transformam, se multiplicam.

Eu já fiz umas cinco exposições com o material gerado para o filme nestes últimos dois anos, sendo uma individual. Foto na Bienal de Arquitetura de Veneza, e há ainda outros projetos da plataforma prontos, esperando a oportunidade de montar. Acho que é um projeto que vai atravessar a minha existência por muitos anos.

Eu sou um bicho-cinema, não tenho muito a malícia de como lidar com o mundo da arte e atuar no modo artista plástico, mas todos os meus próximos projetos sempre terão esse recorte de plataforma.

A fronteira entre cinema e arte veio pra ficar.

km: Talvez o fim dessa fronteira? Alguns cineastas, principalmente a partir dos anos 1990, realizaram instalações como modo de difundir ou experimentar outras relações com o dispositivo cinematográfico, seja produzindo um filme mais experimental, seja criando uma arquitetura particular para as imagens em movimento, como uma nova forma de relação com o espectador. Chantal Akerman, Agnès Varda, Karim Aïnouz e Abbas Kiarostami são exemplos de cineastas que ingressaram com fôlego na arte contemporânea. O seu filme *O Muro* já possui, como sentido primeiro, o pensamento de um modo de arquitetura. Na sua instalação, existe uma forte ativação dessa ideia no modo como você projetou o deslizamento da câmera por muros ou barreiras. Como você vê a passagem das mesmas imagens da tela do cinema para o espaço de exposição?

lb: O cinema tem um compromisso com a narrativa, com o drama, com a história, com a tradição literária. Mesmo sendo a sétima arte, aquela que contém todas as artes, têm uma estrutura que vem da necessidade do homem de contar e inventar histórias, para se divertir, para sentir medo, para construir mitos. Essa vocação e necessidade parecem ser eternas.

O cinema precisa da concentração, a arte pode causar uma empatia, uma emoção em segundos, ela concentra o pensamento, a ideia. Muitas vezes, instalações e videoartes são prejudicados, no espaço expositivo, pela dispersão, pelo acúmulo de obras, pela falta de uma poltrona confortável.

O cineasta Stan Brakhage é um bom estudo de caso para pensarmos essa fronteira. Passou a vida inteira como um cineasta obscuro, com sua obra sendo mostrada em cineclubes, até ser descoberto pelo mundo da arte. Ele desenhava e transmutava os negativos, não havia uma narrativa. Era cinema? Era arte? O fato é que foi ressignificado e virou um ícone, muito valorizado no mundo da arte.

Outra experiência muito interessante é *Destricted*, inventado pelo curador Neville Wakefield: convidou vários artistas de renome para criarem filmes a serem exibidos no cinema com o tema “Arte e Pornografia”. O projeto teve artistas envolvidos, como Richard Prince, Marina Abramovic, Matthew Barney, entre outros. A coletânea de filmes, colados em um único longa-metragem, participou de diversos festivais pelo mundo, mas foi um fracasso de bilheteria, causando sérios prejuízos para seus produtores. Porém, os filmes foram ressignificados individualmente pelos artistas, e acabaram fazendo parte da obra deles, sendo vendidos no mercado, exibidos em museus e galerias.

Destricted.br foi a versão brasileira do projeto, e minha primeira incursão no mundo da arte em parceria com a Márcia Fortes, Alessandra D’Aloia e o Neville, os três fizeram a curadoria, e eu produzi todos os filmes. Artistas como Tunga, Marcos Chaves, Adriana Varejão, Janaina Tschäpe, Julião Sarmento, Miguel Rio Branco, Karim Aïnouz, Dora Longo Baia e eu. Foram sete artistas e dois cineastas, além de mim, o Karin.

Repetimos a experiência internacional, passamos a coletânea de filmes em alguns festivais, mas já incorporamos o mundo da arte, de olho na sustentabilidade do projeto. Fizemos uma memorável exposição no galpão da galeria Forte Vilaça, em 2011, e, alguns anos depois, repetimos na ocupação do hospital Matarazzo, a exposição “Made by...Feito por Brasileiros”.

Em agosto de 2020, recebi um convite do curador Marcelo Campos para fazer uma videoarte numa exposição coletiva no Museu de Arte do Rio (MAR), chamada “Casa Carioca”, utilizando imagens que ele viu em um filme meu sobre o fotógrafo francês Pierre Verger, de 1998. Ele se lembrava de uma cena feita pelo grande fotógrafo César Charlone, que foi comigo para o Benin, na África, com imagens incríveis dos egunguns, entidades que incorporam os mortos, fazendo a ligação do pós-vida com a nossa realidade. Foi com enorme prazer que revi o bruto dessas filmagens e as reeditei, não com a cabeça de documentarista, mas sim incorporando outra dimensão, da poesia, do lúdico, da arte. Eu passei alguns anos revendo tudo que filmei nos meus anos de Conspiração Filmes (empresa

da qual sou um dos fundadores, mas me desliguei em 2016) e separei muito material para desenvolver outros projetos e instalações, os egunguns do Verger estavam nesse *select* gigante.

Em meados de 2018, durante a conturbada eleição presidencial, inaugurei a minha primeira exposição individual na Galeria da Gávea, no Rio de Janeiro, chamada “Arquitetura Distópica”, com curadoria de Leno Veras. A eleição de Bolsonaro parecia consolidada e o muro entre as pessoas parecia cada vez mais intransponível, realidade espelhada nas paredes.

O que, no filme, procurei traduzir utilizando uma linearidade temporal, na instalação, a sensação de angústia e opressão foi condensada em três minutos, em igual número de telas gigantes, envolvendo o espectador com a arquitetura gelada, opressora e exuberante de Brasília. Distopia utópica. A música, assim como no filme, ocupava-se em traduzir um desconforto infinito. Um espetáculo belo e aterrorizante.

Esse filme ainda não terminou, e o muro fica mais alto a cada movimento. Um dia este muro cai. Outros virão.

c i n e m a l a v a d o

m a r c o s c h a v e s



cinema lavado, 2013
marcos chaves

“OXUM

Orê Yeyê ô!

Oxum era muito bonita, dengosa e vaidosa. Como o são, geralmente, as belas mulheres.

Ela gostava de panos vistosos, marrafas de tartaruga e tinha, sobretudo, uma grande paixão pelas jóias de cobre. Antigamente, este metal era muito precioso na terra dos iorubas. Só uma mulher elegante possuía jóias de cobre pesadas.

Oxum era cliente dos comerciantes de cobre.

Omiro wanran wanran wanran omi ro!

‘A água corre fazendo o ruído dos braceletes de Oxum!’

Alguns dias, suas águas correm aprazíveis e calmas, elas deslizam com graça, frescas e límpidas, entre margens cobertas de brilhante vegetação. Numerosos vãos permitem atravessar de um lado a outro.

(...)

Outras vezes, suas águas tumultuadas passam estrondando, cheias de correntezas e torvelinhos, transbordando e inundando campos e florestas.”¹

Assim descreve Pierre Verger a lenda africana de Oxum orixá dengosa que habita os rios e as matas.

Marcos Chaves escolhe a forma do cinema instalação para fazer sua oferenda à Eva Klabin ao ocupar uma das salas de sua casa-fundação com a projeção do universo cósmico das águas. Aproxima assim os sentidos da vida da dona da casa – afeita aos enfeites e ornamentos e aos seus convidados – à energia da natureza da cidade do Rio de Janeiro. A prática de limpeza ritualística é o modo de ocupação da sala da renascença, onde a projeção varre, do retábulo ao fundo, aos objetos de uso, obras de arte e ornamentos expostos.

A obra *Cinema Lavado*, de Marcos Chaves, projeta uma cachoeira, mares e a mata sobre a sala da renascença, na Fundação Eva Klabin, como parte da exposição *I only have eyes for you*, do Projeto Respiração, do curador Márcio Doctors.

marcos chaves
cinema lavado, 2013
instalação
casa museu eva klabin

fotografias
mario grisolli

1. VERGER FATUMBI, Pierre Fatumbi Verger. “*Lendas Africanas dos Orixás*”. Apple Books.

“Marcos Chaves aproximou-se desse espaço como se quisesse libertá-lo dessa estranheza provocada pela clausura das camadas de tempo que foram se superpondo ao longo dos anos, pelo acúmulo de objetos de arte de várias épocas e pelo número de anos que a proprietária está ausente desta residência, atribuindo-lhe um ar de presença ausente que pesa no imaginário daqueles que aqui entram.”²

A projeção de águas dos rios e mares arrasta os móveis, os tecidos, as cadeiras, os tapetes, as pinturas, as pratarias, os cristais, lustres, estátuas, cortinas, acendendo todas as coisas. A luz parece iluminar o que houve na sala. O defumador embaça e limpa a espessura do tempo, do qual só vemos sua passagem. O fluxo das imagens sobre o mobiliário e sua variedade cromática reencenam o esplendor de movimentos ocorridos no lugar.

O artista conta que “as imagens são todas sobre limpeza, lavagem. Imagens do mar, de cachoeira, de mata, das carpas do laguinho, de defumação (eu defumei a casa Eva Klabin) e da missa que mandei rezar para Dona Eva e Dona Alzira, minha mãe.”³

O brilho dos tempos em que a dona da casa recebia seus convidados aparece na espessura do filme, que passa como um rio sobre os objetos presentes no ambiente, realçando suas volumetrias, dando-lhes uma nova dimensão. O artista fala em despacho. Prática ritualística presente em rituais de algumas religiões afrodescendentes a presidir encantos e desencantos, a liberar energias e reequilibrar forças. A natureza como agente e ativadora da vida. A água que banha e cura. A sala é floresta, rio e mar.

O poder do despacho enquanto feitiço “inscrever-se corporalmente no ritmo da imprevisibilidade cósmica, ou seja, na linha de repetição de singularidades cujos movimentos são capazes de tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes”⁴

O despacho é aqui afirmação simbólica estética sensível. A simbologia do habitar em dois mundos, a exuberância estética do feminino no brilho de Oxum, a afetividade da presença.

2. DOCTORS, Marcio. *Operação Duchaviana*. Disponível em:

<<http://evaklabin.org.br/acervo/marcos-chaves-i-only-have-eyes-for-you-2/>>. Acesso em: 13 de agosto de 2020.

3. Conversa com Marcos Chaves.

4. FLORÊNCIO, Thiago. *Nativo ausente e escrita-despacho*. Vazante volume 02 _ n. 01

“Despacho. Do francês *dépêcher*, antônimo de *empêcher*, a palavra *despacho* tem origem no latim *impedicare* cujo radical é *pedis*, pé. Ou seja, *dépêcher* tem o sentido de ‘dar pé’, apressar, agilizar em oposição a *empêcher*, impedir, entrar, não dar pé.”⁵

Ao incluir no trabalho uma pintura da mãe, Dona Alzira, e imagens da missa rezada a seu pedido para a mãe e para Eva Klabin, Marcos fortalece sua relação afetiva e espiritual com a casa. A atmosfera de culto se aproxima do cinema. Um convívio com as imagens no escuro a projetar e a homenagear duas mulheres. A presença ausente é despedida e celebração.

A sala também é cinema. Superfície de projeção. Imagens avolumadas pelas coisas, um quase cinema em três dimensões. A experiência é de sobreposição e fusão entre o objeto real do habitual da casa e a exuberância das imagens da natureza. A mistura gera mistério. Ao entrarmos no ambiente, nos sentimos em uma cachoeira de imagens. Cinema é cachoeira, dizia Humberto Mauro, um dos pioneiros do cinema brasileiro.

A relação entre despacho e cinema criada pelo artista retorna ao dito de Humberto Mauro, à cachoeira. Fluxo contínuo, movimento das águas, transparência, ilusão. O passar do rio acende a sala como uma aparição, e os metais expostos nas vitrines e mesas da sala enfeitam e rendem homenagem à natureza. Do dispositivo montado por Marcos Chaves emanam figura e fundo, simbólico e mundano, matéria e espírito. Tudo a tornar-se imagem do tempo.

“Lembrar que o termo *feitiço* foi utilizado primeiro por portugueses na costa da África Ocidental no mesmo século em que o termo *despachar* entrou para a língua portuguesa: o século XV, época áurea das expansões marítimas lusas. A acusação feita pelos portugueses aos amuletos fabricados pelos africanos foi referida a partir do adjetivo *feitiço*, que se desdobrou séculos depois em *fetiche*.”⁶

Em *Cinema Lavado*, fetiche é um modo de homenagear a coexistência de mundos. Os objetos que permanecem na casa carregam uma imensa carga simbólica, por terem permanecido no espaço desde os anos em que Eva recebia seus amigos até hoje. A instalação de Marcos Chaves reativa os objetos não em seu valor de uso, mas em sua existência como imagem.

5. Idem.

6. Idem.

Ao misturar a mobiliária de uma memória de vida à natureza, Marcos libera memórias cambiantes entre uma casa e sua paisagem histórica, simbólica e mística. A cachoeira de imagens tem força de emanção. Fusão do profano e do religioso.

“O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela.”⁷

Hierofania é quase o modo conceitual que o artista utiliza para se relacionar com o espaço museológico, transformando-o em lugar de culto. Manifestação do sagrado nas imagens, missa encomendada pelo artista para a mãe e para Eva, em um universo profano, a casa. Marcos embaralha os sentidos simbólicos e religiosos na epifania das imagens. Ao visitarmos a instalação, também experimentamos a limpeza das águas sobre nossos corpos. A proposição do artista une corpo, imagem e espírito no espaço da sala que não por acaso é chamada “Renascença”.

“É mesmo muito acertado que se denominem cariocas os naturais da cidade, talvez por não ser possível, num plano mítico ou ontológico, um outro termo.

Carioca é o lugar onde faz seu delta o rio homônimo, cujas águas mágicas davam força aos homens e juventude às mulheres.”⁸

Reza a lenda que Eva trocava, muitas vezes, a noite pelo dia. Invertia hábitos. Colecionava objetos de muitos mundos, entre eles, figuras de divindades. Enfeitiçava seus convidados. Eva era magia.

Imagem e objeto, dia e noite, espírito e matéria, morte e vida não são dimensões opostas na instalação-filme de Marcos Chaves, ao contrário, convivem, compartilham, provocam um cosmos comum ao artista e à casa que volta a ser habitada.

7. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 13.

8. MUSSA, Alberto. *A primeira história do mundo*.

c o s m o c o c a s

h é l i o o i t i c i c a

e

n e v i l l e d e a l m e i d a

jimi hendrix: war heroes

hendrix war heroes

hend



cosmococas, 1973¹

hélío oiticica e neville de almeida²

katia maciel – Quando e como você encontrou Hélio Oiticica?

neville – Meu encontro com o Hélio foi quando eu fiz meu primeiro filme, *Jardim de Guerra* (1967), um roteiro meu e de Jorge Mautner. O filme foi proibido pela censura, e poucas pessoas o viram, mas o Hélio assistiu em uma cabine da Líder Cinematográfica. Eu tinha morado nos Estados Unidos e coloquei vários pôsteres no filme. O pôster surgiu no meio dos anos 1960, e, na minha visão, é a democratização da arte. A partir do quadro que está aqui na parede, e que só você tem acesso, você faz um pôster no tamanho natural, em uma tiragem de dez mil, cem mil, para o mundo inteiro, e o mundo cola na parede, modestamente, sem moldura, um Rembrandt, um Gauguin, um Van Gogh, um Picasso. Eu uso uma série de pôsteres para situar a época do filme: pôster do Che Guevara, da Twiggy, do Trotski, do Mao Tsé-Tung, do Jimi Hendrix. Quando acabou o filme, o Hélio disse: “Adorei os pôsteres, você usou os pôsteres muito bem, eu nunca vi pôster no cinema. Foi a primeira vez que eu vi um cineasta usando pôsteres como linguagem.”

Então eu disse: “É verdade, que bacana Hélio!”

Enfim, o Hélio gostou dos pôsteres e disse: “Vamos lá pra casa.” E aí fomos, um grupo de amigos, para esta casa aqui onde estamos agora, de frente para a Lagoa. Sentamos, começamos a conversar, ficamos até quatro horas da manhã, e, naquele dia, o Hélio falou: “Olha, eu não faço mais nada para pendurar em parede. Eu vou ocupar o espaço... eu quero ocupar os espaços...” Aquilo me deixou muito impressionado, e, naquela noite, combinamos de fazer um trabalho juntos. Ficamos amigos e bolamos um filme, o *Mangue Bangue* (1971). Ele me levou ao Mangue³ e me apresentou à Rose, à Pepa e a outros personagens daquela que foi a zona de meretrício do Rio de Janeiro até o final dos anos 1970. Íamos fazer o filme juntos, mas saiu a bolsa do Hélio, do Guggenheim, e ele foi para Nova Iorque, aí eu acabei fazendo o filme sozinho, três meses depois. Fui para Nova Iorque, levei o filme para ele ver, e ele escreveu um artigo.

hélío oiticica e neville de almeida
cosmococas, 1973
centro cultural hélío oiticica

fotografia
césar oiticica filho

1. Esta entrevista foi publicada no catálogo *Hélío Oiticica | Neville D’Almeida CC – Programa in progress*. Fundación Malba, 2005.

2. Entrevista de Neville D’Almeida a Katia Maciel, concedida em junho de 2005, na casa onde viveu Hélio Oiticica no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

3. Área na Zona Central da cidade do Rio de Janeiro.

km – Mas, o título, vocês deram juntos?

n – Ele me apresentou o Mangue, e eu criei o Banguê. Mais tarde, ele fez aquela obra *Mangue Banguê*.

km – Isso é importante, porque já era uma parceria, mesmo que não resulte na mesma obra.

m – O filme era mudo, sem diálogo. Tinha uma única pista de som, sem mixagem, sem nada. Foi realizado em 16 mm, aparentava não ter montagem, e praticamente todas as sequências foram montadas na própria câmera. Realmente um trabalho físico, mental e espiritual.

km – E tinha quanto tempo?

n – 65 minutos. O Hélio dizia que era o filme preferido dele. A gente queria trabalhar junto, e isso tudo nasce da nossa insatisfação com o cinema. O cinema era careta! Existem formas de arte que são livres: a literatura, a pintura, a escultura, a música são artes livres. Você pode fazer o que você quiser. O cinema não é livre. O cinema é arte indústria cativa: isso não pode, isso pode! O cinema é essa coisa de preconceitos, de censuras, de regras, e a nossa insatisfação com o cinema era enorme. A gente tinha uma mesma ideia, a gente queria um outro cinema! A gente buscava um outro cinema, um outro conceito. O moralismo no cinema nos incomodava profundamente. Incomoda-me – e sempre me incomodou – essa coisa do cinema ser totalmente moralista, totalmente babaca, totalmente careta. Aquela coisa estilo da Metro⁴: o galã era o mais bonito da cidade, era o mais valente, batia em todo mundo, comia a mulher mais bonita e casava com ela. Era o cinema americano. Quem era feio estava fodido. Enfim, então, eu com 15 anos, via aquilo, e o galã casava com a mulher, chegava em casa, pegava, entrava no quarto, dava um beijo, e vinha um *fade out*. Aí cortavam para um *fade in* na manhã do dia seguinte, dava um *close* num copo com suco de laranja, e era o *breakfast* do casal feliz para sempre. Então, tudo que eu e todos que estavam no cinema queriam saber era o que aconteceria lá, depois daquele beijo, e nada aparecia. Então eu, com 15 anos, já me dizia: “O dia em que eu fizer cinema, eu não vou fazer assim! Eu vou mostrar tudo.”

4. Metro-Goldwyn-Mayer Inc., ou MGM, empresa estadunidense de comunicação de massa, envolvida principalmente com produção e distribuição de filmes e de programas televisivos.

km – O Hélio já frequentava a favela?

n – O Hélio ia à favela, e isso era considerado um absurdo! A ligação dos artistas era com a alta sociedade. Os artistas viviam puxando o saco da alta sociedade para ver se vendiam uma obra. E o Hélio era o contrário disso! O contrário desse negócio de puxar saco. Ia à favela, andava com os moradores de lá, via arte naquilo, via poesia em todas aquelas coisas, buscava inspiração naquilo. Ele era rejeitado por isso também.

km – Você também frequentava a favela?

n – Fui introduzido ao Mangue à Mangueira pelo Hélio Oiticica. Os amigos que ele me apresentou são meus amigos até hoje. Frequentava, frequentei e frequento.

km – Como vocês passam da insatisfação com o cinema hollywoodiano para uma crítica ao dispositivo cinematográfico que fixa o espectador entre a projeção e a tela?

n – Eu tive a ideia de fazer um filme de *slides*. Em vez de usar negativos, usar slides, ir fazendo. Eu pensei em uma forma que fosse capaz de reunir o cinema, a fotografia, a história em quadrinhos, a fotonovela e o desenho. Quando contei para o Hélio, ele gritou: “Genial, vamos fazer!” Assim nasceu o cinema de slides que, em vez de ser *motion pictures*, imagens em movimento, eram imagens fixas em movimento. Tudo começa aqui. Do desejo do Hélio de entrar no cinema, e do meu desejo de fazer arte misturando as linguagens.

km – A cocaína é uma forma de enfrentamento ao contexto da época, ou seja, das convenções do cinema e da arte?

n – A importância para nós estava na reinvenção do cinema, e não no uso da cocaína. Ela era um dos elementos, como a régua, a caixa de fósforos, o livro, a capa do disco, a nota de dólar... Enfim, o pigmento branco. O enfrentamento não se faz através de atitudes pessoais. Ele acontece de forma profunda e definitiva como invenção, transgressão de linguagem criativa e transgressão poética.

km – Mas o conjunto foi chamado de *Cosmococa*?

n – A chave é a seguinte: a arte é transformação, é transmutação. Isso é mais importante que o gosto pessoal. Nós queríamos reinventar o cinema, reinven-

tar a sala de projeção. O cinema não vai mais ser cinema, o cinema vai poder ser assistido deitado, de costas. Para qualquer lugar que você olhar, você verá, mesmo no teto. Então, a primeira intervenção foi na sala de cinema: ela se apresenta totalmente modificada, interativa e sensorial. A segunda intervenção foi no sistema de projeção: a projeção é múltipla, ela oferece várias opções, ela ocupa duas telas, quatro telas, cinco telas, projeta até reflexo na água. A terceira intervenção foi na mudança de linguagem, usando imagens de *slides* projetadas simultaneamente. A quarta intervenção foi na trilha sonora, criando assim instalações audiovisuais interativas e sensoriais. As ideias nos davam uma alegria, uma satisfação enorme, maior do que qualquer coisa. Nós fizemos alguma coisa que não existia e ficamos muito felizes com isso. O que é muito importante é a força do conceito, essa coisa que nós decidimos de só usar um rolo, acabava o rolo de filme, acabava a experiência.

km – O Hélio nos *Héliotapes* trata tudo como segredo de Estado.

n – Ele dizia: “Estou sentado em cima de dinamite. Igual ao *Pierrot le Fou*⁵, o cara enrolado num fio de dinamite.” Era dinamite pura, porque nunca tínhamos visto nada igual e sabíamos que era muito importante. Daí surgiu o *Programa in progress*, que foi a decisão de fazer foto, instalação, pôster, caixa e livro.

km – As fotos são pensadas dentro dessa circunstância da espacialização da instalação; cada foto teria uma autonomia enquanto trabalho?

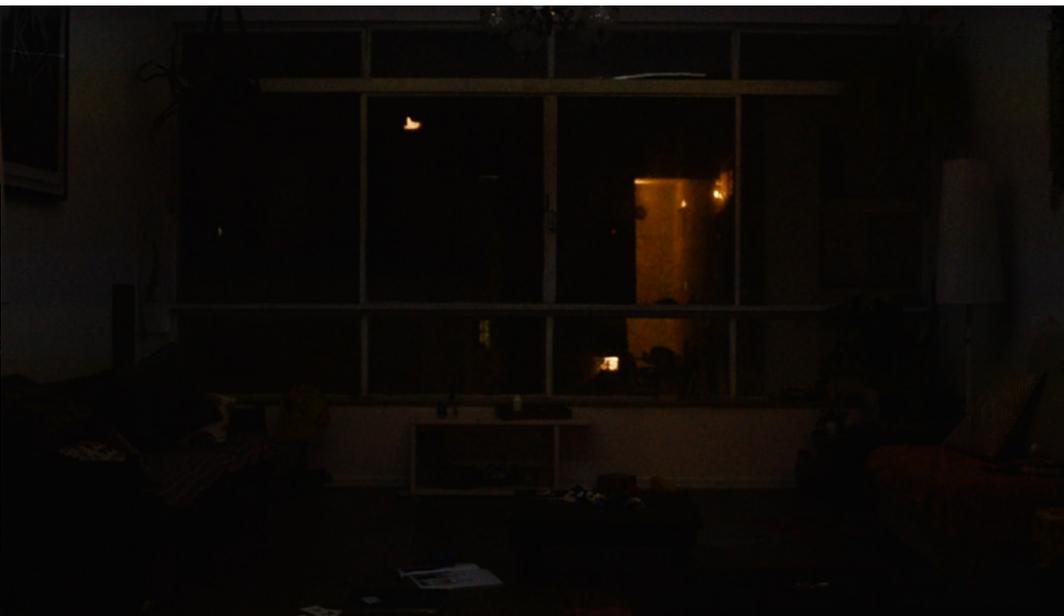
n – Sem dúvida, elas já foram pensadas, por isso que é o *Programa in progress*. Você não faz só a instalação, você faz a foto e a instalação totalmente separados. As fotos são independentes entre si. Cada foto tem a sua força. A força da foto é enorme, e a força da instalação dessas fotos também. Nós fizemos as fotos com esse sentido, e não de tirar um pedaço da instalação. Na instalação do Hélio, o *Éden*, tem lá um *Bólide*. O *Bólide* não é um pedaço, um apêndice daquela instalação, o *Bólide* é um *Bólide*.

Nós pensamos no pôster. A ideia do pôster continua até o fim da vida, aquela ideia que me aproximou do Hélio no filme. Nós nunca vimos as fotos como uma coisa presa a uma instalação. As fotos têm uma força enorme e foram a primeira manifestação desse trabalho que tivemos na mão, a primeira coisa que olhamos.

4. Filme de Jean-Luc Godard lançado em 1965.

n ó g ó r d i o

p o n t o g o r



nó górdio, 2020

pontogor

Pontogor descreve assim *Nó Górdio*:

“É um vídeo gerado a partir de uma ação um tanto silenciosa.

O trabalho é a tradução de um pequeno texto em código Morse projetado com luz na sala do meu apartamento.

Intervalos longos e curtos de luz que iluminam e espaços sem luz que escurecem o espaço enquadrado.”

O filme *Wavelength*, lançado por Michael Snow em 1967, é um marco do cinema estrutural, que é caracterizado, dentre outros elementos, pela posição fixa da câmera e pela instabilidade da imagem. A obra é um resumo estético das premissas de um artista na busca de uma visão do filme como uma imagem pura da relação espaço-tempo. O artista afirma que procura, com *Wavelength*, “o equilíbrio entre a ilusão e o fato”.¹

Embora, Michael Snow inicie sua investigação com um pensamento sobre o zoom ótico na aproximação de 45 minutos de um *frame* (em inglês significando fotografia e enquadramento) – uma janela –, pode-se relacionar sua pesquisa com o pensamento estrutural de Pontogor. Ele produz uma oscilação da luz (em código Morse) na sala de sua casa, registrada por uma câmera fixa, que também enquadra uma janela. Um modo de posicionar o olho dentro do quadro pela variação imposta pela imagem à percepção.

O código Morse, associado à luz, funciona, simultaneamente, como código e como decodificação de uma imagem tornada fragmento de linguagem e índice do todo. A ideia da transmissão como essência constitutiva da forma-imagem.

Trata-se sobretudo de trabalhar sobre um espaço habitual e transformá-lo em uma imagem em formação, não apenas do cinema, mas da própria percepção, de modo tão agudo para a imagem em movimento como para Paul Cézanne na pintura.

km - Para a experiência de movimento no cinema, são projetados 24 fotogramas por segundo, e para evitar a pulsação do que vemos, cada imagem é projetada duas vezes. No seu trabalho há um pensamento da imagem como máquina e a manipulação da percepção dessa imagem. O movimento proposto em *Nó Górdio* é de interrupção como passagem?

1. SNOW, Michael. *The collected writings of Michael Snow*. Ontário: Wilfrid Laurier University Press Waterloo, p.41.

pontogor - Sim, a ideia de imagem como máquina faz muito sentido para mim.

Eu não sei se compreendo claramente o que você fala sobre “interrupção como passagem”, mas a palavra “interrupção” me interessa aqui.

Existem ao menos duas camadas nesse trabalho:

O enquadramento, ou a imagem que escolho, pois ela tem relação direta com o discurso/tema do trabalho.

Sobre isso, por cima disso, tem a luz que é, simultaneamente, o fator responsável pela iluminação do tema e a mensagem, pois ela carrega, no seu pulsar, um texto codificado.

Muitos dos meus trabalhos com vídeo trazem essa espécie de pulsar visual (na maioria das vezes também relacionado com um pulsar sonoro, mas não nesse caso) e esse liga/desliga cria ritmo.

Isso vem de algumas referências e interesses, como: os filmes do Peter Tscherkassky, “cartelas” de texto nos filmes do Godard, luzes estroboscópicas de casas noturnas e música (o ritmo).

Mas, no caso desse trabalho, eu usei o meu “interruptor” para mandar uma mensagem codificada.

Também bebendo em ideias do cinema estrutural onde, em alguns casos, uma espécie de automação rege a estrutura do filme. Eu pensei no contraste entre uma imagem estática (quase uma fotografia) relacionada a um pulsar constante e muito dinâmico, que é a luz.

Algo como o *Wavelength* (1967), do Michael Snow, onde um *zoom* vai aproximando a imagem. E esse *zoom*, presente no filme inteiro, se torna uma mensagem em si.

Aqui, minha câmera não anda, mas a história vai sendo contada pela luz, em código. Esse pulsar automatizado, que transforma o filme um pouco em tema de si mesmo, é que me lembrou o cinema estrutural.

km - Reza a lenda que Górdio teria sido um camponês a amarrar uma carroça na coluna do Templo de Zeus com um nó inextricável. Quinhentos anos depois, o nó é cortado por Alexandre, O Grande, que se tornou senhor de toda a Ásia Menor. Hoje, nó górdio é usado como metáfora para a resolução de um grande problema de forma simples. A sua instalação se propõe a desfazer um dos nós entre luz e formação da imagem?

pontogor - Seria pretensioso tentar desfazer esse nó, pois é um nó realmente complicado.

Tem um poema do Brecht, que também me inspirou para fazer esse trabalho, que termina assim:

“Nem tudo difícil de se fazer é útil, e
É mais raro que baste uma resposta
Para eliminar uma questão do mundo
Que um ato”
E eu completo:
Mas onde está esse ato
Que consiga mudar alguma coisa?

Meu trabalho diz mais de uma melancolia do que de uma resposta assertiva. O piscar de luzes, que revela e oculta uma cena, poderia até estar falando dessa dúvida sobre o que mostrar.

Ao mesmo tempo, meu nó tenta cumprir a função de passar uma mensagem cifrada. Como o nó de um prisioneiro (*spoiler*), em Benito Cereno, livro de Herman Melville, de onde eu retiro a seguinte passagem:

“O que você está atando, homem?”
“O nó”, foi a resposta breve sem olhar para cima
“Assim parece, mas para quê?”
“Para que alguém o desfaça”

O poema inteiro do Brecht está abaixo:
O nó Górdio

1

“Quando o homem da Macedônia
Com a sua espada
Cortou o nó, chamaram-no
Naquela noite em Gordium, ‘escravo
de sua fama’.

Pois o nó era
Uma das raras maravilhas do mundo
Obra-prima de um homem cujo cérebro
(O mais intrincado do mundo!) não pudera
Deixar outro testemunho senão
Vinte cordões, emaranhados de modo a
Serem um dia desatados pela mais hábil

Mão do mundo! A mais hábil depois daquela
Que havia atado o nó. Ah, o homem
Cuja mão o atou
Planejava desatá-lo, porém
O seu tempo de vida, infelizmente
Foi bastante apenas para atar.

Um segundo bastou
Para cortá-lo.

Daquele que o cortou
Muitos disseram que
Esse fora o seu golpe mais feliz
O mais razoável, o menos nocivo.
Aquele desconhecido não era obrigado
A responder com seu nome
Por sua obra, que era semelhante
A tudo que é divino
Mas o imbecil que a destruiu
Precisou, como que por ordem superior
Proclamar seu nome e mostrar-se a um continente.

2

Se assim falaram em Gordium, eu digo:
Nem tudo difícil de se fazer é útil, e
É mais raro que baste uma resposta
Para eliminar uma questão do mundo
Que um ato.”

sistema-cinema

ricardo basbaum

superpronomes

convergência de pronomes pessoais
em uma única palavra.

**euvoce
voceeu**

mistura, hibridização, contaminação recíproca
de um pelo outro, de eu por você, de você por eu,
numa só coisa, êxtase do objeto,
síntese ideal do desejo.

instrumento de negociação para ações
de uma alteridade incorporada, em fuga.



sistema-cinema, 2001-2010

ricardo basbaum

“*sistema-cinema* é o nome de um procedimento de captação, transmissão e gravação de imagens, em tempo real, que tenho utilizado, a partir de 2001, em conjunto com a construção de instalações, intervenções e objetos: desde as primeiras experiências, a vontade foi de adicionar uma camada a mais aos procedimentos de construção e instauração do projeto – como se já houvesse algo nos trabalhos que fosse da ordem do cinema e que seria necessário externalizar, tornar mais claro, somando presença. Foi assim que decidi adotar um conjunto simples de equipamentos, típicos da construção de um ambiente de imagem-vídeo em circuito-fechado: microcâmeras, sequencial, monitor, videocassete. Um certo regime de funcionamento e economia da imagem é instaurado, junto ao espaço delimitado e fronteiro da instalação: (1) as câmeras abrem-se para o ambiente, a partir de certos enquadramentos fixos; (2) as imagens são enviadas ao monitor, mapeando certas possibilidades de ação frente àquele ambiente; (3) imagens em fluxo contínuo, uma após a outra, são reguladas para se repetirem em intervalos constantes de cerca de cinco segundos; (4) as sequências são gravadas em vídeo, para arquivamento e utilização posterior.

Nestes 4 passos de implementação do dispositivo, estão indicadas já algumas de suas principais ações e efeitos – seu funcionamento, seu programa: (a) prática de enquadramento para construir outra apreensão do espaço: a instalação passa a dispor tanto de regiões intensificadas pela presença da câmera ali apontada, quanto de regiões de sombra, avessas à captação de imagem – estimula-se assim o efeito disjuntivo entre olho-corpo / olho-câmera, indicando problematizações de uma política da percepção; (b) transmissão em tempo-real em que o próprio local onde são geradas as imagens as recebe de volta, em incessante continuidade descontínua: recurso não-tautológico que enfatiza a situação quasi-performativa compulsória, em que o corpo é a mediação principal para o estabelecimento do aqui&agora da instalação; (c) montagem circular por meio de ritmo sequencial em que as imagens se sucedem a partir de padrões fixos pré-estabelecidos: a importância do núcleo rítmico pulsante que erotiza o ambiente (indicando um ‘pensamento-ambiente’), conduzindo à pergunta: ‘será que tudo o que eventualmente aconteça aqui em torno jamais perturbará tal ritmo?’; (d) gravação e arquivamento para posterior utilização sob outras formas videográficas, que reinventarão o espaço capturado para o olhar de alguém não presente à situação inicial: para além do registro, o que se assume é uma vontade voraz de montagem

ricardo basbaum
re-projetando + sistema-cinema + superpronome, 2003
vídeo em 2 canais, câmeras de circuito-fechado,
sequenciador, monitor,
textos, diagramas sobre fundo monocromático, rede,
mobiliário, tapete,
plantas.
vista de instalação na Galeria Cândido Portinari, UERJ,
Rio de Janeiro.

fotografia
wilton montenegro

para que se produza mais um acontecimento que multiplique e diversifique a forma inicial, através de nova mediação instauradora de sua própria continuidade.”¹

Visitei o sistema-cinema de Ricardo Basbaum na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*. abrigava um sistema particular de imagens em monitores suspensos contidos em módulos ou apoiados em mesas. Os visitantes podiam percorrer o espaço organizado com mobiliário e plantas ou se sentarem diante dos monitores. A atmosfera era de exposição, laboratório e sala de estar, tudo ao mesmo tempo. O artista recebia os convidados com disposição para as inúmeras perguntas sobre o conceito e funcionamento da obra.

O sistema-cinema do artista Ricardo Basbaum atende a continuidade do processo linguístico-conceitual-participativo-corpóreo-áudio-visual proposto pelo artista.

Ricardo costuma iniciar uma obra a partir de um aparato conceitual poético para propor uma ação entre corpos que ele mesmo resume na fórmula eu-você-eu, que retomam e expressam o conceito do projeto. Seus desenhos diagramáticos, suas propostas performáticas ou seus dispositivos cinematográficos plasmam e ativam, ao mesmo tempo, uma premissa teórico-conceitual de um corpo ativado por modos propositivos. Desse modo, as imagens que circulam no sistema-cinema imprimem, registram e formam, simultaneamente, um processo mais amplo, o da ativação de um arquivo sempre a se constituir na fricção entre o pensamento e os corpos. A palavra, em certa medida, atua como um vetor a ativar os gestos, os movimentos, mais ou menos coordenados, que giram a obra. Os diagramas funcionam como uma coreografia conceitual em que os conceitos se filiam a palavras e às suas composições poéticas. Ritmo e forma se misturam aos sentidos distribuídos visualmente . São edições de fluxos entre o que move o pensamento e a dicção sensível dele.

Costumamos chamar cinema o formato inclusivo do espectador em uma arquitetura de imagens e sons expostas em sala escura. O filme que vemos foi capturado no passado, mas é no presente que ocorre, porque não se atualiza fora dos corpos que o assistem. Nesse sentido, é um cinema que performa, acontece ao vivo e como mediação entre um processo de montagem e acúmulo de camadas de um dispositivo diagramático-conceitual e o público participante. O cinema de Basbaum não escurece a sala, ao contrário, ao dispor imagens em monitores de TV, a luz externa não afeta ou compromete o que se vê. No entanto, a acomodação mobiliária é sempre criada ou ajustada para as imagens vistas. Estas recebem as

1. BASBAUM, Ricardo. *Roteiro para sistema-cinema*. In: *Transcinemas*. Kátia Maciel (Org.), Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 263-266.

ações dos participantes da obra artística que também aconteceram no passado, mas que são ali atualizadas nos corpos dos visitantes. E assim podemos, enquanto assistimos às imagens, sermos novamente capturados pelo sistema-cinema, na teia programática de um filme sempre em construção, em um *loop* infinito.

No início do cinema, a câmera era tanto o sistema de captura de imagem como o de projeção delas, uma tipo de circuito integrado, que produzia o conteúdo e o apresentava, fazendo sua distribuição. O sistema pensado por Ricardo Basbaum se aproxima do funcionamento de uma máquina pós-cinema, *Transcinema*², ao incorporar câmeras, telas e computadores a uma arquitetura que abriga o participante como parte do circuito que gera a obra. A poética de interação criada pelo artista é uma forma ativa, presente e múltipla que não para de se atualizar em uma dinâmica de rede.

O sistema-cinema de Ricardo Basbaum não é aleatório, mas profundamente rigoroso. No controle das operações de linguagem, o artista consegue articular a ideia de cinema à de experiência enquanto processo conceitual e crítico. O corpo do participante é matéria fundante do todo, e o processo que emana das linhas de um desenho diagramático do pensamento alcançam sentido num compêndio de imagens e a ele sempre retornam.

2. “A variedade de formas a que chamamos de *Transcinemas* produz uma imagem-relação, que, como define Jean Louis Boissier, é uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participante que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que é exterior aos seus termos, não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma sensível. É a este cinema relação criado de situações de luz e movimento em superfícies híbridas que chamamos de *Transcinema*.” MACIEL, Katia. *Transcinemas e a estética da interrupção*. In: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (org). *Limiar da imagem*. Rio de Janeiro: MAUD, 2006.

espelho diário

rosângela rennó



espelho diário, 2001¹
rosângela rennó

“Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, incomunicantes. Além disso, eram muito diferentes um do outro; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Os dois reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos.

Uma noite o povo do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, mas ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceu. Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens.

Privou-os de sua força e de seu aspecto e reduziu-os a meros reflexos servís.

Um dia, contudo, eles se livrarão dessa letargia mágica...”

Jorge Luis Borges²

O cinema conversa com o espelho.

Em *Espelho Diário*, a conversa acontece entre Rosângelas.

Depois de colecionar histórias impressas com seu nome nos jornais diários, Rosângela Rennó interpreta os papéis vividos por outras Rosângelas como se fossem apenas uma. Em duas telas, as histórias são ditas, ouvidas, refletidas. Rosângela mãe, namorada, notável, sequestrada, presa, morta-viva, morta, psicóloga-musa, assassina, menor estrangulada, presidente da associação de mulheres, sem teto, colunável, esposa do candidato, vizinha, sobrinha amante do ministro, pesquisadora e no meio de 133 personagens, a artista plástica. Uma edição de notícias extraordinárias da vida real.

“Coisas que li recortei, classifiquei durante oito anos e que se referem a acontecimentos com Rosângelas... a partir delas, crio uma narrativa como se

rosângela rennó
espelho diário, 2001
videoinstalação
centro cultural do banco do brasil

fotografia
eduardo castanho

1. *Espelho diário (Daily Mirror)* (2001) – Duração: 121', em cada tela de projeção. Duração total: 242'.

Formato DV-CAM, versão em português. Formato Digital Beta, *English version and French version*.

2. BORGES, Jorge Luis. *A Fauna do Espelho*, In: *O Livro dos Seres Imaginários* (1957). Editora Globo, 1974.

fosse uma única Rosângela, cada história corresponde a um dia no diário da vida de uma Rosângela imaginária, um personagem especial, múltiplo e impossível.

Entre 1992-1993, li no jornal uma notícia sobre uma sequestrada de classe A do Rio de Janeiro. 'Rosângela foi libertada enquanto rezava' (...)

Comecei a colecionar, e quando percebi que já tinha uns trinta artigos, pensei na ideia de fazer um diário. Passei os textos originais para a amiga e escritora Alícia Duarte Penna, que é a única pessoa que conheço que escreve no diário desde os 17 anos de idade. Ela reescreveu o texto nos moldes de um diário pessoal e depois o roteirizamos. Eu produzi, dirigi o vídeo (...)"³

Rosângela incorpora o texto em um filme neorrealista às avessas, ou seja, ao invés do real em estado bruto capturado pelas lentes do cinema novo italiano, o real é o seu espelhamento. O real é o espelho e nele se espelha, uma vez que o modo escolhido de exibição do filme de narrativa fragmentada possui quase a duração de um longa-metragem. As duas projeções em ângulo favorecem a visão de uma imagem como reflexo da outra. Na linguagem do cinema, o campo reflete o contracampo. A dimensão especular é intensificada pelo espectador, que se posiciona diante do que vê e se torna parte da triangulação de imagens.

A escrita na forma confessional do diário de Alícia Duarte Penna é o elemento de subjetividade de imagens que contrasta com a objetividade documental e sua frontalidade discursiva. A forma do diário implica o espectador nas histórias contadas. Diferente do formato do cinema documentário, que costuma alinhar diversos depoimentos de pessoas diferentes sobre um tema particular, o filme da artista acumula muitas Rosângelas em uma só e as temáticas variam imensamente.

"Quando a multidão de Rosângelas chegou à ilha de edição, primeiro foi necessário selecionar as melhores tomadas e organizá-las em dois grupos: imagem e reflexo. A ordem de combinação já estava predeterminada pela cronologia do ano que as reúne, que, por sua vez, reproduz a data da publicação da notícia no jornal, considerando apenas as informações de dia e mês. Incluímos então o elemento espacial na montagem e passamos a editar dois filmes paralelos, entre os quais precisamos equilibrar as durações, para que cada Rosângela-imagem coexista com seu reflexo, para sincronizá-las foram usados os mais variados recursos de tempo da edição de vídeo, como *slow motion*, aceleração, congelamento do quadro etc. (ou combinações de dois ou mais destes recursos).

3. Depoimento de Rosângela Rennó para Maria Angélica Melendi, in: *Rosângela Rennó: Depoimento*, p. 22-23. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2003.

Alguns reflexos extrapolam sua data e perduram durante a Rosângela-imagem seguinte, indicando que algumas reflexões continuam para além do fato em si. Outro recurso de edição eletrônica presente durante a quase totalidade do vídeo é o espelhamento da imagem gravada que aparece na projeção da esquerda, a da reflexão – o espelho das Rosângelas –, ou seja, a imagem é invertida lateralmente, sempre que uma Rosângela aparece no 'reflexo'. O mesmo efeito é aplicado ao texto da data sobreposto à imagem."⁴

Em *Espelho Diário*, o trabalho de edição é estrutural, por criar a horizontalidade ao que assistimos, a continuidade e descontinuidades das narrativas, a lógica textual de um todo cuja origem é fragmentária. Fernanda Bastos, editora do filme, descreve e analisa a particularidade de seu processo em uma pesquisa exaustiva e instigante sobre os vídeos de Rosângela Rennó. Em seu texto, ela descreve a gramática da relação entre os planos e o conjunto de operações para imprimir a narrativa ao que vemos e ouvimos. Fernanda detalha os aspectos rítmicos e circulares na organização das personagens e suas classificações e repetições.

Como diz Jean-Louis Baudry⁵ no seu texto inaugural sobre a questão do dispositivo, é o dispositivo que cria a ilusão, e não a sua maior ou menor imitação do real.

A particularidade do cinema nas artes visuais é que, diferente do seu modelo clássico onde o público se reúne para assistir a um filme com uma duração determinada em uma sala escura, cada artista cria seu próprio deslocamento desse modelo e seu próprio dispositivo.

Na instalação *Espelho Diário*, o dispositivo é criado pela relação entre o texto, a sua interpretação pela artista e uma determinada arquitetura que favorece sua situação especular.

Jean-Louis Baudry afirma que, de Platão a Freud, não paramos de reencenar a caverna como dispositivo para pensar o real, a imagem, o simulacro. Seja no mundo das ideias ou no inconsciente, trata-se de denunciar o dispositivo, tornar consciente que a caverna é uma caverna.

4. Dissertação de mestrado de Fernanda Bastos intitulada *Falas, escutas e outras narrativas na obra em vídeo de Rosângela Rennó*, p. 81.

5. BAUDRY, Jean-Louis. *Le dispositif: Approches Métapsychologistes de l'impression de la réalité Communications 23*. Paris: Seul, 1975 p. 56-72.

Rosângela colhe as notícias reais e as arruma no espelho, seu próprio espelho. No seu brilho, não há caverna, nem repetição, a imagem da narrativa é comunicante, não apenas com as histórias reais, mas com o público que a assiste.

A apropriação que a artista faz do dispositivo cinematográfico não se dá apenas no plano da construção narrativa, mas da própria questão simbólica do cinema em sua dimensão especular de ilusão e de representação do real. O que a artista faz é virar o espelho, nos colocando diante de um mundo que não é mais meramente das notícias pelas quais passamos todos os dias. O dispositivo especular montado pela artista faz ruir a imagem como mera repetição ou representação. Ao nos contar suas histórias, cada Rosângela se torna única. Nós, como no espelho da fábula contada por Borges, nos livramos da sua letargia mágica.

p e n u m b r a

s a r a r a m o



penumbra, 2012¹

sara ramo

“Mas essa irrealidade formulada nos sonhos da lembrança não atingirá o sonhador diante das coisas sólidas, diante da casa de pedra à que, sonhando com o mundo, o sonhador volta à noite?”

Bachelard, A poética do espaço, p. 235.

“O trabalho *Penumbra* foi exposto na Fundação Eva Klabin em 2012. O curador Marcio Doctors foi muito corajoso. Ele me pedia para explicar o projeto, e eu, por *e-mail*, explicava uma ideia que, na verdade, era pura escuridão. Parti da percepção de que é muito difícil gerar uma imagem naquela casa, já tão cheia de imagens. Fiquei pensando muito na história da Eva, na noite. Ela era uma pessoa muito reclusa, e percebi que isso poderia ser um dado importante para o trabalho. Então, parti de duas coisas: daquilo que foi vivido na casa e me permeava, e do que me escapava como imagem do lugar. Eva dormia durante o dia e acordava à noite. Imaginei uma vida na penumbra.

O que mais gosto desse trabalho é que ele existe, de fato, na projeção dos outros, são eles que constroem a imagem e não eu. Nessa dimensão cinematográfica ou fotográfica do quarto escuro, a escuridão gera luz.”²

Sara Ramo

Uma atmosfera misteriosa rege a visita dos atentos espectadores, que são conduzidos através do escuro do quarto até sentarem em cadeiras. Então, esperam lentamente que suas pupilas revelem o ambiente do quarto de Eva Klabin (1903-1991), a dona da casa, colecionadora de arte, lendária figura do Rio de Janeiro.

No fio de luz, entre a noite e o dia, quase não vemos o que vemos. Há uma zona de desconforto e de incerteza em que tudo se mistura às sombras, em que o que está diante de nós é a dúvida do universo sensível. Os objetos se revelam progressivamente. A cama e seu dossel, o lustre de cristal, as poltronas, os tecidos.

sara ramo
penumbra, 2012
instalação
casa museu eva klabin

fotografia
sara ramo

1. Texto a partir de resenha escrita a quatro mãos com Renato Rezende e publicada originalmente no livro: MACIEL, Katia e REZENDE, Renato. *Poesia e Videoarte*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2013.

2. MACIEL, Katia e REZENDE, Renato. *Poesia e Videoarte*. Rio de Janeiro: Ed Circuito, 2013, p. 149.

Nessa zona de indiscernibilidade, os visitantes conversam: “você estão vendo aquilo?”, “aquilo, o quê?”, “ali atrás, olha!”, “ah, tem uma pessoa!”. Os visitantes se surpreendem, às vezes se assustam, e, depois, convivem com a escuridão e enxergam através. Sara Ramo estende a construção da imagem ao espectador provocando uma interação com o sistema ótico, a duração faz com que simples objetos pareçam projeções e o quarto, uma câmera escura.

“No segundo andar da Fundação está Sara Ramo, que ocupa o quarto de dormir, o *closet* e o banheiro, a área mais íntima da casa-museu de Eva Klabin. O ponto de densificação, onde sua ação e sua percepção se cruzam, é o cotidiano. É a partir dele, das pequenas ocorrências do dia a dia, que a obra de Sara Ramo se constitui, mergulhando no universo da imaginação, ao revelar revolvendo camadas de sensações que fazem emergir imagens de estranheza daquilo que nos parece natural.”³

Uma série de dispositivos pré-cinematográficos brincam com a nossa percepção ao longo dos séculos. As sombras chinesas, a câmera obscura, o *zoetrope*, a cronofotografia, os *flips books*, são alguns exemplos. O elemento comum a esses dispositivos é gerarem imagens em nossa percepção, no modo como opera o nosso dispositivo ocular. No caso da instalação *Penumbra*, Sara investe no efeito da dilatação da pupila, parte central e negra do nosso olho, que funciona como o diafragma da câmera fotográfica, controlando a entrada da quantidade de luz. Ao entramos no quarto de Eva Klabin, nosso olho se acostuma lentamente à pouca quantidade de luz do ambiente e progressivamente vemos o quarto de dormir, o *closet* e o banheiro em detalhes. Uma imagem fantasmática se mostra como uma tela diante de nós.

O trabalho faz coincidir a geração da imagem no olho, formada por uma luz ínfima para imprimi-la na retina, e a “constância perceptiva” a que se refere E. H Gombrich⁴, ou seja, a ideia de que reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto, com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real. Para o autor, as imagens tratam de fazer ver o mesmo do que vemos no real, as bordas visuais, cores, escalas, textura. A instalação *Penumbra* conjuga nossa memória visual, em toda potência simbólica, do que em nós vive como a experiência da duração do surgimento da imagem de um

3. Marcio Doctors curador da exposição e diretor da Fundação Eva Klabin. Texto no site da Fundação Eva Klabin.

4. AUMONT, Jacques. *A imagem*, p. 81.

quarto no nosso sistema perceptivo. Memória, imaginação e percepção são embaralhadas e operam juntas.

A simplicidade da artista, na construção da experiência proposta, impressiona. A sensação de escuridão quando entramos no ambiente é próxima daquela que sentimos quando as luzes da sala de cinema se apagam. Somos tomados pelo suspense que suspende o que está por acontecer. Um primeiro tecido pendurado surge, em sua alvura, em primeiro plano. A profundidade de campo surge ao enxergarmos, pouco a pouco, outros objetos, como em uma coreografia do tempo vivido por Eva. Cada objeto é assim potencializado, em sua fantasmática, como verdadeira aparição. Sentados ali diante de uma imagem, rigorosamente composta, e que se revela em continuidade, no silêncio da antiga câmara, estamos diante de uma imagem opaca como a das primeiras câmeras obscuras e em fluidas e frágeis projeções.

Aproximam-se, assim, duas arquiteturas. A do quarto, câmara de dormir, refúgio de toda intimidade de um corpo em vigília, e a da câmara obscura, que abriga à projeção, de fora da caixa, dentro, através de um pequeno orifício que tudo revela. O que é precioso no modo da experiência proposta pela artista é que a luz está contida no olhar do espectador, a rigor, é ele – e apenas ele – que ilumina a obra e a deixa existir.

A instalação perfaz o íntimo estado de vigília vivido pela dona da casa, Eva Klabin, quando permanecia acordada a noite e dormia durante o dia. A vida do quarto à meia luz, na fosforescência dos objetos iluminados.

Sonhando acordados, permanecemos assistindo um outro tempo, que se estende diante de nós, até que a continuidade gerada por nossa percepção não mais nos assombre. Um lugar antes anônimo se forma em nossa memória, e a grande dama do passado retorna a seu lugar a partir da nossa projeção.

“Quando eu era criança e as luzes apagavam, via muitas coisas, umas legais e outras aterradoras. Geralmente eram roupas ou brinquedos, ou qualquer bagunça que havia esquecido em um canto. No projeto, brinquei um pouco com isso, como quando colocamos um casaco em cima de uma cadeira, apagamos a luz e começamos a achar que tem alguém ali; o fantasma que está em nós, que vemos e projetamos. O que fiz foi propor uma imagem de projeção, e era necessário muito tempo, um tempo particular, precisava-se estar lá, esperar até que alguma coisa acontecesse, pois se alguém chegasse e saísse rapidamente, não daria tempo para os olhos se acostumarem (...)

Levávamos as pessoas e perguntávamos o que elas viam. Usei somente objetos que estavam no quarto e na casa, coisas conhecidas por muitos dos visitantes. Foram vistos seres de luz, galinha-d'angola gigante, uma mulher peituda, e teve gente que ficou muito assustada. Todo mundo lidava com o desconforto que a falta de luz nos causa, e cada um o fazia a seu modo.”⁵

5. MACIEL, Katia e REZENDE, Renato. *Poesia e Videoarte*. Rio de Janeiro: Ed Circuito, 2013, p. 150.

quando o cinema
se desfaz em
fotograma

solon ribeiro



Na boca do estômago.

quando o cinema se desfaz em fotograma, 2009

solon ribeiro

O título da instalação do artista resume a obra como um cinema desfeito. Mas o contrário também a resumiria. O fotograma faz cinema. O elemento mínimo do filme se faz cinema na experiência do artista. A história do cinema em cada um dos seus inúmeros fotogramas.

Imagine poder guardar a matéria da sua memória do cinema?

Ubaldo Uberaba Solon, seu filho e netos puderam fazê-lo.

Em Sobral, uma cidade do interior cearense, Ubaldo trabalhava como projetorista no cinema local. Apaixonado pelos filmes que projetava começou a cortar a película para retirar e colecionar seus fotogramas favoritos. Carmen Miranda no filme *Uma noite no Rio* (1941); Oscarito, em *Matar ou Correr* (1954), Emilinha Borba, em *O feijão é Nosso*; o primeiro beijo do cinema, em *The Kiss* (1896), com May Irving e John C Rice; Al Jolson, no *Cantor de Jazz* (1927); Brigitte Bardot, em *Brotinho de Outro Mundo* (1956); Rock Hudson, em *Gigantes em Fúria* (1953); Elizabeth Taylor, em *Rapsódia* (1954); Orson Welles, em *O Amanhã é eterno* (1946); James Stewart, em *Janela Indiscreta* (1954); Judy Garland, em *O mágico de Oz* (1939): as estrelas do cinema em planos próximos e bem iluminados. Seu filho, Eduardo Pierre Solon, continuou a coleção com os filhos, netos de Ubaldo, no Crato, Ceará. Ao todo, coletaram 35 mil imagens de filmes 1936 a 1957.

Uma noite em Fortaleza, na casa do Solon Ribeiro, neto de Ubaldo, o artista trouxe uma mala e depositou aos meus pés. Dentro, encontrei inúmeros álbuns de fotografias com fotogramas presos por cantoneiras, alinhados com o nome dos filmes acima das imagens e o nome das atrizes e dos atores abaixo. Na coleção, fotogramas de filmes clássicos brasileiros e hollywoodianos. A mala guardava um verdadeiro tesouro perdido.

Um arquivo-cinema em formato fotográfico. Uma coleção feita por gerações, como um jogo de memórias, quase na forma popular do álbum de figurinhas, incluindo perdas e ganhos em compras, trocas e jogos, pelos fotogramas desejados.

“Fazer coleção de; reunir um conjunto de coisas por gosto ou passatempo; coligir, compilar, juntar, reunir.”¹ A coleção herdada por Solon reúne todas as acepções da palavra.

solon ribeiro
quando o cinema se desfaz em fotograma, 2009
instalação
funarte rio de janeiro

1. Definição do dicionário *Michaelis on-line*.

Em seu texto *Coleção de areia*, o escritor italiano Italo Calvino comenta exposições estranhas em Paris, e diz sobre a coleção de uma pessoa que coleciona areias:

“Tem-se a impressão de que essa amostragem da *Waste Land* universal esteja para nos revelar alguma coisa importante: uma descrição do mundo? Um diário secreto do colecionador? Ou um oráculo sobre mim, que estou a escrutar nestas ampuhetas imóveis minha hora de chegada? Tudo isso junto, talvez. Do mundo, a colheita de areias selecionadas registra um resíduo de longas erosões que é simultaneamente a substância última e a negação de sua exuberante e multiforme aparência: todos os cenários da vida do colecionador surgem mais vivos que numa série de slides coloridos (uma vida – dir-se-ia – de eterno turismo, como aliás parece ser a vida nos *slides*, e assim a reconstituíriam os pôsteros se restassem somente eles como documentos de nosso tempo – um deleitar-se em praias exóticas alternado a explorações mais arriscadas, numa inquietude geográfica que trai uma incerteza, uma ânsia), evocados e, ao mesmo tempo, cancelados pelo gesto já compulsivo de inclinar-se para recolher um pouco de areia e encher um saquinho (ou um recipiente de plástico? ou uma garrafa de Coca-Cola?) e depois dar meia-volta e ir embora.”²

“Uma descrição do mundo? Um diário secreto do colecionador?” O pai do artista, Eduardo Solon, diz em uma entrevista. “ – Para mim, quando morre um, é como se eu estivesse junto e, quando vejo um envelhecer, é o mesmo que observar o meu envelhecimento. É que eu vivi a vida deles.”³

A vida do colecionador na sua coleção. O jogo de imagens. O espectador cinéfilo que, seduzido, profana os filmes. O curto-circuito de imagens. A memória das ações e das reações do cinema hollywoodiano a se confundirem com a vida real. Para Henri Bergson, o corpo é apenas uma imagem particular entre outras imagens.⁴ A matéria, um conjunto de imagens. A nossa percepção já é uma memória, uma vez que o presente é quase inapreensível, e, ainda segundo o autor, nossa memória, ou repete (hábito) ou imagina. Colecionar é rememorar, é, desde a coleta, um caminho para a imaginação.

2. CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. pp12

3. Entrevista à Ana Claudia Peres. Sessão Vida e Arte. *Jornal O Povo*. 5 de abril de 1997.

4. “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.” BERGSON, Henry. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Na coleção particular herdada por Solon, um fotograma contém a história do cinema e a história da família; em um grão de areia, como na coleção de Calvino, todos os mares e desertos.

O arquivo é documento do cinema, mas também dos gestos dos meninos a correrem para as salas de exibição com seus cadernos de anotações, marcando o tempo, o minuto, o segundo do momento do corte. Um ato secreto, escondido. Escolhem e decidem cuidadosamente a matéria, memória.

Alguns anos depois de folhear os álbuns de Solon, estive na abertura de sua exposição na Fundação Nacional de Artes (Funarte), no Palácio Gustavo Capanema, na cidade do Rio de Janeiro. O artista havia digitalizado e sequenciado as imagens, distantes no tempo e no espaço. Entre elas, algumas com legendas. Escolheu uma música. Apagou as luzes. Em um televisor pequeno, na imensidão da sala, assistimos a uma sessão de cinema. Diante das imagens que passavam, como se fossem de um só filme, uma almofada no chão recebia a imagem de Elizabeth Taylor, que iluminava de rosa o espaço. Ao sentar na almofada, o espectador se tornava superfície para a projeção. Um corpo-cinema. Solon desfaz o modo de exibição do filme clássico com os fragmentos dos ícones da história do cinema, ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera com o espectador como participante do experimento. A participação, no entanto, não é uma ação, mas um desinteresse pela ação, a favor da sensação.

A montagem dos fragmentos, a música, a leitura de uma legenda após a outra, o abandono do corpo na almofada, o calor da projeção no rosto. Um só filme montado por três gerações e sua devoção ao cinema, suas atrizes e atores. Sonhamos com o mundo no grão de areia.

c o r t e m a t u t a ,
o m u s i c a l

s i m o n e m i c h e l i n



corde matuta, o musical, 2018

simone michelin

katia maciel - A história do cinema é musical. Desde a exibição dos filmes mudos projetados em salas ao som de pianolas até as tecnologias sonoras mais imersivas, a música diegética, ou não, é parte do dispositivo cinema.

Corde matuta, o musical é uma verdadeira quadrilha, em muitos sentidos. Há uma coreografia possível da política brasileira?

simone michelin - Creio que sim. A ideia de coreografia dá conta da estrutura dessa proposição, cujo mote gira em torno das eleições a cargos políticos no país. É uma paródia que aponta para um acontecimento do ano de 2018: eleições para presidência e congresso nacional. Essa escolha foi muito influenciada, também, pelo local de exibição. Portanto, um trabalho orientado pelo lugar – no caso, a Galeria do Lago, do Museu da República, antigo Palácio do Catete, sede do governo nacional no período que vai da República Velha até a mudança da capital federal para Brasília – e pelo momento (tempo histórico). A instalação refere-se à História do Brasil, usando um concurso para escolha dos representantes das Quadrilhas nas Festas Juninas (no caso, em Boa Vista, capital de Roraima) como metáfora ilustrativa do processo eleitoral em curso, carregado de intensa carga emocional e com dramáticas consequências.

Usando a linguagem musical, para mim, a situação estrutural da política brasileira seria um ritornelo, no sentido de algo que se repete, um estribilho, um refrão, mas com o direito de variar um pouco a cada vez, permeável à improvisação. O ritornelo sendo o mesmo e o diferente – um pouco dentro da perspectiva de Deleuze & Guattari, vide *Mil Platôs*.

Então essa coreografia representaria isso, esse eterno retorno. É, também, uma nova apresentação de assunto que me anima e que foca, normalmente, no panorama social – viés arte e vida. Como uma observação daquilo que construímos e reconstruímos como grupo, e que nos caracteriza, diferencia, como sociedade.

Montei uma trilha sonora de cerca de cinco minutos em *loop*, que anima o espaço da instalação, constituída de colagem composta por efeitos sonoros e músicas populares, abrangendo o período da história do Brasil, entre 1904 e os anos 1970. Do meu ponto de vista, as músicas descrevem, com graça e ironia, as

simone michelin
corde matuta, o musical, 2018
instalação
galeria do lago

bases de nossa cultura e do *modus operandi* do sistema que organiza nosso território.

Para mim, tudo é ritmo e, nesse sentido, meu vídeo é música (totalmente *under the influence of* Nam June Paik “minha televisão é música” 196...) e tem muitas variações, em termos de complexidade.

Eu filmei o espetáculo da escolha dos representantes, Rei e Rainha, das Quadrilhas das Festas Juninas com um celular antigo, resultando num vídeo de baixa resolução. Editei o material espelhando imagens, formando um plano caleidoscópico vertical em *loop*.

A instalação apresenta maquetes do Palácio do Planalto, uma em forma de vídeo, uma animação como um projeto gráfico bem definido, e outra como objeto tridimensional feito em impressora 3D.

Além dos vídeos projetados, há mais dois em monitores: um *close-up* de duas cabeças de águias americanas que observam e outro que mostra o casal Rei Matuto e Rainha Caipira evoluindo em sua dança característica, saudando o público.

A pesquisa musical realizada utilizou o material do livro *Quem foi que inventou o Brasil?*, de Franklin Martins, que reúne canções que contam a história da República de 1902 a 2002, conforme seleção abaixo relacionada.

Cabala eleitoral (1904-1907), desafio; intérpretes: Baiano e Cadete

Desejo, prezado amigo,
com grande satisfação
de ter o vosso votinho
na próxima eleição

...

Eu prometo meu amigo
de lhe dar colocação
se você votar comigo
na próxima eleição.

...

Eu vos dou terno de roupa
dou cavalo, dou terneiro

em troca de vosso voto
dou até mesmo dinheiro.

Grande Esperança (1964), rasqueado; intérpretes: Zilo e Zalo

A classe roceira e a classe operária
ansiosas espera a reforma agrária
sabendo que ela dará solução
para a situação que está precária
Saindo o projeto, no chão brasileiro,
se cada roceiro plantar sua área
sei que na miséria ninguém viveria
e a produção já aumentaria
quinhentos por cento até na pecuária

Palácio da Alvorada (1958), frevo-canção; intérprete: Edilásio Lopes

Ai, ai, meu JK
Brasília é o futuro
e eu preciso ir pra lá (bis)
eu sou o José, o irmão da Emília
e quero trabalhar lá em Brasília
no Palácio da Alvorada, todo cheio de esplendor
Brasília é um sonho encantador
Parabéns, meu presidente,
do José e da Emília
vamos já, já
para Brasília.

Latifúndio (1957), samba; intérprete: Alberto Ribeiro

Para que quer você tanta fazenda
se só usa uma calça e um paletó
se não quer me entregar ao menos venda
um pedaço, um pedacinho só
e que falta lhe faz um grão de terra
se você que é disso tudo o dono
deixa o mato crescer
e deixa a terra sem proteção, assim ao abandono

você ganhou de herança
o tamanho da pança...

Minha candidatura (1958), samba de breque; intérprete: Caco Velho

...

Para dar mais incentivo à indústria nacional
vou pedir aos meus amigos da coluna social
para fazer com que o granfino que sem a moda não passa
ao entrar numa boate peça um gole de cachaça
Mas se houver uma surpresa e o papai foi derrotado
apelo para a ignorância
e dou um golpe de estado...

Artigo 26 (1976); compositor e intérprete: Ednardo

...

Anavantu, anavantu, anarriê
Nê pa dê qua, nê pa dê qua, padê burrê
Iguaitê, fraternitê e libertê
Merci bocu, merci bocu
Não há de que

...

Você já leu o Artigo 26
Ou sabe a história da galinha pedrês
E me traduza aquele roque para o português
A ignorância é indigesta pro freguês
A ignorância é indigesta pro freguês

km - Havia um certo espelhamento entre as imagens da quadrilha, o que gerava uma aparência caleidoscópica e amplificava os movimentos e as cores. Há uma semelhança visual com os dispositivos pré-cinemas e, ao mesmo tempo, com os vídeos da década de 1980, que costumavam usar os efeitos dos programas de edição. A figura e o fundo, ou ainda, a quadrilha e sua exposição são quase um mesmo plano. A imagem aqui é o dentro e o fora?

sm - Entendo toda a instalação como um “dentro e fora” em vários níveis, mas especialmente esse vídeo concentra, para mim, camadas importantes de significados que eu estava querendo expor, colocar na roda.

O espelhamento é horizontal, de modo que a esquerda é igual à direita. Por estranha coincidência, a roupa do marcador da quadrilha, aquele que impõe o ritmo à coreografia, é azul, vermelha e branca. As roupas são exuberantes, e eles são orgulhosamente caipiras, que evoluem e se apresentam diretamente para a câmera subjetiva, que registrou aquele momento. [Eu fui jurada na escolha da Corte Matuta no ano de 2012, por um acaso do destino que me levou à Boa Vista naquela época das festas juninas para fazer uma oficina de *performance*, em um programa da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e lá me convidaram para participar do evento.]

Por outro lado, os efeitos especiais dos anos 1980 também têm um lado de ornamento que, ao juízo de gosto de alguns, é brega, assim como a cultura caipira.

Acho que a trilha sonora, que está fora da cena, que não pertence ao acontecimento, mas o compõe, sublinha isso. Esse juízo de gosto foi importado da Europa, assim como a quadrilha, dança de salão de nobres. Como eles nos olham e como nós os olhamos. Isso também está presente explicitamente no refrão da música *Artigo 26*, de Ednardo: “anavantú, anarriê, merci bocu, não há de que”.

A maquete do Palácio do Planalto pende do teto inclinada, impenetrável, opaca e iluminada com sua sombra duplamente rebatida em diferentes planos do espaço, está no mesmo ambiente que a cena do espetáculo que acontece dentro de um estádio.

A cena do chão do estádio com marcações geométricas adequadas aos jogos, pintado de branco, azul, amarelo e vermelho e os casais evoluindo sobre ele, parecia-me uma pintura, meio barroca, meio construtiva. Mas, lá dentro daquela cenografia heterotópica, todos pertenciam.

E, finalmente, eu mesma, dentro e fora daquele acontecimento, absolutamente encantada.

sem título

sonia andrade



sem título, 2004

sonia andrade

As folhas caem como em uma parábola chinesa em que a imagem e o real se tocam.

Repousam folhas esmaecidas aos pés da projeção de uma imagem de folhas caindo lentamente. No meio do amarelo das folhas mortas, um par de patins, antigos.

O tempo se mostra como reminiscência, sobra, resoluto em sua passagem. A duração circula entre as folhas que tombam e as que se acumulam no chão. A circularidade é a da perda. O inexorável do tempo, que não para de passar.

A continuidade entre a imagem da queda das folhas e as folhas amareladas empilhadas nos coloca o enigma da imagem do tempo.

Há uma dobra do passado sobre o presente, o passado continua no presente. Mas, além disso, há uma ausência. A relação do movimento de queda e a fixidez das folhas mortas é ativada por um objeto. O objeto é usado, velho, esquecido, todavia pertence ao universo vivo e vibrante da infância. Um brinquedo com rodas, um par de patins. No entanto, dele, o movimento se ausenta. Ele é a ausência e, ao mesmo tempo, o testemunho do fluxo entre a imagem e seu referente.

Esse é um dos trabalhos da videoinstalação composta por oito obras exposta com o título *Tell me, where all past yeares are*¹, do poeta metafísico inglês John Donne, nas Cavalariças do Parque Lage, no Rio de Janeiro/RJ. Outros brinquedos se somam. Uma bicicleta e, no lugar do espelho retrovisor, um monitor. Um álbum de fotografia, uma boneca, um disco caleidoscópico.

O conjunto de trabalhos relaciona espaço-tempo, no entanto são as folhas que trazem a espessura do tempo como passagem e circuito de um passado contemporâneo ao presente que ele foi.

Todos os trabalhos são sem título. O verso de John Donne é o que confere sentido às imagens reunidas. Diga-me, onde estão todos esses anos? O poeta conhecido pela *wit*, agudeza, engenhosidade, cria a atmosfera da série de Sonia Andrade.

sonia andrade
sem título, 2004
cavalariças do parque lage

fotografias
leticia verdi

1. Verso do poema *Song*, do poeta inglês John Donne.

O poema de Donne é deflagrador não apenas do tema, mas também da forma precisa e engenhosa com que a artista dispõe objetos e imagens no espaço das Cavalariças. Este também um antigo lugar de guardar cavalos.

As folhas que caem não se relacionam apenas com as folhas reais fora da imagem, igualmente o fazem com o entorno, com a floresta que abriga o lugar dos cavalos. As folhas vieram dali, daquele lugar que agora acomoda o presente de outro tempo.

Como um caligrama japonês, a forma da imagem é o seu significado. A imagem projetada não é uma representação do tempo, a queda das folhas é a imagem direta do tempo, e o que vemos no chão, sua aterradora presença.

O movimento do ar nas folhas

A ausência do ar nas folhas

O tempo presente

na ausência

de patins.

**cinema
atmosférico**

vicente de mello



cinema atmosférico, 2014
vicente de mello

A palavra atmosfera (a forma gasosa que envolve os corpos) – de origem grega – mistura vapor e esfera.

Cinema Atmosférico é um conjunto de trípticos fotográficos que misturam personagens, lugares e paisagens na proposta de um filme silencioso, cuja montagem ocorre na observação do espectador enquanto lê a legenda poética (ou título).

No dia 5 de junho de 2013, visitei o ateliê de Vicente de Mello com a minha turma da pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

vicente de mello - Comecei a fotografar a série *Cinema Atmosférico* com uma câmera Rolleiflex, filme cromo, transparência 120. Eu queria fotografar em cor, mas ainda não pensava em criar um cosmos, uma unidade. Fotografei também amigos atores como personagens.

katia maciel - Então tudo se inicia com a Rolleiflex¹?

vm - Sim, mas o que junta tudo, na verdade, é o Abel Gance.

km - O tríptico de Abel Gance, *Napoleão* (1927).

vm - Muitas vezes, em um filme, há uma ação acontecendo, que você não percebe. Uma cena pode levá-lo para uma situação vazia. Não há movimento, parece uma fotografia. Como se, na narrativa, houvesse vírgulas ou momentos onde a ação não acontece. Pode passar um gato correndo nessa cena, tudo bem, pode ter movimento, mas ela é apenas um lugar entre as ações.

Depois de produzir algumas imagens com a Rolleiflex, percebi que ali não havia ações, mas uma possível relação entre elas, quase como se estivessem dentro de situações. Todas as imagens são como vírgulas dentro de uma história. Essas vírgulas sozinhas, soltas, não teriam uma relação com a minha fotografia. Aí me

vicente de mello
cinema atmosférico, 2014
ateliê do artista

1. Famosa marca de câmera fotográfica.

lembrei de uma projeção do filme de Abel Gance, em Niterói, nos anos 1980.²

Foi o primeiro filme tríptico da história do cinema, mas a crítica dizia que a mente humana não conseguia ver três imagens ao mesmo tempo. Acreditava-se que o espectador se perderia em algum momento. O que não acontecia, porque você via que tinha um tempo na imagem e conseguia olhar uma, duas, três e depois fazer com que todas se unissem. Ou seja, Abel Gance filmou com três câmeras e projetou com igual número de projetores os planos-sequência. Nem toda parte do filme tinha sequências que atravessavam todas as telas. Era possível entender perfeitamente o que estava acontecendo com tudo ali dentro.

km - Na verdade, quase cem anos depois, criaram programas computacionais capazes de criar uma imagem contínua em três telas, como o *Isadora*.

vm - Sendo um fotógrafo das antigas, o meu filme tem um intervalo (risos). Não há uma fusão de imagens. Percebi que elas tinham uma questão, além dessa história de ser uma vírgula, um intervalo na narrativa, elas precisavam de uma unidade. Uma atmosfera entre elas. A referência para a busca dessa unidade foi o cinema psicológico do paulista Walter Hugo Khouri. Nele, os personagens estão sempre em uma crise psicológica: a filha é apaixonada pelo pai, e a mãe é apaixonada pelo namorado da filha. Você tem que perceber o que aquela personagem está pensando quando a câmera está nos olhos dele. É um cinema da intensidade. Há algumas falas, mas é no silêncio da câmera, que se aproxima da atriz e depois se afasta do pai na poltrona, onde existe a ideia de um cinema atmosférico. Tudo acontece na cabeça dos personagens.

Acrescentei essa atmosfera à forma do tríptico. Três cenas de uma narrativa, que não estão na mesma sequência (algumas vezes, podem estar ou não), mas são como ações que acontecem em vários lugares. Como no próprio filme de Abel Gance, há uma cena de uma discussão, ele sozinho no gabinete e uma águia voando. Três ações – que poderiam estar acontecendo em três pontos separados – ocorrem como uma sequência. É possível relacionar as três telas e entender o que está se passando ali. O sistema era chamado Polyvision: três telas, três projeções programadas. Era difícil três projeções em uma tela de cinema, porque ficava reduzido, precisava ser ao ar livre. Abel Gance apresentou seu sistema em

2. Francis Coppola decidiu relançar o filme *Napoleão*, de Abel Gance, em 1981, reconstituído pelo historiador Kevin Brownlow, colorizado e com trilha criada por seu pai, Carmine Coppola.

vários lugares. Hoje, *Napoleão* é um filme que a Cinemateca Francesa aluga e vende como evento.

O que aconteceu foi que eu fiz o meu Polyvision, juntei imagens em conjuntos de três, e, para cada conjunto, dei um nome que não tivesse nenhuma relação com a cena, mas que fosse, de certa maneira, uma poesia atmosférica dentro da própria narrativa das três. Quer dizer, então eu faço um filme, um filme único, de três fotogramas congelados. Esses três fotogramas se unem por um nome. Todas as minhas imagens têm título, independente do que seja. Eu sempre dou um nome às minhas imagens, crio essa questão do nome porque o nome é quase uma fagulha. Você está vendo a imagem lá, quando você vê o nome, você consegue ver toda a carga da imagem, que parece que vem para você quando eu digo o nome.

Para as imagens em trípticos, eu criei títulos maiores. Existe uma confusão entre as palavras que não são de fácil entendimento, como também não é de fácil entendimento o filme atmosférico. Cada título reúne as três imagens. As imagens não são soltas, não trabalho com elas isoladamente. Eu prefiro que elas não funcionem sozinhas, elas precisam participar dessa vida que foi criada, dessa unidade. Todo trabalho que eu faço em fotografia tem tiragem de cinco. Nesse caso, três fotografias constituem um corpo só. São vinte montagens. Tenho uma lista, em vários cadernos, com todos os trípticos que eu fui criando. Em algum momento, eu vou sentar e realmente fazer as últimas uniões e dar os últimos nomes.

aluno - A atmosfera também é cromática, não é? De alguma forma?

vm - É verdade.

km - Tem o cinema ao vivo, e essa é a fotografia ao vivo. As fotografias seriam colocadas em molduras diferentes?

vm - Sim, separadas. Há uma moldura de acrílico que eu já usei em outro trabalho. Ela encaixa na outra, então não há um intervalo entre as fotos.

aluno - E o papel fotográfico?

vm - Alguns são em papel fotográfico digital comum, só para o protótipo, mas a ideia é fazer em algodão. Fiz um em 2006, quando comecei a série. Escaneei o negativo em alta resolução. A questão de se ampliar em papel fotográfico

analógico já caiu por terra. Os químicos não estão mais tão bons assim, eu fiz uma parte em preto e branco outro dia, e uma parte mofou. Mesmo banhado em selênio, se o trabalho não ficar num local climatizado, ele estraga. Então o melhor é mesmo partir para o digital, imprimir com o pigmento. Eu faço as impressões em São Paulo, em um lugar chamado “Três Dois Um”, que imprime exatamente as camadas. Uma camada de preto, uma de magenta. Coisa que não aconteceria com papel fotográfico comum. É preciso separar as camadas e trabalhar com elas individualmente, aí, pronto, fica igualzinho ao analógico.

aluna - Só uma curiosidade: como é que você vai chegando nessas combinações? Tem um processo variado, em que uma coisa vai puxando a outra até chegar nessa atmosfera que a gente vê?

vm - Essa é a pergunta mais difícil (risos).

aluna - Você não é obrigado a responder (risos).

vm - Existem muitas coisas sobre as quais se quer falar, mas não se consegue. Eu não consigo escrever muito bem um artigo, mas posso tirar uma foto que, para mim, traduza a “Quinta de Beethoven”³. A montagem acontece conforme vou mexendo nesse meu “HD” de informações – isto é, a minha memória –, do que vou captando, do que vou absorvendo. Mas os títulos eu vou procurando. Algum elemento dá uma pista. O naufrago é a mulher dormindo, o fulvo é o fogo, então essas coisas vão puxando.

aluno - E a ideia de cinema dá uma ideia de tempo? Os fotogramas, originalmente, não têm a ver um com o outro, mas você tenta fazer uma conexão, mesmo que não seja natural.

vm - Sim, é verdade. Cada um está num momento, que pode ser antes ou depois. Em Abel Gance, havia as três telas separadas, mas você via que tudo estava acontecendo simultaneamente. No meu caso, não. Tem coisas que podem ter acontecido no passado, ou ao mesmo tempo, mas num outro espaço. É como se as câmeras estivessem, não viradas para frente, mas cada uma para um ângulo diferente.

3. Referência à Sinfonia n.º 5 em Dó menor, Op. 67, de Ludwig van Beethoven, escrita entre 1804 e 1808.

aluna - Como você avalia o distanciamento entre o momento em que você capturou as imagens e o momento em que você as edita?

vm - É completamente aleatório. Quando eu faço, eu encontro. Como eu fotografei bastante, para o *Cinema Atmosférico*, eu queria as coisas mais básicas possíveis, menos pontuadas do que o meu trabalho em preto e branco. Há fotos dessa série que nunca entrariam no preto e branco. É uma fotografia mais livre. Eu podia fotografar uma amiga no sofá, ou a mãe de um amigo, ou essas cadeiras amarelas contra uma parede da mesma cor, de modo que fossem fotografias sem um propósito em si. Como se fosse um amador fotografando com uma Rolleiflex. Depois, a ideia era que, juntando as três, elas tivessem um corpo maior. Pensei em captar coisas que pudessem surtir um efeito cinematográfico posteriormente, como um filme. Um filme você vai filmando, editando... As sequências nunca são idênticas, você filma a morte, depois o nascimento, depois o casamento, posteriormente você edita na ordem em que essas coisas acontecem. Todo o processo é meio aleatório, eu “filmei” cada coisa em uma determinada hora e lugar e depois editei em uma narrativa única.

km - Eu perguntei sobre o título porque há uma estrutura poética. Ou seja, é mais que um título. “O título é a tinta invisível” a que se referia Marcel Duchamp, ou seja, o título continua dentro do campo de expressão. O título aqui talvez funcione mais como um elemento combinatório, ou seja, você está criando uma estrutura combinatória, e o título, de alguma maneira, é um elemento a mais, que traz o sentido poético. Para a situação de observação – para projeção ou para as fotografias – a entrada do título é muito estruturante, no próprio trabalho. Mais que a tinta invisível, ela é parte do trabalho. Uma coisa não se separa da outra, nesse sentido.

vm - Eu não sei como se resolveria a questão da legenda na expografia, por exemplo. Porém, realmente é uma coisa que tem que ser pensada, porque esse título precisa estar em mente quando se olha as imagens. Em um livro, é mais fácil.

km - Funciona quase como uma sinopse do filme

vm - Quase um quarto fotograma.

km - Há uma variação de gêneros cinematográficos no *Cinema Atmosférico*. Há o mais intimista, o filme de mistério, o filme que é uma quase comédia, como

aquele da estátua. Existe essa variação, porque, quando você convoca a ideia cinema, são 100 anos de história, que são histórias de experimentação, do Abel Gance ao Walter Hugo Cury. Há sempre uma intervenção na história do cinema. Os personagens e os títulos das obras, às vezes, fazem par. Noutras, parece que, de alguma maneira, os personagens estão sonhando com aquele título. Parece randômico, mas não é. Dessa maneira, você gerou um modelo, seja pela cor, ou, às vezes, pela temática, quando uma imagem parece continuar outra, mas você não deixa encaixar, você desenquadra. O artista, de alguma maneira, está sempre propondo uma outra situação. Sempre gosto muito dessa relação entre atmosfera e cinema, o que você escolheu como seu cinema.

aluno - Você falou do plano-sequência, mas, às vezes, parece até um *travelling*, não é?

km - O plano-sequência de uma continuidade que é fragmentada. Tem uma continuidade, mas ela é fragmentada. Como se você introduzisse um recorte do plano dentro do plano. Parece com o Peter Greenway, aqueles quadros imensos, e dentro há outro quadro dentro do quadro, o que gera outra situação de montagem.

CiRCiTO

ISBN: 978-65-86974-04-1

TC



9 786586 974041