



O ATO DE VER COM OS PRÓPRIOS OLHOS

Analu Cunha

Stan Brakhage silêncio ritmo visão

No filme The act of seeing with one's own eyes, 1971, Stan Brakhage oferece ao espectador uma experiência radical e redentora para a visão. Segundo o diretor, as imagens – sobretudo as excluídas da visualidade cotidiana – são capazes de reconfigurar o olhar sem a mediação de voz ou som, mas sem prescindir do ritmo como sua matriz conceitual.

***Não falaram. Não cantaram, permaneceram, todos eles, silenciosos, quase determinadamente silenciosos; mas do ar vazio evocaram a música. Tudo era música
Franz Kafka¹***

Na primeira imagem não há como discernir o que há diante da câmera, que parece seguir alguém vestindo camisa azulada. A câmera atrás de um personagem que introduz o espectador no universo do filme é recurso comum no cinema. Nesse, porém, o *take* é muito curto, alguns décimos de segundo, e a câmera fechada nas costas não ajuda o reconhecimento de alguém a se confiar a visita. Corte. Outro tecido, branco, anuncia as sobreposições e os desvelamentos a seguir. Mão com luva de látex surge quatro segundos depois da primeira imagem, retira o lençol. A tomada é rápida e, onde a retina guardou a mão enluvada, surge outra, nua, sobre um corpo nu. Cruzando o quadro, outra mão manipula esse corpo em sequência de planos de mãos, como um enigmático *Pickpocket* (Robert Bresson, França, 1959, 75'). O breve momento de dúvida em relação ao que fazem com o corpo (exame de rotina? fisioterapia?) é suspenso por um plano familiar: o ponto de vista baixo, quase na altura do corpo deitado. No plano seguinte, uma régua afere *nuances* da condição daquele homem e, breves cortes depois, a câmera exhibe o sexo no centro do quadro, em escorço sem os pudores de Mantegna com o corpo de Cristo.² Já não há dúvidas: trata-se de um cadáver.

THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES
| *In the film The act of seeing with one's own eyes (1971) Stan Brakhage offers the spectator a radical redeeming experience for sight. According to the director, the images – especially those excluded from everyday visuality – are able to reconfigure the look without mediation of voice or sound, but without foregoing the rhythm as its conceptual matrix. | Stan Brakhage silence rhythm sight*

Stan Brakhage, *The Act of Seeing With One's Own Eyes (frame)*, 1971, Estados Unidos, 32 minutos, 16mm



Andrea Mantegna, *Lamento sobre Cristo morto*, circa 1475 e 1478, têmpera sobre tela, 68 x 81 cm Fonte warburg.chaa-unicamp.com.br

Em 1971, a convite do Carnegie Institute, Stan Brakhage realiza a trilogia *The Pittsburgh Documents*, filmes que denominava "documentos cinematográficos", com o objetivo de distanciarlos das pretensões de verdade comumente atribuídas ao termo documentário. Câmera na mão, o diretor investiga três das principais instituições urbanas de inspeção, controle e poder sobre os corpos, temas caros ao filósofo Michel Foucault: *Eyes* (a polícia/o crime), *Deus Ex* (o hospital/a doença) e *The act of seeing with one's own eyes* (o necrotério/a morte). A expressão O ato de ver com os próprios olhos é o significado da palavra de origem grega *autopsia*.³ *The act of seeing* é um estudo sobre a percepção, sobretudo no que se refere a informações processadas pela visão: quatro tipos de filmes foram utilizados com o objetivo de conseguir diferentes tonalidades de pele, em cuidadoso estudo de luz e cor que só o olhar primitivo, liberto do medo e de suas camadas de sentido, consegue apreender.

A palavra imagem está relacionada à morte já em sua origem. Do latim *imago*, a máscara mortuária dos nobres romanos,⁴ é um molde do cadáver, uma impressão, uma lembrança do que se desvanece. A imagem do cadáver é, portanto, a própria definição da imagem. Assim, durante uma

guerra o conceito de *imago* retorna revigorado em seus espectros: a imagem do morto deixa de ser tabu para tornar-se autêntica ameaça no imaginário social. Em 1971, ano da realização da trilogia de Pittsburgh, o ato de ver com os próprios olhos povoa os pesadelos de grande parte das famílias americanas. Onipresente e fascinante, a imagem do morto é o índice real do medo coletivo. Em períodos de alta mortalidade, ver o morto é ameaça e alívio, considerando que nenhuma família prefere um parente engordando estatísticas de desaparecidos. Oito anos antes, Brakhage havia realizado *23rd Psalm Branch* (EUA, 1967, 66'), um dos filmes da série *Songs* (1964-1969), espécie de meditação sobre a guerra. Nele, o diretor lança mão de imagens veiculadas de cadáveres, filmadas diretamente da televisão. Em *Metáforas da visão*, texto de 1963, o diretor afirma:

*As pinturas mais antigas descobertas nas cavernas demonstram que o homem primitivo compreendia melhor o fato de que o objeto do medo deveria ser materializado. (...) Se a indagação visual-limite voltou-se para Deus, isto resulta daquela sabedoria humana mais profunda: não pode haver um amor definitivo onde há medo.*⁵

O medo

Preocupado com o resgate de uma experiência pré-cultural para a visão, Brakhage requisitava maior engajamento dos artistas em relação ao enfraquecimento da percepção pelas políticas oficiais da imagem. O que pode ou não ser visto pela sociedade – como as imagens de guerra – é regulamentado pelos códigos vigentes do Estado. Se o medo e o desejo do coletivo é a visualização do morto, é dever do artista inscrever essa imagem nas paredes da caverna, materializar o recal-

cado diante dos olhos de todos. Esse artista faz parte dos que “criam exatamente onde o medo, antes deles, gerou a necessidade maior. Estão essencialmente preocupados e lidam imagisticamente com... nascimento, sexo, morte e a busca de Deus”.⁶ Para ele, o artista deve refletir sobre o cardápio de imagens oferecido aos olhos de sua geração. É, porém, para as imagens que não frequentam os *outdoors*, as não veiculadas, as nunca formuladas, aquelas originárias da imprecisão dos temores, que o artista se deve voltar e, então, confiscá-las de onde o medo reina sem contornos e, finalmente, possuí-las. A imagem-tabu é, portanto, aquela que precisa exteriorizar-se, ser resgatada das cavernas e exibida à luz do dia. Não como indicadora de alguma verdade, mas como parte integrante do elenco de imagens disponíveis para a construção de um coletivo.

Em *The act of seeing with one own eyes*, Brakhage assume o controle do jogo do tabu: nele há panos, cortinas,⁷ planos e lençóis que ora mostram, ora escondem os cadáveres. Velar, desvelar, revelar fazem parte da linguagem cinematográfica, e todo bom cineasta sabe tirar partido utilizando, além da cortina, recursos distintos, como o enquadramento, a profundidade e o fora de campo. Como todas as demais ferramentas, essas também fazem parte do vocabulário das grandes corporações de cinema com o objetivo de manipular as emoções do público.⁸ A respeito da relação regredida que espectadores podem estabelecer com o uso da linguagem cinematográfica, o diretor Alfred Hitchcock comentou: “Pegue os bebês, por exemplo. As mães, para os distrair, se escondem. As crianças choram, achando-se de repente abandonadas. Então as mães reaparecem. Os bebês gritam de alegria! Os espectadores se comportam do mesmo modo.”⁹ O jogo de mostrar e esconder foi teorizado por Freud em *Além do princípio do prazer*,¹⁰ ao observar seu

neto, na ausência da mãe, jogar um carretel (outra referência cinematográfica) emitindo as palavras *Fort*, que em alemão significa fora/ir embora, e *Da*, que significa aqui. Desse modo, discorre o psicanalista, a criança articula o real com o simbólico para elaborar a ausência materna. Como a criança que afasta de si a mãe para garantir seu poder de trazê-la de volta, o diretor vela os corpos para assegurar seu imediato desvelamento. Ao interromper o jogo do tabu com o ritmo imposto pelo *Fort-Da*, Brakhage não só exhibe as astúcias do cinema como elabora as projeções inconscientes do público. O medo que antes o paralisava pode agora ser vencido sob a luz da bobina: “A eliminação de todo o medo está na visão... que deve ser o alvo.”¹¹ Brakhage solicita um conhecimento fora da linguagem, com base no que chama de comunicação visual. A imagem-tabu está ali, ao alcance do olho, bem próxima, quase tangível. Ela já tem um corpo, feito de cortes, costuras e variações de cores.

O ritmo

Quando Abel Gance declarou que o cinema é a música feita de luz,¹² enfatizou o que música e cinema têm em comum: o ritmo. Assistir a um filme é antes uma experiência musical, ainda que sem som: além dos ritmos sonoros (produzidos pelo ritmo dos diálogos, pelos ruídos e pela cadência da música), entram nessa equação o ritmo das imagens (do que se movimenta no quadro), o ritmo da montagem e outro, ainda mais sutil. No filme de Brakhage, os cortes são curtos, e – câmera na mão – o enquadramento acompanha cada movimento do diretor, todos breves: não há *travellings* ou panorâmicas. Em certos momentos, ficam visíveis para o espectador as reações do corpo de Brakhage, amplificadas pelo uso da teleobjetiva: quanto maior o *close*, maior a desestabilização provocada pelo *zoom*. A propósito de *Eyes*, 1971, da mesma



Stan Brakhage filmando *Eye* em Pittsburgh, 1971
Foto Mike Chikiris Fonte blogs.walkerart.org

trilogia, o cineasta conta que, ao filmar pela primeira vez um cadáver, o fez com uma teleobjetiva – geralmente utilizada com tripé –, de dentro de um carro de polícia: o ritmo do coração e o cansaço de seus braços definiram o enquadramento da sequência.¹³ Em *The act of seeing*, os deslocamentos se resumem a alguns passos de Brakhage para ajustes no quadro. Não há som nem voz que pontue o olhar, mas as imagens impõem seus ritmos: além da cadência dos cortes, a respiração, os tremores ou qualquer hesitação de Brakhage são visíveis no contorno da tela que nos franqueia as autopsias.

Inversamente ao que grande parte dos estudiosos do audiovisual afirma – que o som é historicamente subordinado à imagem –, para Brakhage é o som, e não a imagem, o agente catalisador da atenção do espectador. Só em silêncio, ele acredita, é possível perceber o ritmo delicado das imagens. E, a propósito de Méliès, observa:

Méliès realiza a musicalidade das formas em movimento por meio de ritmos de movimento corporal (...) e dos ritmos dos aparecimentos e desaparecimentos. E cria talvez o primeiro ritmo silenciosamente

audível na história estética da película. É o percussionista em uma selva de adereços de palco no alvorecer do medium.¹⁴

Fred Camper, estudioso da obra de Brakhage, acrescenta:

*A ausência de som dá às imagens, e a todas as suas sutilezas, uma nova prioridade na consciência do espectador. Isso vai permitir que a imagem possa falar através de sua verdadeira identidade: uma música de ritmos.*¹⁵

Em *The act of seeing*, o ritmo do mostra/esconde se faz de diferentes formas: o movimento dos lençóis, que cobrem e descobrem os mortos; as “cortinas”, que obscurecem a visão do espectador – como a passagem dos legistas diante da câmera; a montagem, com cortes que mudam os ângulos de visão, e o enquadramento, com planos que alternam *closes* quase abstratos com a visão integral dos corpos.

Outra experiência de montagem próxima à música é o *flicker*, o ritmo em estado bruto. O efeito de “piscada” ou de “pulsção”, resultado da alternância de fotogramas pretos e brancos (ou de cores contrastantes), aparece, pioneiro, nos filmes métricos de Peter Kubelka (ver *Arnulf Rainer*, 1960, Áustria, 7’), cuja estrutura é estritamente musical, como explica o diretor:

*Em meus filmes, não há propriamente imagens enquanto notas, mas há seções de tempo. Não tenho a décima sétima ou a décima terceira, mas tenho dezesseis imagens, oito imagens, quatro imagens, seis imagens – um ritmo métrico.*¹⁶

O artista, cujas montagens envolviam a estrutura da música serial, almejava elevar o cinema ao patamar da música e da pintura. Para ele, o cinema deveria “explorar outros meios de expressão e



Georges Méliès, *L'homme-orchestre*, 1900 (frame), França, preto e branco, sem som, 2 min Fonte stagevu.com

acrescentar uma nova realização – para produzir alegria, harmonia e êxtase”.¹⁷ Com efeito, a pulsação das imagens é uma violenta experiência neuroestética. Segundo o artista francês Yann Beauvais,¹⁸ o *flicker* é capaz de levar o espectador a seguidos e violentos deslocamentos: do espaço público a uma experiência íntima (quando analisa a percepção do filme) e, em seguida, de volta à tela. Nos anos 60 outros artistas trabalhavam com o *flicker*, como Tony Conrad (*The Flicker*, EUA, 1965, 30’), Victor Grauer, que era músico, e, sobretudo, Paul Sharits (*Piece Mandala/End War*, EUA, 1966, 5’ e *T,O,U,C,H,I,L,N,G*, EUA, 1968, 12’). Sharits, que estudou música na infância, estava mais interessado “nas estruturas do discurso, nas pulsações musicais e temporais da natureza do que nas artes visuais como modelos exemplares de composição”. Sobre os *flickers*: “são permeados de tentativas de fazer a visão operar de maneira que é usual ao ouvido.”¹⁹ E o ouvido, como sabemos, é muito menos esquadrinhado do que a visão – menos racional, portanto.

É na experiência rítmica como um todo que o espectador vai criar sua ressonância com as imagens. A referência à selva no comentário de Brakhage sobre Méliès não é fortuita: há algo de tribal e

inconsciente na construção simbólica a partir do ritmo, proceda ele de imagens sonoras ou visuais. O fato de recorrer – talvez aí esteja a astúcia – à estrutura rítmica mais básica coloca as imagens de Brakhage em lugar anterior ao das imagens ultraprocessadas pela publicidade e pela indústria cinematográfica.²⁰

O silêncio

*O silêncio não existe.
Sempre acontece algo que produz som.*²¹

No filme de Brakhage, o jogo do esconde/mostra continua por quase 32 minutos em completo silêncio. O narrador não está lá para conduzir o espectador, a sós com aquelas imagens, cuja opacidade não lhe deixa muitas opções: nenhuma voz, nenhum texto, nenhum engano. Em Brakhage, o silêncio é uma de suas estratégias para alcançar a pureza na percepção visual, mas é também o silêncio em suas outras acepções. Originalmente, a palavra se refere à ausência de ruído e de movimento: do latim *silentium*, por sua vez procedente do verbo intransitivo *silere*, que significa estar em repouso. O psicanalista Jacques Lacan²² vai trabalhar os sentidos do silêncio a partir dos significados de *silere* e de *tacere*, verbo transitivo direto e indireto, que implica tanto o falar quanto o calar. Em análise que aqui não cabe, nesse texto Lacan lança mão do quadro *O grito*, de Edvard Munch, para ilustrar sua fala sobre silêncio. A respeito dessa pintura, o filósofo Paul Virilio assinala que o cinema falado, representado pelo cantor Al Jolson em *The jazz singer*, “respondia ao grito inarticulado de Edvard Munch que, em 1893, dois anos antes do cinematógrafo dos irmãos Lumière, tentava acrescentar à imagem pintada uma espécie de *relevo sonoro* de que a música e suas notações tinham, até então, a exclusividade.”²³ O silêncio da pintura, mais especificamente, sua *mudez* social – relacionada às conotações do verbo *tacere*

–, será a principal preocupação de artistas como Joseph Beuys,²⁴ por exemplo, que reivindicava efetiva atuação da arte nos campos da vida. O artista alemão questionava o isolamento da arte após sua incensada autonomia em relação a outros campos dos saberes. No caso de Duchamp, isso apresentava um acento da poesia simbolista, de forte oposição à “cientifização” do cotidiano e de seu afastamento crítico, postura igualmente refletida no dadaísmo e no surrealismo. Guardadas as devidas contextualizações, Brakhage também concebia seus filmes como meio de resistência, crítica e transformação na mesma linha de atuação indireta, ao contrário de Beuys.

Há diferentes silêncios, e cada lugar tem o seu. O silêncio da floresta e o do quarto. O pedido ao megafone e o gesto nos lábios. O silêncio da linguagem: seu limite, seu contrário, sua origem, sua condição de possibilidade. O silêncio da pintura, o superestimado de Duchamp, o subestimado de Bergman, o silêncio dos vivos e dos mortos, sobretudo desses. No necrotério, a voz é inútil. E nas imagens? o que queremos ouvir?

Durante um bom tempo, a partir do final dos anos 50, Brakhage deixou de trabalhar com som em seus filmes.²⁵ Chegara a Nova York em 1954, ano em que passou a conviver com Joseph Cornell,²⁶ Maya Deren, Jonas Mekas e os compositores Edgard Varèse e John Cage. Em 1952, Cage havia exibido no Maverick Concert Hall em Woodstock a emblemática peça *4'33"*, que operou então dupla apropriação, a do silêncio do instrumento e a dos ruídos da plateia na música. Em entrevista por ocasião de seu 60º aniversário, à pergunta sobre o que havia aprendido na convivência com Cage e Varèse, Brakhage respondeu: “Principalmente, a inspiração para fazer filme mudo.”²⁷ No ano seguinte ao da chegada em Nova York ele passou pela experiência de trabalhar com Cage, quando

este criou a música para o primeiro filme em cores do diretor, *In Between*, de 1955, em torno da obra do artista Jess Collins.²⁸

Cage costumava relatar que no ano anterior ao da criação de *4'33"*, visitara uma câmara anecoica na Universidade de Harvard e, ao escutar os ruídos de seu próprio corpo, surpreendeu-se com a impossibilidade de vivenciar o silêncio. Portanto, o silêncio *stricto sensu* não existe: "a palavra silêncio é ainda um ruído", disse Bataille,²⁹ apontando para sua principal contradição.

De acordo com a pesquisadora Claudia Gorbman,³⁰ há três tipos de silêncio comumente usados no cinema: o silêncio musical diegético (só com o som direto, sem música); o silêncio estrutural (usado como recurso narrativo) e o silêncio não diegético (sem nada na pista sonora, como em *Brakhage*). O pesquisador Fred Camper assinalou que "só com a invenção do som o silêncio torna-se uma verdadeira escolha para o filme", acrescentando que, quando isso ocorre, o espectador "é convidado a olhar para a imagem do filme em novo isolamento e com nova atenção".³¹

Com o som sincronizado,³² afirma Deleuze, o ato de falar passa a não pertencer mais ao visto, mas ao ouvido.³³ Contudo, ele continua, o cinema sonoro não irá tornar a experiência mais auditiva: inversamente, com a sincronização de som e imagem, o som torna-se mais um componente da imagem, porém, sem a ela se submeter. Ao analisar as camadas de sons (música, ruídos, falas) presentes em um filme, Deleuze observa que:

é na medida em que rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam que traçam um caminho cheio de obstáculos no campo visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independentemente da fonte, ao mesmo tempo que fazem que a

*imagem seja lida, mais ou menos como uma partitura.*³⁴

Habitar o mesmo espaço, todos sabemos, exige novas negociações. O som traz para a imagem sua indiscutível capacidade de espacialização, de percorrer espaços e de preenchê-los. A regulamentação dessa economia tornou-se a grande preocupação dos cineastas pós-cinema sonoro: em Hollywood, a indústria cinematográfica estabeleceu suas regras para os princípios de composição, mixagem e edição da música nos filmes. Robert Bresson, diretor fora dessa cartilha e preocupado com a convivência entre som e imagem,³⁵ afirma que

*um som nunca deve vir em socorro de uma imagem, nem uma imagem em socorro de um som (...). Som e imagem não devem se ajudar mutuamente, mas trabalhar cada um por sua vez numa espécie de revezamento.*³⁶

A sentença de Adorno "A música de cinema não é feita para ser ouvida"³⁷ é um apelo contra o que denomina preconceito da indústria cinematográfica, segundo o qual "o filme, como conjunto organizado, modifica a função da música subordinando-a exclusivamente à imagem"³⁸ e, assim, esvazia seu potencial crítico. Griffith já afirmava ser a música o que dá a estrutura emocional da imagem, o que o músico e pesquisador Michel Chion endossa: "As consequências, para o cinema, são que o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica."³⁹ Adorno, que não exclui o uso da música nesses termos, ressalva, contudo, que "a música deveria intervir metodicamente desde o roteiro, e a questão de saber se deve ou não entrar no campo da consciência deveria ser resolvida caso a caso em função das exigências dramáticas concretas do roteiro".⁴⁰ É no papel de elemento estrutural que



Stan Brakhage, *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (frame), 1971, Estados Unidos, 32 minutos, 16mm

a música pode atuar criticamente: “ela não é a expressão de um sentimento privado, mas um distanciamento em relação à esfera do privado.”⁴¹ Outra estratégia quanto ao uso do som foi dada pelo professor, engenheiro e realizador sonoro Daniel Deshay, que propunha a valorização do som no cinema a partir, entre outras coisas, da substituição de “audiovisual” por “imagem sonora” – dado que a imagem é que antecede o som e não o inverso – e do uso da expressão *bander le son*.⁴² Salvo as honrosas exceções, sobretudo no cinema experimental e na videoarte, hoje, 71 anos passados das considerações de Adorno (1944), a música poucas vezes é pensada em termos estruturais pela indústria cinematográfica. Pode-se dizer que a valorização da trilha só ocorre – com o auxílio das novas tecnologias de amplificação sonora – quando o objetivo é criar impacto emocional no espectador.

Por sua vez, Brakhage opera em seus filmes mudos dupla redução estrutural, a do cinema como música e da música como ritmo, em uma trilha sonora de silêncios. Neles, o silêncio é um meio de proteger a imagem visual das manipulações emo-

cionais e discursivas presentes na música e na voz, respectivamente. O ato de ver com os próprios olhos é também antiga reivindicação do cineasta a seus espectadores: deixar que a visão descubra por si o mundo das coisas, que preencha as lacunas com seus próprios invisíveis. Para ele, o olho está apto a decifrar as imagens em sua pureza visual, sem mediações de qualquer espécie. Em sua música de imagens, acreditava haver esperança de resgate para os espectadores, esses “reféns da sonorização do visível”,⁴³ como afirma Paul Virilio.

As autopsias se sucedem, cada vez mais complexas. A câmera é fechada nos órgãos e, invasiva, opera como os instrumentos. Brakhage conhece a economia dos *closes* no cinema mudo, usados para concentrar a atenção do espectador em itens essenciais à compreensão da narrativa.⁴⁴ Filmes são pedaços de espaço e de tempo e, diante dos esquarteramentos da câmera de Brakhage, as imagens se “des-hierarquizam”. Após alguns minutos, aquele que se permite olhar as sequências percebe que o horror diante da morte vai-se fragmentando – como ocorre às imagens. Há um cuidado do diretor com quem olha: ele avança

pouco a pouco, os procedimentos vão ficando mais radicais com o desenrolar do filme, como se o ato de desvelar os corpos fosse a condição para de fato velá-los. Ainda que diante das narrativas referentes a cada corpo mostrado, o próprio filme não é uma narrativa, mas uma progressão quase orgânica, como se nas imagens houvesse irreversível temporalidade, como a que atua nos corpos vivos. Antes do final do filme, a morte já não é tabu, as imagens não mais ameaçam. O medo foi superado, o ritmo, os planos e as cores se fazem perceber, surgem na tela. Agora, o espectador é o dono das imagens, o agente da autopsia e vê o morto com seus próprios olhos. No final do expediente, o médico-legista registra sua jornada no gravador. Uma voz finalmente descreve, tarde demais, o que já sabíamos – por nossos próprios olhos. O ritmo das imagens avisou que não se tratava de um documentário de TV, Brakhage não é didático. Não há nada a explicar. Ao mesmo tempo, há muito a aprender.

NOTAS

1 *"They did not speak. They did not sing, they remained, all of them, silent, almost determinedly silent; but from the empty air they conjured music. Everything was music."* Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro foi feita tradução livre pela autora, transcrevendo-se em nota o original. Kafka, Franz. *Investigations of a Dog*. In *Complete Stories*. New York: Schocken, 1971: 313.

2 Em que ângulo representar um morto? Ver Andrea Mantegna: *Lamentação sobre o Cristo morto*, c. 1475 e 1478.

3 A palavra é composta por *autós* (si mesmo) e *ópsis* (visão). O primeiro termo a ser utilizado foi necropsia (*nekrós*, morto e *ópsis*, visão), em que um médico orientava cirurgões barbeiros onde e como intervir para realizar a dissecação. Com a realização das ne-

cropsias pelos próprios médicos, a prática passou a designar-se autopsia.

4 A palavra *imago*, cujo prefixo *im* refere-se a imitação (material), pode-se referir também a estátua ou ainda ao retrato do morto usado nos ritos funerários. O termo, contudo, não rivaliza com a diversidade do vocabulário grego para conceituar a imagem: o visível que ilude, em *eidôlon*, a reprodução fiel (ícone) em *eikôn*, a forma bela e verdadeira (Platão) em *eidos* ou *idea*, a ilusão, o *trompe d'oeil* em *phantasma*, o óptico em *emphasis*, o traço, a pegada e o reflexo em *tupos* etc. Mais sobre as várias origens, acepções e usos da palavra em: http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/EIDOLON.HTM. Acesso em jul. 2014.

5 Brakhage, Stan. *Metáforas da visão*. In Xavier, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983: 342.

6 Id., *ibid.*: 343.

7 Refiro-me à prática de fazer passar, diante da câmera, algo que cubra inteiramente o quadro.

8 Vale lembrar que foi justamente contra o uso desse e de outros recursos (sobretudo com a música) na manipulação emocional do público que lutaram Stan Brakhage e outros cineastas atuantes nos diversos movimentos experimentais do pós-guerra (cinema experimental, filme estrutural, de vanguarda, independente, *underground* ou o "cinema direto" do próprio Brakhage). No Brasil tivemos, entre outros, os filmes de artista e, sobretudo, o *quasi-cinema* de Hélio Oiticica e Neville de Almeida.

9 *"Prenez les bébés, par exemple. Les mères, pour les distraire, se cachent. Les enfants rient, se croyant soudain abandonnés. Et alors, les mères reparaissent. Les bébés hurlent de joie! Les spectateurs se comportent de la même manière."* Ferry, Odette. *Hitchcock mon ami, Cahiers du cinéma* (especial Hitchcock), n.8, 1980: 48-54 apud Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle – essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999: 80.

10 Freud, Sigmund. *Além do princípio do prazer, Psicologia e outros trabalhos*, Edição Standard Bra-

sileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.18, Rio de Janeiro: Imago, 2006: 23.

11 Brakhage, op. cit.: 341.

12 *Il y a deux sortes de musiques: la musique des sons et la musique de la lumière qui n'est autre que le cinéma.* Abel Gance citado em Chion, Michel. *La musique de cinéma.* Paris: Fayard, 1995: 287.

13 Informação retirada de Renaud, Nicolas. *La physiologie dans les films de Stan Brakhage.* *Hors Champ*, 26 jan. 1999: 4.

14 *"Méliès accomplishes a musicality of moving forms by way of rhythms of bodily movement (...) and the rhythms of appearances and disappearances (...). Méliès creates perhaps the first silently audible rhythm in the esthetic history of film. He is a drummer in a jungle of stage props at the dawn of the medium."* Brakhage, Stan. *The silent film sound.* *Film Culture*, v. 21, 1961: 65-67.

15 *"The absence of sound gives the images, and all their subtleties, a new priority in the viewer's consciousness, and allows them to speak with their own unique, music like rhythms."* Camper, Fred. *Sound and silence in narrative and non narrative cinema.* In Weis, Elisabeth; Belton, John (Org.). *Film sound: theory and practice.* New York: Columbia University Press, 1985: 369-371.

16 Canongia, Ligia; Ferreira, Glória. *ArteCinema: anos 60/70.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998: 16.

17 Idem.

18 Beauvais, Yann. *Figment.* Texto publicado por ocasião da exposição Paul Sharits: *Figment*, ouvrage sous la direction de Yann Beauvais, Espace multimédia Gantner, publicado por Les presses du réel, na collection art contemporain, n.13, Dijon: 2008: 7-29.

19 Canongia, Ferreira, op. cit.: 6.

20 No início da videoarte no Brasil, há duas experiências rítmicas muito interessantes com o grupo aqui pioneiro: Anna Bella Geiger, com *Passagens nº1*, 1974 em que o ritmo dos passos da artista ao subir esca-

das é articulado com a inversão de sentido na diagonal do quadro, e o vídeo *Telefone sem fio*, 1976, de criação coletiva (Anna Bella Geiger, Ana Vitória Mussi, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade), em que os artistas, sentados em roda, cochicham no ouvido um do outro.

21 *"There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound."* Cage, John. *Silence – lectures and writings by John Cage.* Middletown: Wesleyan Press University, 1973: 191.

22 Lacan, Jacques. *Problemas cruciais para a psicanálise, O seminário, Lição 12.* Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2006.

23 *"Répondait au cri inarticulé d'Édvard Munch qui, en 1893, deux années avant des frères Lumière, tentais d'ajouter à l'image peinte une sorte de relief sonore dont la musique et ses notations avaient, jusque-là, l'exclusivité."* Virilio, Paul. *La procédure silence.* Paris: Galilée, 2000: 68-69.

24 Em obras tais como *O silêncio de Duchamp é superestimado*, 1964 – performance Fluxus com Wolf Vostell, Tomas Schmit e Bazon Broch e *The Silence (Ingmar Bergman)*, de 1973.

25 O primeiro filme de Brakhage foi *Interim* (1952). A partir de então, realiza alguns filmes sem som, mas, a partir de 1955 (ano da parceria com Cage), passa a diminuir o número progressivamente. Entre 1963 e 1986, realiza apenas três filmes autorais com som, quando volta a fazê-los mais frequentemente por um breve período, até 1989. Em 1990, 1992 e 1998 sonoriza alguns e interrompe novamente; em 2003 falece aos 70 anos.

26 A parceria de Brakhage com Joseph Cornell produziu o bellissimo filme *Gnir Rednow*, c. 1955-1956.

27 *"Primarily what I got from them was the inspiration to make silent film."* Magrini, James. *The philosophical act of seeing with one's own eyes: the silent films of Stan Brakhage.* *Philosophy Scholarship. Paper*, 23, 2011.

28 Assim apresentado em 1971, por ocasião de mostra dos filmes de Brakhage no MoMA: *"portrait*

of Jess Collins edited to John Cage music, which he described as a 'nightmare film'".

29 Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. In *Oeuvres complètes*, v.5. Paris: Gallimard, 1979: 25, apud Kempinska, Olga Donata Guerizoli. *Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, orientada pelo professor Luiz de França Costa Lima Filho. Rio de Janeiro, 2008: 67.

30 Gorbman, Claudia. *Unheard melodies, narrative film music*. Indiana: University Press, 1987: 73.

31 "It is only with the invention of sound that silence becomes a true choice for film e is being asked to look at the film image in a new isolation and with new attentiveness." Camper, Fred. *Sound and silence in narrative and non narrative cinema*, apud Weis, Elisabeth, Belton, John (Dir.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press. 1985: 370-372.

32 Em 1927, o diretor Alan Crosland lançou o primeiro filme com voz sincronizada: *The Jazz Singer*. Na verdade, a data marca a primeira experiência bem-sucedida de sincronia de voz humana e imagem visual. A música havia sido sincronizada no ano anterior pelo mesmo diretor.

33 Deleuze, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983: 269.

34 Deleuze, op. cit.: 278.

35 O diretor certa vez declarou que "Imagens e sons são como estranhos que se conhecem em uma viagem e depois não se podem separar". Chion, Michel. *Audío-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1995, xvii, apud Jordan, Randolph. *Transcendendo a fragmentação da experiência: o acousmètre no ar nos filmes de Michael Snow*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 21, dez. 2010: 168.

36 Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Gallimard,

p. 61-62, apud Deleuze, op. cit.: 22 (nota n. 9).

37 "La musique de cinéma n'est pas faite pour être entendue." Adorno, Theodor. *Musique de cinema*. Paris: L'Arche, 2001: 18.

38 "Le film comme ensemble organisé modifie la fonction de la musique en la subordonnant exclusivement à l'image." Adorno, op. cit.: 18.

39 Chion, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & grafia, 2008: 33.

40 "La musique devrait intervenir méthodiquement dès le scénario et la question de savoir si elle doit entrer ou non dans le champ de la conscience devrait dans chaque cas être résolue en fonction des exigences dramatiques concrètes du dit scénario." Adorno, op. cit.: 20.

41 "Elle n'est pas l'expression d'un sentiment privé, mais une prise de distance para rapport à la sphère du privé." Adorno, op. cit.: 20.

42 A expressão é intraduzível. Em francês, o verbo *bander* tem duplo sentido: transitivo, significa enfaixar, envelopar etc.; intransitivo, tem conotação de excitar sexualmente ter ereção, sentido que certamente o autor (Deshay, Daniel. *Entendre le cinéma*. Paris: Klincksieck, 2010) desejou explorar.

43 Virilio, op. cit.: 65.

44 Os *closes* funcionavam também como recursos de associação auditiva: o recorte no sino parado ou no sino em movimento remete a diferentes leituras sonoras.

Analu Cunha (*Ana Luzia de Lima Cunha*) é artista e professora do Instituto de Artes/UERJ e da EAV/Parque Lage, com pós-doutorado em andamento na EBA/PPGAV/UFRRJ supervisionado pela professora doutora Livia Flores, bolsista da Capes – Proc. nº BEX 10469/12-5. Este artigo foi desenvolvido a partir do capítulo de igual título de sua tese *A tempestade: silêncio e invisibilidade na videoarte (doutorado em Linguagens Visuais – EBA/PPGAV/UFRRJ, 2014)*, orientada pela professora doutora Glória Ferreira.