

## Revelar ou esconder: o conflito da montagem na obra *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*

*Reveal or hide: the montage discord of work*

Insônia: o eu horizontal x o eu vertical

Fernanda Abranches

 0000-0003-2162-9636  
fernandabbranches@gmail.com

### Resumo

Analisamos o vídeo da instalação *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*, de Lula Wanderley e Wanderlei Ribamar. A partir dos regimes perceptivos *studium* e *punctum*, problematizamos os papéis dos artistas em seus processos criativos e suas possíveis implicações na fruição do espectador, observando, sobretudo, o conflito de Lula Wanderley como artista-editor. Propomos ainda a relação entre a montagem fílmica e a narrativa histórica, cujos agentes observam, capturam ou mesmo produzem “imagens”, sejam elas contundentes ou furtivas

### Palavras-chave

Lula Wanderley. EAT. Studium. Punctum.

### Abstract

*We analyzed the video that takes part the work Insônia: o eu horizontal x o eu vertical, created by Lula Wanderley and Wanderlei Ribamar. From the perceptual regimes studium e punctum, we put in discussion the artists roles in their creative processes and the possible effects on viewers reception, paying attention to Lula Wanderley’s discord as an editor-artist. We also propose conect film montage and historical narrative, whose agents observe, capture or even produce “images”, whether they are blunt or stealthy.*

Em 2017, Wanderlei Ribamar retorna ao consultório de seu psiquiatra queixando-se, entre outras coisas, de uma crônica insônia. Seu médico, Lula Wanderley, é também artista e alguém que afirma praticar sua terapêutica “como quem faz um poema”.<sup>1</sup> A essa forma singular de lidar com o transtorno mental de clientes<sup>2</sup> como Ribamar, o artista deu o nome de psiquiatria poética,<sup>3</sup> prática clínica realizada há mais de 30 anos no Caps III EAT Severino dos Santos, localizado no Instituto Municipal Nise da Silveira, no Rio de Janeiro. Sem separar o trabalho terapêutico do artístico, Lula Wanderley lança mão das mais variadas linguagens da arte para estabelecer comunicação com usuários da saúde mental, assim como para os conduzir à conquista de autonomia frente ao próprio transtorno psíquico e seus sintomas.

Como fruto desse *modus operandi*, cliente e terapeuta iniciaram o projeto de *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*, uma forma de “elaborar” o transtorno, transformando-o em matéria-prima para criação. A instalação surgiu por um processo poético e terapêutico em que psiquiatra e paciente – ou melhor, cliente – foram coautores de uma obra que já circulou em alguns espaços culturais importantes, como o Museu de Arte do Rio (2017), o Sesc-Pompeia (2018) e, mais recentemente, o Centro Cultural Justiça Federal, no Rio de Janeiro (2022). Em uma das sessões com Ribamar, Lula Wanderley lhe propôs que usasse o tempo de vigília para fazer vídeos; de um deles, surgiu a ideia da criação de *Insônia*, em princípio apenas uma obra audiovisual, mas que se desdobraria em uma instalação (Figura 1).

<sup>1</sup> Em entrevista, o artista e terapeuta declara: “Aproximo-me de uma pessoa em sofrimento sem nenhum projeto *a priori* ou teoria; deixo-me impressionar pelo sofrimento e, a partir dessas impressões, crio formas de me comunicar com ele. Trabalho como quem faz um poema” (Wanderley, 2017, p. 19).

<sup>2</sup> Discípulo da psiquiatra Nise da Silveira, Lula Wanderley também adotou a palavra “cliente” em lugar de “paciente”. Essa troca é baseada na ideia de que o médico está a serviço do usuário da saúde mental, que não é um ser passivo, mas participante.

<sup>3</sup> Lula Wanderley é médico e artista, proponente do Espaço Aberto ao Tempo (1988), que desde 2018 é chamado de CAPs III EAT Severino dos Santos, e fica localizado no Instituto Municipal Nise da Silveira. O EAT, como é mais conhecido, originou-se de uma enfermaria psiquiátrica convencional, que deu lugar a um serviço inovador pautado na arte, na liberdade e no acolhimento pleno dos usuários. Minha tese, defendida em outubro de 2021, se debruçou sobre o EAT, observando-o como serviço de saúde mental com lastro em produções da arte brasileira dos anos 1960 e 1970, como o experimentalismo dos neoconcretos e a coletivização do poema-processo (Ver Abranches, 2021).

<sup>4</sup> As exposições de 2017 e 2018 foram duas edições da mostra coletiva Lugares do Delírio, com curadoria de Tania Rivera. A exposição de 2022 foi uma individual de Lula Wanderley, Todo artista é um impostor, curada por Evandro Salles.

Composta por uma tela flutuante, projetor, fones de ouvido, travesseiro e uma cama de solteiro hostil ao descanso, a instalação *Insônia* ativa o corpo de modo incomum no espaço expositivo: o leito é vazado por um grande círculo na altura dos pés, colocando o espectador estranhamente repousado. A eficácia da exibição fílmica depende de como nos posicionamos, uma vez que o fecho da projeção surge do chão, forçando certa acomodação dos membros inferiores. Acima do leito flutua uma tela, sob a qual se assiste ao vídeo em questão, completando o ambiente onde o corpo inteiro está implicado, podendo experimentar posições ligadas ao sono e à vigília, conforto ou desconforto, recolhimento e exposição, numa labilidade favorável ao universo trazido por *Insônia*.



Figura 1  
Lula Wanderley e Wanderlei  
Ribamar, *Insônia: o eu  
horizontal x o eu vertical*,  
2018, dimensões variadas,  
Sesc-Pompeia

Com especial atenção ao elemento audiovisual de *Insônia*, este artigo analisa as escolhas da filmagem e da montagem sob a luz dos elementos *studium* e *punctum*, regimes de ativação perceptiva elaborados por Roland Barthes (1984) no livro *A câmara clara*. Por conter *spoilers*, recomendamos ao leitor que, antes de prosseguir, acesse o trabalho.<sup>5</sup> Propomos ainda uma relação entre a montagem fílmica e a narrativa histórica, cujos agentes observam – e escolhem produzir – “imagens” contundentes ou furtivas. Essas, não menos importantes, seriam as “imagens dialéticas” conceituadas por Walter Benjamin como aquelas liberadas *entre o sono e o acordar* (grifo meu). Mesmo que as reflexões de Barthes tenham se detido sobre a expressão das imagens fotográficas, seus conceitos nos ajudam a lidar com nossa ideia ampliada de imagem, em linha com o que Georges Didi-Huberman (2015, p. 126) exemplifica:

A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua... Benjamin o sugere muito precisamente em um texto em que o motivo psíquico do despertar convoca um outro motivo, desta vez espacial, do limiar, em que o próprio limiar é pensado como uma dialética da *imagem*, que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas. Com efeito, espaço e desejo agem ali em conjunto, a arquitetura e o rito, a troca e a morte, a visão e o cair no sono... (grifo do autor).

Segundo Barthes, o *studium* é o regime de percepção facilmente compartilhado, resultante da intenção bem-sucedida do fotógrafo (*opertor*) em mobilizar o espectador na fruição da imagem; o *punctum*, por sua vez, é o elemento arrebatador, pungente, percebido no desvelar de capturas casuais, não intencionadas. Analisando o vídeo de *Insônia*, é possível identificar a tensão entre esses dois regimes, enredada pelo processo criativo dos coautores, sendo Wanderlei Ribamar o criador do “copião”, e Lula Wanderley o artista-editor.

A narrativa visual de *Insônia* pode ser compreendida como a crônica de um sintoma, a tentativa de comunicar um drama comum a partir de perspectiva singular de um artista diletante. No uso ativo da vigília, Ribamar escolhe filmar

---

<sup>5</sup> *Insônia*. Canal Vimeo, Instituto MESA, 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/306181148>. Acesso em 20 ago. 2022.

em plano subjetivo (cinema); percebemos, pelas sequências, que o cliente performa e registra seu caminhar pelas ruas do bairro onde mora, em uma ou mais ocasiões, usando o sintoma tormentoso e inescapável como matéria-prima para a criação. É madrugada e insinua-se o amanhecer sobre os postes ainda acesos, competindo pela iluminação da rua quase sem pedestres, ocupada por ônibus e automóveis acelerados. Fones de ouvido favorecem a imersão do espectador na atmosfera conflituosa do vídeo, atravessado por notas de música eletrônica e ruídos da rua, em contraste com passagem lenta para a alvorada.

As primeiras movimentações do corpo-câmera de Ribamar criam uma sensação de hesitação e conflito. Acompanhando suas escolhas de registro – movimento e enquadramento – percebemos um processo performativo prévio à montagem de Lula Wanderley, com atenções a certos elementos e desinteresse por outros. Sobre essas atitudes indicadas ao espectador, encontram-se as interferências que alteram a sequência fílmica, elevando tons com cortes abruptos, *slow motions* e sonorizações, em contraste com períodos mais fluidos. Em certo momento, o barulho dos automóveis se funde com as notas de um teclado eletrônico. Surge como miragem, em *slow motion*, um carro com faróis acesos. Segundos após, tal irrupção delirante retoma a velocidade normal e sua imagem retorna em seguidos *rewinds*, ruidosos. Um corte se desfere sobre a imagem, e outro carro passa no mesmo lugar, sob novo tom lusco-fusco. Tais intervenções da montagem produzem uma espécie de alegoria dos despertares repetidos noite após noite, rupturas da “escuridão” e do “silêncio” do sono.

A ênfase com cortes abruptos, que nos remetem à recorrência do sintoma em questão, nos requer observar a natureza das escolhas de ambos os autores, tanto no que seria o copião de Ribamar quanto sua montagem por Lula Wanderley. Antes e depois daquela irrupção de *slow motion* e *rewinds*, Ribamar mantém certo padrão, oscilando entre o registro deambulante da paisagem e aquilo que deseja evidenciar. Assim, Ribamar oferece as bases para que seu parceiro opere sobre a sequência, aumentando contrastes e permitindo-nos observá-los pela chave dos regimes *studium* e *punctum*. Como já antecipado, Barthes identifica o *studium* como sentimento do senso comum diante de determinadas imagens, experiência estética facilmente compartilhável pela coletividade. O que para o espectador seriam “surpresas” – agradáveis ou não – diante da imagem, para o fotógrafo significariam “desempenhos” (Barthes, 1984), obtidos pelo esforço em fazer o observador compreender ou interpretar esta ou aquela imagem (Figura 2).

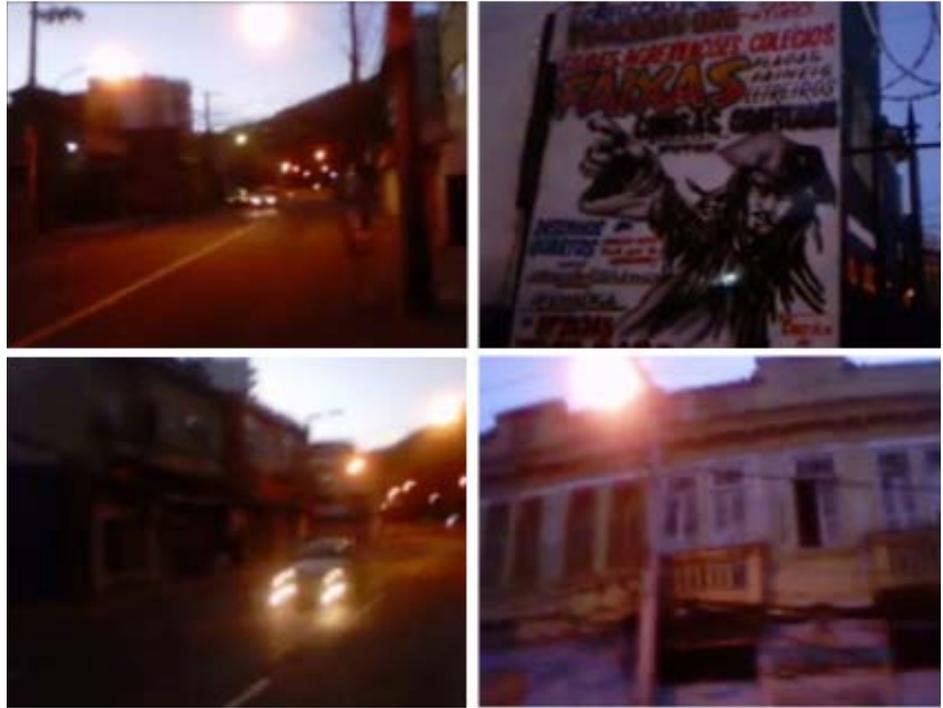


Figura 2  
Lula Wanderley e Wanderlei  
Ribamar, *stills* do vídeo  
*Insônia: o eu horizontal x o eu  
vertical*, 2017

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre criadores e consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Opertor*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator* (Barthes, 1984, p. 48, grifos do autor).

Assim, percebe-se a intenção do registro enfático de Ribamar, posto em relevo pelas intervenções operadas por Lula Wanderley, mobilizando o *studium* no espectador. No entanto, pela relação de complementaridade entre o “grito” e o “silêncio” das madrugadas em vigília, cria-se terreno para os pormenores prenhes de *punctum* que, segundo as considerações de Barthes, seria o elemento visual capaz de se contrapor à convergência entre as “surpresas” do espectador e os “desempenhos” do fotógrafo. *Punctum* é o detalhe pungente, uma isca não deliberada pelo artista, mas que é capaz de fisgar a atenção singular do observador, pois, diz Barthes (1984, p. 46, grifo do autor).

*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também mortifica, me fere).

Podemos dizer que as diferentes tonalidades do céu, no desenrolar do amanhecer, aciona o *punctum*, à primeira vista apenas um pano de fundo da cidade. Em um acaso inevitável, Ribamar (*opertor*) captura em seu plano subjetivo a onipresença do céu no enquadramento oscilante pelo sobe e desce dos passos, por entre sobrados e prédios, escolhendo focar letreiros e suas mensagens (*studium*). A mudança de tons celestes é capaz de pungir o espectador, feri-lo pela identificação com o drama, o céu que anuncia a passagem do tempo na crônica de um sofrimento. Mas Ribamar não é o único autor de *Insônia*, o que nos apresenta uma dupla camada de acasos e intenções investigáveis sob as categorias de Barthes.

Supomos haver, no processo de montagem, um conflito do artista-editor entre o desejo de comunicação contundente – *studium* – e o da sugestão para que o trabalho ative, sutilmente, percepções tanto menos óbvias quanto mais pungentes – *punctum*. Lula Wanderley reúne a dupla condição de espectador (*spectator*) e de montador (*opertor*), temperando as escolhas e acasos de Ribamar. O caminhar performativo de Ribamar nos é mostrado já em sua forma alterada e, portanto, indicativa, ainda que se perceba a aderência do artista-terapeuta às intenções do seu parceiro-cliente. Essa coparticipação no processo criativo se torna essencial para a observação de *Insônia* sob os espectros de *studium* e *punctum*, separação que coloca operação de Lula Wanderley na tensão entre revelar ou manter intactas as minúcias que provavelmente o pungiram, no risco de transformar *punctum* em *studium*, como o corte que encerra o vídeo de *Insônia*. A atenção do artista-editor para a deriva em meio à contundência de alguns enquadramentos de Ribamar – com risco de incorrer no didatismo que neutralizaria o *punctum* – o mantém na fronteira entre o artista que resguarda o tesouro e aquele que o evidencia aos olhos e ouvidos. A categoria *punctum*, portanto, carrega uma contradição: é o “andrajo”, mas também um achado, é um estilhaço que cintila.

Barthes aponta o deslize do didatismo ao analisar o teatro de Bertold Brecht, por exemplo. Ainda que anos antes tivesse reconhecido a capacidade do dramaturgo para quebrar a linearidade narrativa, reunindo a missão do teatro

político com a livre experimentação dramaturgica, Barthes observou que seu recurso de montagem, com cortes e ênfases visando obter o estranhamento do espectador, tornava-se uma indução por demais enfática ao sentido pretendido pelo artista.

A partir desse momento, a *ruptura*, essencial à montagem, será compreendida como *recorte* autoritário, e seu valor de fragmento levado à “unidade do sujeito que recorta”. Em todo caso, segundo Barthes, é um quadro que terá sido produzido, funcionando como um “recorte puro, de nítidas bordas, irreversível, incorruptível, que repele ao nada todo seu entorno inominado, e que promove à essência, à luz, à visão tudo o que ele faz entrar em seu campo” (Didi-Huberman, 2017, p. 77).<sup>6</sup>

No livro *Quando as imagens tomam posição*, Didi-Huberman (2017) discorda de Barthes e analisa obras de Bertold Brecht sob o prisma da montagem, atribuindo, tanto às peças gráficas quanto às teatrais, a capacidade de mobilizar os espectadores pelo estranhamento, quando estes tentam conciliar elementos que lhes parecem contraditórios na busca de sentido, sobretudo em relação aos “fotoepigramas” – pranchas com textos poéticos em epígrafes criados pelo dramaturgo, que os compôs com recortes de jornais documentando a Segunda Guerra Mundial.<sup>7</sup> Didi-Huberman dá *status* de novo conceito poético aos epigramas porque, entre outras operações, colocariam temporalidades distantes como a antiguidade e o século 20 em relação e em tensão.<sup>8</sup> O filósofo aponta uso do anacronismo como um dos recursos da montagem, unindo aquilo que a escrita da história tradicional não era capaz de oferecer. Ao colocar elementos visuais e narrativos com conteúdos desconexos cuidadosamente postos em relação, sem o desejo de síntese ou resolução, a arte poderia desmontar e remontar fragmentos para produzir “imagens dialéticas” que, ao nosso ver, seriam o elemento pungente a mobilizar o historiador benjaminiano.

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman cita o texto de Barthes intitulado *Diderot, Brecht, Eisenstein*, de 1973.

<sup>7</sup> O conjunto, intitulado *Kriegsfiel*, foi uma das obras gráficas de Brecht em seu exílio da Alemanha nazista, obra que se juntou a outros “diários” como o *Arbeitsjournal*, o *Journal de travail* e o *Abécédaire de la guerre*.

<sup>8</sup> A antiguidade é evocada com o uso da escrita em epigrama, estilo bastante encontrado nos sepulcros da época; o século 20 é elencado pela cobertura jornalística do conflito, sistematicamente lida e colecionada por Brecht.

Lembramos que, para Walter Benjamin, o passado não era um objeto fixo a ser decifrado pela ciência da história, mas um acontecimento debitário da memória que o compreendeu, ou seja, de uma memória atravessada pela contingência<sup>9</sup> e no tempo presente. Em sua famigerada “história a contrapelo”, o passado deveria ser dinamizado por sobrevivências, por objetos e imagens menosprezados pelas narrativas positivistas e dominantes. Para o historiador benjaminiano, objetos e suas imagens seriam ressignificados no tempo presente, encontrados como vestígios inconscientes que emergem de uma “escavação” da memória. Nesse movimento, a história incorporaria as sobrevivências trazidas por tais imagens e objetos e os reverteria em novas evidências sob olhar atualizado de quem a narra.<sup>10</sup>

Ora, o que surge desse instante, dessa dobra dialética, Benjamin chama de imagem. ‘Cada apresentação da história (Geschichtsdarstellung) deve começar pelo despertar’, porque é uma imagem que o despertar libera inicialmente. Para nós isso é o essencial. Essa é a razão pela qual, com Walter Benjamin, a história da arte recomeça tão bem: porque a imagem é, doravante, colocada no próprio centro, no centro originário e turbilhante no processo histórico enquanto tal (Didi-Huberman, 2015, p. 125).

Como mediador entre o material “bruto”<sup>11</sup> e a montagem final, Lula Wanderley reconhece o valor dos pormenores, em atitude próxima ao historiador benjaminiano. Na mediação entre o registro e a montagem, acreditamos ser possível fazer uma analogia com a história, tanto a que se debruça sobre feitos dos vencedores

<sup>9</sup> Walter Benjamin estabelece uma fenomenologia da memória, identificando o instante em que uma lembrança nos ocorre: “Uma vez que essa fenomenologia diz respeito à memória – a memória como processo e não como resultado, como ‘debate da lembrança’ e não como ‘fato lembrado’, ou seja, obtido –, não é de se admirar ver a própria historicidade se constituir, em Benjamin, numa dialética do sono e do sonho, do sonho e do despertar” (Didi-Huberman, 2015, p. 124).

<sup>10</sup> A reversão ou “torção” temporal das imagens pode ser representada por uma fita de Moebius cujas faces são tempos distintos convivendo em fluxo num mesmo elemento visual. Aby Warburg, em sua problematização do tempo da história, introduz essa noção de “polaridade” das imagens, que desdobrar-se-á, com Walter Benjamin, na ideia de imagem dialética. Em ambos os autores as imagens e objetos são como elementos atravessados por temporalidades diferentes e não apenas materializações fincadas num ponto da linha evolutiva da história.

<sup>11</sup> O adjetivo “bruto” não faz referência à ideia de “arte bruta” como proposta por Jean Dubuffet ao lidar com obras de pacientes psiquiátricos. Dizemos “bruto” justamente por ser um material gravado sem qualquer lapidação técnica, portanto integral, bruto.

– os “desempenhos” (*studium*) – quanto a que é acionada pelos fragmentos (*Punctum*), em atenção aos indícios dispersos dos vencidos, reunindo-os numa nova montagem.

Mas o historiador-filósofo dos “andrajos”, dos “restos” da observação, também sabe que, entre a pura dispersão empírica e a pura pretensão sistemática, é preciso restituir aos restos seu valor de uso: ‘utilizando-os’, ou seja, restituindo-os em uma *montagem*, a única capaz de lhes oferecer uma ‘legibilidade’ (*Lesbarkeit*) (Didi-Huberman, 2015, p. 133, grifo do autor).

Ainda que questões da clínica não sejam objeto deste artigo, não se pode deixar de notar como o cuidado de Lula Wanderley com a expressão fílmica de Ribamar potencializa a condição de terapeuta na escuta-olhar das imagens: elas podem dar acesso aos pontos de interesse de seu parceiro-cliente e colocam em suas mãos a tarefa de os (re)montar como uma obra audiovisual. Para Benjamin, a combinação de uma arqueologia material com a “arqueologia psíquica” – em que o sentido está mais relacionado à memória – seria o fundamento para essa nova história a partir das imagens “autênticas” ou “dialéticas”, trazendo seus anacronismos, sobrevivências, atos falhos, lacunas. Tendo como matéria-prima o transtorno de Ribamar e o produto de uma proposição artística, Lula Wanderley encontra rico manancial para suas intervenções terapêuticas. Os processos criativo e de cura, seguindo a melhor tradição “niseana”, se imbricam na psiquiatria poética de Lula Wanderley, atenta às minúcias e aos lampejos no encontro com o cliente e sua produção.

Em que a imagem é, portanto, um *fenômeno originário da apresentação*? Porque ela reúne e, por assim dizer, faz explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro, a representação; de um lado, o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece. A imagem autêntica será, portanto, pensada como uma *imagem dialética*. Benjamin a entende, antes de tudo, sob o modo visual e temporal de uma *fulguração* (Didi-Huberman, 2015, p. 127, grifos do autor).

Lula Wanderley descreve sua psiquiatria poética como uma clínica que prescinde de teorias e se atém à fina percepção e ao acaso, em linha com o

que pode fazer um artista. Usando todos os sentidos, o terapeuta deve “aprender a perceber e dar resposta criativa a um outro lado do sofrimento: as originais formas de resistência que emergem do vazio e do caos” (Wanderley, 2002). Ele é, portanto, um treinado leitor de imagens que fulguram, como as enfatizadas por Didi-Huberman a partir de Walter Benjamin. São imagens que aparecem num relampejar, como aquela vislumbada ao despertar, entre o sonho e o acordar. Essas “imagens dialéticas”, capazes de fazer colidirem passado e presente, são potentes, mas condenadas ao esvaimento no instante, aguardando, desaparecidas, até que em outro tempo um novo observador desperte diante dela. A intermitência da imagem, do detalhe encoberto e em latência para acontecer, pode oferecer a experiência estética frente ao *punctum*: no vídeo de *Insônia* o conflito do artista-editor acontece diante de uma imagem “linguageira” (Didi-Huberman, 2015), um pormenor pungente, cujo impacto é sentido a *posteriori*, ao fim do audiovisual.

Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma *arqueologia material*: o historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas. Simetricamente, Benjamin exige a audácia de uma *arqueologia psíquica*,<sup>12</sup> pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalcimentos e dos retornos do recalçado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória se afina, antes de tudo. Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas. Tentemos precisar, ainda que brevemente, o que essa dupla arqueologia recobre (Didi-Huberman, 2015, p. 119, grifos do autor).

---

<sup>12</sup> Benjamin, ao criar a imagem de uma arqueologia psíquica, não se reduz às produções do inconsciente subjetivo ou coletivo, ainda que tangencie a noção freudiana de arqueologia. Diz Didi-Huberman (2015, p. 122): “Isso não quer dizer que ela [arqueologia psíquica] é, no sentido corrente do termo, ‘psicológica’. Seu campo de interrogação poderia ser qualificado de antropológico (como mostra o interesse de Benjamin ao apresentar sua ‘história a contrapelo’ como uma história dos ‘vencidos’, esses sobreviventes da opressão). De fato, a noção de memória toma aqui uma dimensão que extrapola a noção do documento objetivo tanto quanto a da ‘faculdade’ subjetiva. A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual”.

Lula Wanderley restitui o valor de um “andrajo” encontrado ao acaso. Sua decisão de pôr fim ao vídeo após a fala de uma voz feminina, em *off*, destacou a “joia” por ele encontrada, colocando em risco a experiência do *punctum* pelo espectador. Revelar, como um historiador – ou mesmo incorrer no didatismo –, ou esconder, como quem deseja preservar a sutileza para o Outro? Nos parece que o corte resguarda a intermitência dessa imagem “linguageira”. Sua edição, sem incorrer no “desempenho” (*opertor*) que garantiria o *studium* (*spectator*) nos salva da surpresa pasteurizada: quase inaudível, em meio aos ruídos, a fala capturada ao acaso – *Não falei que quando eu chegasse já ia estar de dia?* – ainda guarda o golpe pungente, deixando o espectador mais vigilante em suspensão. A mulher dirige a palavra sintonizada com o tema de *Insônia*: o inesperado curto-circuito de tempos verbais friccionando futuro-passado, dúvida-certeza, esperado-consumado.

Ribamar e Lula Wanderley construíram uma narrativa linear acompanhada pela mudança das cores no céu, uma minúcia pungente cujo progresso culmina com o amanhecer e o encontro, supostamente fortuito, de Ribamar com uma transeunte. O artista-editor, na posição entre o *spectator* e o *opertor* que o processo de *Insônia* exige, mantém seu dilema em fluxo, se arrisca ao tocar o desempenho sem, no entanto, consumir sua convergência com a surpresa. Mesmo encontrando um objeto precioso, o devolve a seu lugar, para que cintile nos incontáveis despertares de quem vê.

**Fernanda Abranches** é doutora em história e crítica da arte (EBA/UFRJ), mestre em história social da cultura e especialista em história da arte e da arquitetura no Brasil pela PUC-Rio.

## Referências

ABRANCHES, Fernanda. *Lula Wanderley e a proposição-processo Espaço Aberto ao Tempo: quando a arte e a saúde mental se encontram em uma obra coletiva*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

DIDI-Huberman. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DIDI-Huberman, Georges. A imagem-malícia, história da arte e genealogia da semelhança. In.: *Diante do tempo, história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

WANDERLEY, Lula. A reestruturação do selfie. Entrevista. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 17, v. 2, n. 29, jun. 2017.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

ABRANCHES, Fernanda. Revelar ou esconder: o conflito da montagem na obra *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 230-242, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>