


Filmes de objetos: a natureza-morta entre o cinema experimental e a videoarte

Object films: still life between experimental cinema and video art

Ian de Vasconcellos Schuler

 0000-0002-4206-5078
nianvs@hotmail.com

Resumo

Neste artigo analiso alguns elementos históricos e conceituais da natureza-morta, procurando identificar pontos de relação com procedimentos audiovisuais. Em particular, desenvolvo o seguinte argumento: partindo de algumas interpretações sobre o gênero natureza-morta, podemos assumir que, geralmente, essas imagens abordam os objetos encontrados no espaço da casa. Alguns cineastas e artistas do vídeo também dirigem suas atenções ao cotidiano doméstico e, em diversos casos, filmam as coisas que habitam esses espaços, produzindo o que podemos chamar de um cinema de objetos, ou cinema de natureza-morta. De fato, esse possível gênero fílmico já foi referido por alguns autores. Quando transposta para o cinema, no entanto, a natureza-morta adquire novas características. Sem pretender sobredeterminá-las, elaboro sobre alguns de seus sentidos possíveis, considerando trabalhos de cineastas e videoartistas que fizeram dos objetos inanimados o mote principal em algumas obras. Na seção final, identifico outros traços básicos desse possível gênero audiovisual.

Palavras-chave

Cinema experimental. Videoarte.
Natureza-morta. Objeto.

Abstract

In this article I analyze some historical and conceptual elements of still life, seeking to identify points of relationship with audiovisual procedures. In particular, I develop the following argument: based on some interpretations of the still life genre, we can assume that, usually, these images deal with objects found in the domestic spaces. Some filmmakers and video artists also focus their attention on everyday domestic life and, eventually, film the things that inhabit these spaces, producing what we might call a cinema of still life. In fact, this possible film genre has already been mentioned by some authors. However, when transposed to cinema, still life acquires new characteristics. Without trying to overdetermine them, I elaborate on some of its meanings, considering the work of filmmakers and video artists who have made inanimate objects the main motto in some of their works. Finally, I identify other basic features of this possible audiovisual genre.

Keywords

*Experimental cinema. Video art.
Still life. Object.*

Introdução

Em *A longa vida da natureza-morta* Raisa Ramos de Pina (2020) descreve as diversas transformações da pintura de natureza-morta ao longo da história ocidental. Antes de ser conceitualizadas sob o título de naturezas-mortas,¹ as pinturas, cerâmicas, esculturas etc. de “elementos inanimados”, em acepção adotada pela autora, já eram produzidas desde o Egito antigo² e durante toda a Antiguidade clássica. Apesar da perda quase integral desses objetos e imagens, algumas descrições deslindam seus conteúdos e possíveis sentidos visuais. Os elementos inanimados representavam a vida doméstica com seus múltiplos objetos e eventos rotineiros, como refeições e utensílios do dia a dia. Ainda segundo Pina (p. 24), “Com algumas exceções, a maioria dos objetos das naturezas-mortas faz parte do espaço doméstico: as mesas de refeição, alimentos e objetos de decoração. Elementos [...] do dia a dia privado”. A expressão natureza-morta só se tornou corrente no século 17, quando o gênero foi conceitualizado em relação à produção visual em alguns contextos europeus. Diante de outros modelos de produção de imagens, como no caso dos processos audiovisuais, a representação de naturezas-mortas é novamente transformada, assumindo um sentido particular.

Geralmente, quando encontramos naturezas-mortas no cinema, elas são representadas em filmes narrativos nos quais os personagens humanos assumem o centro da ação. Os objetos inanimados ocupam um papel adicional ou secundário, ainda que participativo, em relação aos humanos. Isto é, eles são acessórios em relação à ação humana. Comentam a narrativa dos personagens, interagem de forma literal ou indireta, mas permanecem na periferia do quadro, da montagem ou da ação. Seguindo a indicação de Noël Burch (1979), Gilles Deleuze (2018, p. 33) comenta as relações entre homem e natureza nos filmes de Yasujiro Ozu, definindo as naturezas-mortas como “presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes”. Nessa acepção, os objetos formam espaços que dividem o filme em partes

¹ Ao menos nas línguas de origem latina. Na matriz gêrmanica ela é nomeada *Stilleben*, “vida-imóvel” ou “ainda-vida”.

² Alexandre Neiva Pessoa (2002, p. 8) também descreve a história remota da natureza-morta: “sabemos que o gênero remonta a um passado quase tão longínquo quanto o próprio surgimento da arte. As primeiras naturezas-mortas de que se tem notícia foram executadas no Egito faraônico (ca. 3.000-1.352 a.C.), segundo nos informa *The dictionary of art*”.

distintas, como se houvesse um filme (de natureza-morta) em paralelo a outro (de humanos). Mas essa divisão do espaço diegético parece operativa apenas em condições ideais. Por mais que se soltem, os objetos continuam dentro dos domínios da experiência unificada do filme, que representa a ação humana como assunto primordial. Haveria, porém, maneiras de assumir mais integralmente a presença dos objetos, retirando-os da periferia do quadro para os inserir como assunto principal.

Este texto aborda a representação de objetos inanimados em alguns trabalhos de cinema experimental e videoarte, descrevendo, sumariamente, dois de seus possíveis atributos: primeiro, relacionando a história das naturezas-mortas com a representação do espaço doméstico e seus objetos. Esse procedimento também será encontrado entre cineastas e videoartistas que filmam o espaço da casa, buscando na noção de “filme caseiro” um tema estético e modelo de produção. Nesse contexto, os objetos inanimados assumem o motivo principal da encenação, sugerindo um cinema de naturezas-mortas. Como segundo atributo, a conclusão deste texto assinala outras condições desse “gênero” de imagens, convocando brevemente o problema da representação de objetos imóveis em mídias dedicadas ao registro do movimento. Além disso, argumento sobre a centralidade da agência dos objetos como elemento constituinte desse tipo de produção.

No sentido de introduzir a questão, comento alguns debates históricos em torno da natureza-morta, ressaltando o papel secundário que essas obras ocuparam em relação a outros gêneros visuais, mesmo com sua eventual consolidação. Algumas dessas concepções, como a suposta “inferioridade” da natureza-morta diante de motivos visuais mais legitimados, acabam favorecendo sua transposição para os domínios do cinema experimental e da videoarte, como se pretende argumentar.

A sina da natureza-morta

Quando procuramos remontar os traços históricos da produção de naturezas-mortas, rapidamente descobrimos a consideração de que esse gênero, por muitos séculos, foi relegado a uma posição inferior entre as categorias de representação artística. Comentando seus rumos históricos e os debates acerca de sua definição formal, Alexandre Neiva Pessôa (2002, p. 10-11) descreve como, ao longo do século 17, e no mesmo período de sua conceitualização, “a

criação das escolas oficiais de belas artes alterou, bruscamente, o rumo da pintura de naturezas-mortas”. Com financiamento do Estado absolutista francês, as academias alegavam que a representação de elementos inanimados seria de menor valor em relação a outros gêneros, como retratos e pinturas de paisagem, e especialmente se comparada à reconstituição de eventos da pintura histórica, criando uma divisão hierárquica que buscava “colocar a arte a serviço do Estado” (p. 11). Além disso, a natureza-morta era considerada um gênero menor devido a sua suposta facilidade de execução, na perspectiva dos padrões acadêmicos vigentes. “Segundo a academia, os temas antropocêntricos exigiriam um maior refinamento técnico. Trata-se de uma assertiva sem nenhum fundamento real” (p. 13). Em épocas posteriores, essa inferiorização continuaria a perseguir a natureza-morta. Em *Modern art*, Meyer Schapiro (1978, p. 21) indica como a desvalorização reverberava entre os pintores que se dedicavam ao gênero:

Os pintores de naturezas-mortas tiveram de lutar contra o preconceito de que sua arte seria menor devido à inferioridade intrínseca de seus objetos. Temas nobres e idealizados, como filosofias idealistas, ganharam mais aprovação mesmo depois que todos os tipos de temas foram admitidos em princípio como iguais e o valor foi localizado na qualidade da arte do pintor.³

Muito antes desse período, a representação de elementos inanimados seria quase inteiramente abandonada na Europa medieval – momento no qual se desenvolve uma primazia dos motivos religiosos na produção de imagens. Também no Renascimento as representações humanas e religiosas predominavam, relegando à natureza-morta uma posição complementar, ocupando um papel de adorno em relação aos motivos visuais centrais.⁴

³ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: *The still-life painters have had to contend with the prejudice that their art is of a lower order because of the intrinsic inferiority of its objects; noble and idealized themes, like idealistic philosophies, have won more approval even after all kinds of themes were admitted in principle to be equal and value was located in the quality of the painter's art.*

⁴ Segundo Pina (2020, p. 25), “Com a entrada na Idade Média, esse tipo de pintura perde protagonismo para uma iconologia catequética” (2021, p. 25) e Neiva Pessôa: “Até os últimos anos do século 16, a representação de elementos da natureza perdia destaque nas composições pictóricas, para apenas aparecer nelas como parte de temas tradicionais como religiosos, mitológicos ou retratos” (Pina, 2002, p. 9).

A natureza-morta viria a ser conceitualizada como gênero autônomo nos Países Baixos ao longo do século 17. Uma série de condições sociais e econômicas propiciaram seu florescimento: o estabelecimento de uma economia mercantilista baseada na produção e troca de mercadorias; a adoção do protestantismo, favorecendo uma ética de enriquecimento pessoal e acumulação de objetos; um certo nível de estabilidade econômica e o excedente agrícola, viabilizado pela modernização das técnicas de agricultura, permitindo a produção massiva de mercadorias. Segundo Norman Brysson (1990, p. 98), no século 17 a Holanda havia se tornado o país mais rico do Ocidente e experimentava uma “superabundância” de produtos, de modo que a natureza-morta indicava

um diálogo entre essa sociedade recém-afluente e seus bens materiais. Isso envolve o reflexo da riqueza de volta para a sociedade que a produziu, reflexo que implica a expressão de como o fenômeno da abundância deve ser visto e compreendido⁵ (Brysson, 1990, p. 104).

A pujança econômica e a produção de bens favoreciam o reaparecimento e a consolidação do gênero, coincidente com a expansão da economia capitalista. Alterando a paisagem social, a proliferação das mercadorias incidia também sobre a produção artística.

Natureza-morta e cinema caseiro

Mesmo no período de sua consagração, a natureza-morta ainda era vista em posição inferior em relação à representação de figuras humanas. Em *Looking at the overlooked*, Norman Brysson (1990) percebe nessa inferiorização um possível efeito da sociedade patriarcal – como os objetos tematizados nessas pinturas se referem ao espaço doméstico, eles seriam geralmente associados à rotina feminina. Enquanto as pinturas históricas eram produzidas em ambientes de predominância masculina, as naturezas-mortas apresentam cenas do cotidiano, distantes das grandes representações históricas. Essa percepção, entretanto, depende de um ponto de vista social particular. Mudando o contexto, sua interpretação também se altera, e as cenas cotidianas adquirem outros significados:

⁵ No original: *Dutch still life painting is a dialogue between this newly affluent society and its material possessions. It involves the reflection of wealth back to the society which produced it, a reflection that entails the expression of how the phenomenon of plenty is to be viewed and understood.*

Cada um de nós vive sua vida na órbita de rotinas básicas de automanutenção: cozinhar e comer, fazer compras, cuidar das tarefas domésticas, manter nosso *habitat* criativo em bom estado de conservação. Essas atividades são objetivamente necessárias para o nosso bem-estar e respondem às condições inevitáveis da vida humana. O modo como são vistas e avaliadas – que valor lhes é atribuído na vida rotineira das criaturas –, contudo, é uma questão de cultura e de história. O fato de essas atividades serem respeitadas ou rejeitadas, valorizadas ou desprezadas depende do trabalho da ideologia⁶ (Brysson, 1990, p. 137).

Alheias à lógica das grandes representações históricas, as naturezas-mortas aludem a outra cadeia de ações e reações, marcadas pelos acontecimentos da vida domiciliar e pelos objetos que a povoam. Se a natureza-morta se expressa mais adequadamente no espaço doméstico, então, a princípio, um cinema de natureza-morta será realizado por cineastas que igualmente valorizam esses espaços. De modo geral, podemos analisar duas formas de trabalho de cineastas que realizaram naturezas-mortas, ou filmes de elementos inanimados, no espaço doméstico. De um lado, voltamos a Yasujiro Ozu, muitas vezes evocado como cineasta do cotidiano, e que costumava usar a casa como palco de seus filmes. De outro, encontramos alguns cineastas que, mais do que retratar o ambiente doméstico, procuram na casa o núcleo ativador de suas produções. Isto é, fazem “cinema caseiro”, tanto no sentido de uma recusa ao modo de produção tradicional do cinema comercial, baseado em uma complexidade logística que envolve altos orçamentos, cenários e locações externas, quanto em relação a apresentação de eventos que se passam no interior de suas casas. Muitas vezes esses filmes giram em torno da vida familiar e suas redondezas, favorecendo a produção de um cinema dedicado aos elementos inanimados. Entre esses filmes, podemos mencionar alguns de Hollis-Frampton – como *Carrots and Peas* (1969), *Lemon* (1969), *Poetic justice* (1972) e *Nostalgia* (1971) –, Michael

⁶ No original: *Every one of us lives our life in the orbit of basic routines of self-maintenance: cooking and eating, shopping, seeing to domestic chores, keeping our creaturely habitat in viably good repair. Such activities are objectively necessary for our welfare and respond to inescapable conditions of human life. But how these activities are viewed and appraised – what value is placed on the life of creaturely routine – is very much a matter of culture, and of history. Whether these activities are respected or dismissed, valued or despised, depends on the work of ideology.*

Snow e Joyce Wieland, como *Dripping water* (1969) e Stan Brakhage. Entre os defensores contumazes da ideia de cinema caseiro, encontramos referências textuais de Stan Brakhage (2014), Maya Deren (2013) e Jonas Mekas (1972). Esses três realizadores americanos, próximos em termos de contexto e modelo de produção, insistiram sobre a necessidade de construir um cinema caseiro, ainda que o sentido do termo varie no decorrer de suas carreiras. Segundo Patrícia Mourão (2016, p. 44), o amadorismo do filme caseiro, que surgia como rejeição ao cinema comercial e afirmação da liberdade formal e do erro, seria eventualmente sistematizado como poética, alterando sua composição inicial. O tom, porém, ao menos no início dos anos 1960, era de afirmação irrestrita de um cinema baseado em dois termos fundamentais: além de caseiro, ele deveria ser amador, buscando uma tática produtiva em que a simplicidade da realização seria acompanhada pela liberdade de investigação formal, e em que a profissionalização representava uma abdicação dessa liberdade. Assumindo uma estética de recursos baratos e acessíveis, como as câmeras de 8mm, esses cineastas pretendiam romper a divisão hierárquica entre o cinema oficial e as produções privadas, ressaltando a potência das imagens íntimas e precárias, como propõe Stan Brakhage (2014, p. 3):

um amador é alguém que realmente vive a sua vida – e não simplesmente ‘cumpre o seu dever’ [...] o amador, então, está sempre aprendendo e crescendo com seu trabalho em todas as suas ‘trapalhadas’ de descoberta contínua e que são belas de assistir.⁷

Também no texto *Amateur vs professional*, Maya Deren (2013, p. 1) escreve:

Mas esta palavra – do latim “amante” – “amador” qualifica alguém que faz algo por amor em vez de por razões econômicas ou necessidade. [...] Use sua liberdade para experimentar com ideias visuais; seus erros não farão você ser demitido. [...] Liberdade física inclui liberdade de tempo – uma liberdade dos orçamentos impostos por prazos.⁸

⁷ No original: *an amateur is one who really lives his life – not one who simply “performs his duty” [...] and the amateur, thus, is forever learning and growing thru his work into all his living in a “clumsiness” of continual discovery that is as beautiful to see.*

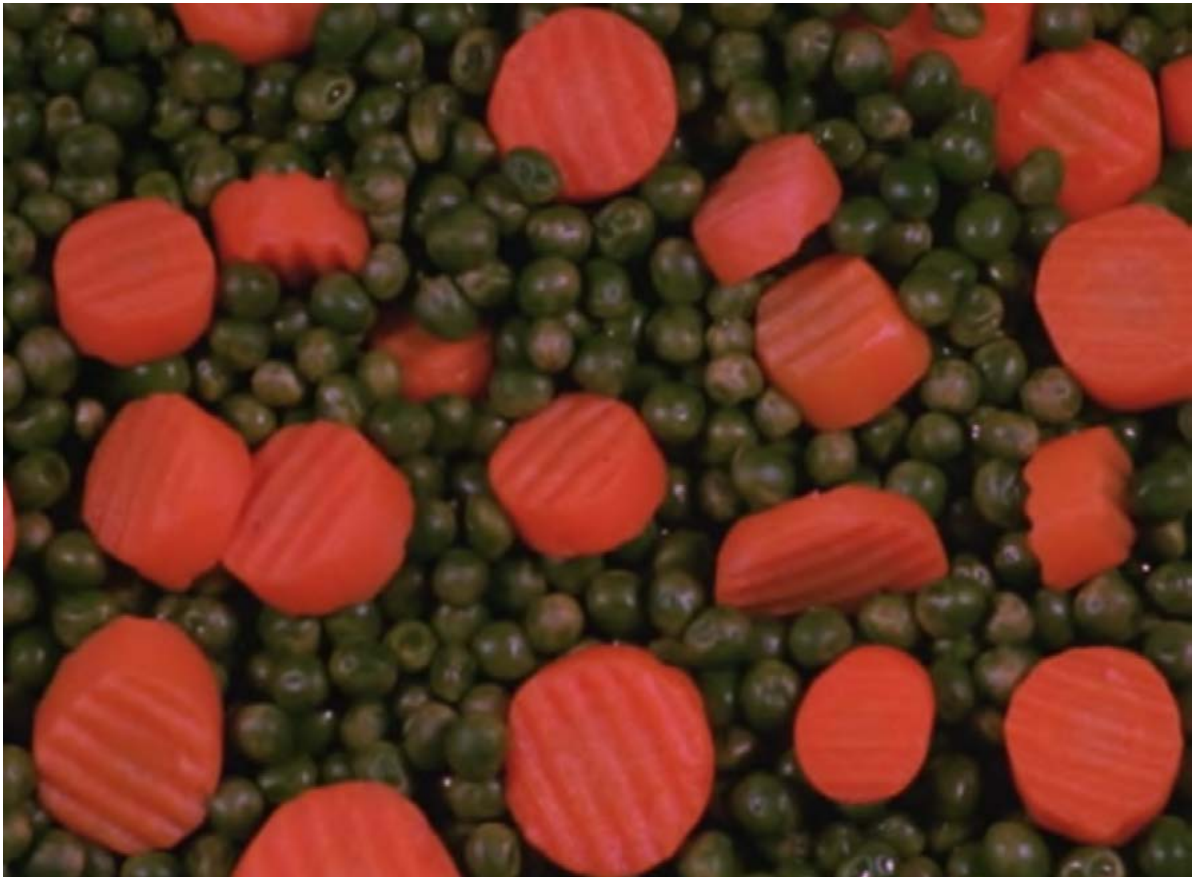
⁸ No original: *But that very word – from the Latin “amateur” – “lover” means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. [...] use your freedom to experiment with visual ideas; your mistakes will not get you fired. [...] Physical freedom includes time freedom – a freedom from budget imposed deadlines.*

Esse sentido de autonomia encontraria sua expressão ideal no espaço da casa, com seus personagens e objetos, transformados nos temas centrais dos cineastas amadores, que procuravam a poesia dos eventos banais:

Figura 1

Hollis-Frampton, *Frame de Carrots and peas*, 1969, vídeo em baixa resolução (Fonte: Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p_i6g6AXSW0&ab_channel=AAAPSV)

Mas posso dizer que algumas das mais belas poesias do cinema serão reveladas, algum dia, nos 8mm. Filmagens caseiras – poesia simples, com crianças na grama e bebês nas mãos das mães, e com toda aquela vergonha e brincadeiras na frente da câmera. Há uma poesia nos filmes caseiros⁹ (Mekas, 1972, p. 131).



⁹ No original: *But I could tell you that some of the most beautiful movie poetry will be revealed, someday, in the 8mm home-movie footage – simple poetry, with children in the grass and babies on mothers' hands, and with all that embarrassment and goofing around in front of the camera. There is a poetry in home movies.*

Em alguns casos, esse cinema caseiro descobre os elementos inanimados como fonte de trabalho, como em *Dripping water* (1969), de Joyce Wieland e Michael Snow, e nos filmes *Carrots and peas* e *Lemon*, de Hollis-Frampton, ambos de 1969. Em *Carrots and peas*, vemos pedaços de cenoura e grãos de ervilha em *close-up*, com poucas variações da imagem, exceto pela eventual animação *stop-motion* dos legumes, pelo uso de filtros no primeiro minuto do filme e por uma voz em *off* invertida. Com poucos recursos, Frampton aposta num jogo de desorientação em que não assimilamos a voz ou qualquer referente que completa a imagem. Os legumes poderiam ser o almoço do cineasta, que brinca com a comida sem se preocupar em indicar um sentido para o espectador. Ao mesmo tempo, *Carrots and peas* experimenta com as cores dos legumes e sua complementaridade – que se alternam, apagam ou simplesmente variam sob o uso dos filtros. Os legumes são formalmente explorados, testando efeitos de cores e a materialidade de sua superfície transformada em matéria fílmica.

Já em *Dripping water* (1969), filmado na cozinha de Joyce Wieland e Michael Snow, assistimos a um contínuo gotejar de água sobre um recipiente. Um quase filme que sugere muito pouco ou nada: nem mesmo acompanhamos a vasilha enchendo antes de derramar, pois o filme começa com a água transbordando e permanece assim durante toda a exibição. Como num *falso-loop*, *Dripping water* parece se reiniciar a cada instante, ainda que cada gota d'água pareça diferente das demais. Entre diferença e repetição, *Dripping water* apresenta um referente preciso mas escorregadio, uma contradição em que uniformidade e diferença se tornam quase indiscerníveis. Em comentário sobre o filme, Jonas Mekas (1969) exalta a observação atenta dos objetos mundanos, retirando-os de seu suposto desinteresse:

Você não vê nada exceto uma placa branca e cristalina, e água pingando do teto, do alto, e ouve o som de água pingando. O filme tem dez minutos de duração. Só consigo imaginar São Francisco olhando para um prato d'água pingando com tanto amor, respeito e serenidade. A reação usual é: "Oh, o que é mesmo? Apenas um prato com água pingando". Mas essa é uma observação esnobe. Essa observação não tem amor por nada no mundo. O filme de Snow e Wieland eleva o objeto e deixa o espectador com uma atitude mais refinada em relação ao mundo ao seu redor, ele abre seus olhos para o mundo fenomenal. E como você pode amar as pessoas se não ama água, pedra, grama.



Figura 2
Joyce Wieland e Michael
Snow, *Dripping water*, 1969
(Fonte: [https://lux.org.uk/
work/dripping-water/](https://lux.org.uk/work/dripping-water/))

Dois experimentos singelos, mas reveladores dos procedimentos do cinema caseiro e amador, além de os aproximar do gênero natureza-morta. De fato, e ao contrário do que insinuavam seus detratores, as naturezas-mortas ofereciam um campo fértil de experimentações, sendo aproveitadas por diversas vertentes e gerações de artistas. Segundo Meyer Schapiro (1978, p. 21), a pintura de objetos ressaltava a concretude das superfícies pintadas, favorecendo a tendência moderna de “ver a própria pintura como uma coisa material e a apagar por vários meios as fronteiras entre a realidade e a representação”. A natureza-morta isolava um espaço “puramente estético”, e o artista moderno “preocupava-se em usar o gênero pictórico para estudar e comparar estéticas variadas” (Pina, 2020, p. 50). Isso além do fato de que as naturezas-mortas permitiam pesquisas de cores, volumes e texturas não encontradas em outras circunstâncias, assim como formas de arranjar os elementos no interior do quadro que, mais do que em outros gêneros, dependiam das escolhas individuais do pintor:

a natureza-morta sobre a mesa é um exemplo objetivo do formado, mas constantemente rearranjado, do livremente descartável na realidade e, portanto, conotado com uma ideia de liberdade artística. A natureza-morta, em maior grau do que a paisagem ou a pintura histórica, deve sua composição ao pintor¹⁰ (Schapiro, 1978, p. 21).

Além da pesquisa formal incentivada pelas características dos objetos, o menosprezo institucional da natureza-morta estimulava um espaço de investigação visual que poderia ser mais limitado nos gêneros consolidados. Do mesmo modo que o cinema experimental assumia a marginalidade para sedimentar um ambiente de invenção formal, os pintores de natureza-morta aproveitavam a sua inadequação para pesquisar outros processos e técnicas. Entre a suposta irrelevância da natureza-morta e a inadequação assumida do cinema experimental, ambos se encontram no cotidiano doméstico.

No contexto nacional, o cinema caseiro também recebeu algumas conotações. Comentando a sua produção artística, Cao Guimarães (2008) propõe um “cinema de cozinha”, definido pelos registros informais do cotidiano e pela simplicidade dos recursos. O cinema de cozinha se dedica às pequenas descobertas perceptivas e encontra a rotina como ambiente apropriado de realização. Em depoimento, Guimarães relata que no início de sua carreira projetava seus filmes em 8mm na cozinha da casa em que morava, reunindo amigos para exposições informais “entre vidros de azeite, miolos de pão, geleias e farelos [...] Nada mais do que cenas triviais, corriqueiras, banais” (Lins, 2019, p. 45). Construído de modo solitário e artesanal, o cinema de cozinha descobre nos objetos domésticos um de seus motes centrais, e Cao ressalta o interesse pelos seus acontecimentos e objetos: “o cinema que vem de dentro de casa, da luz da tarde que brilha no azulejo, do grão de feijão que cai da peneira, cheio de presença e vida, diante dos olhos abobalhados de uma criança” (Guimarães, 2008, p. 2).

Alguns de seus filmes e séries fotográficas, como Gambiarras (2000-2014), retratam as ações e interações entre objetos. Em *Sopro* (2000), realizado com Rivane Neuenschwander, assistimos à flutuação de uma bolha de sabão por

¹⁰ No original: *the still-life on the table is an objective example of the formed but constantly re-arranged, the freely disposable in reality and therefore connate with an idea of artistic liberty. The still-life picture, to a greater degree than the landscape or historical painting, owes its composition to the painter.*

paisagens indeterminadas, engolindo e deformando a percepção conforme se desloca. A passagem da bolha, objeto que evoca uma plasticidade efêmera, coloca em paralelo o registro da câmera e as imagens anamórficas filtradas pela bolha, que paira entre objeto e tela flutuante. Também no terceiro segmento de *Acidente* (2002), realizado com Pablo Lobato, observamos acontecimentos triviais, como dois copos de plástico balançados pelo vento, a lâmpada de um poste que acende com o cair da tarde e uma cortina que fecha. Intrigado pela rotina, o cineasta descreve seus primeiros filmes como uma coleção de “pequenos registros do ordinário e do cotidiano”.¹¹ O interesse de Guimarães parece recair em um funcionamento descontraído da atividade sensorial, em que a observação da rotina representa uma busca pelos vestígios sensíveis das coisas, como se a relação entre elas e o corpo do cineasta se inaugurasse a cada interação. Um mundo, portanto, sensorial e pré-linguístico, ressoando a algumas concepções de Mekas e Brakhage, que também procuravam a “poesia simples” da vida doméstica.



Figura 3
Cao Guimarães e Pablo
Lobato, frame do filme
Acidente, 2002 (acervo
pessoal)

¹¹ Entrevista com Cao Guimarães, disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/03/2.pdf>
“Escutando a Cao Guimarães: fragmentos de um diálogo silente” “1. O cinema nasceu na cozinha” (2014).

Nem sempre, porém, o espaço doméstico foi abordado com a deferência reservada ao cotidiano. Na videoarte brasileira dos anos 1970, algumas artistas tomaram o espaço doméstico como alvo de investidas críticas. Em particular, Sônia Andrade e Letícia Parente catalogaram alguns gestos produzidos nesses espaços, criando ações que interligavam atividades domésticas e a experiência social feminina, sem deixar de comentar a situação política nacional. Performando em seus vídeos, as artistas interagem com diversos itens do cotidiano, como pratos de comida, ferro de passar, maquiagem, agulha e linha etc. Segundo Felipe Scovino (2020), nesses vídeos o ambiente doméstico e os seus itens tendem a retratar um estado de confinamento social, e as artistas analisam e performam ações cotidianas como forma de comentário e agência crítica.

Ter o lar como signo (ou espaço cênico ou ainda de realização) de suas obras e os seus corpos não apaziguados diante de ações exaustivas e de cunho violento é desmistificar, desconstruir e reorganizar o seu próprio espaço social no mundo. O já falado confinamento e a circulação de seus corpos por espaços estreitos da casa (corredor, quarto, armário) revelam o lar, portanto, como um espaço segregador e castrador (Scovino, 2020, p. 32).

No audiovisual *Eu, armário de mim* (1975), Letícia Parente fotografa o armário de seu apartamento preenchido com diversos objetos, inventariando o ambiente doméstico e seus elementos. O espaço fechado do armário reverbera e se entrelaça ao discurso subjetivo da artista, como na frase “conta de mim o que contengo”, que a artista refere ao “armário de mim”, objeto representante da privacidade familiar. O acúmulo de coisas parece tensionar a liberdade da artista, que oscila entre a clausura do armário e o devaneio solto das palavras: “é preciso conter os passos, pequeno espaço e tanto amor. Amplidão interna, explosão de sóis. É preciso prevenir os riscos. Prevenir os riscos, amordaçar a liberdade”. O discurso balança entre a compressão do armário, que acumula os objetos da casa, e a subjetividade de expressão lírica. Ao mesmo tempo, o armário sugere uma “amplidão interna”, expansível para dentro de seus próprios limites. Entre a supressão doméstica e a expansão ilimitada, a artista se equilibra sem definir um ponto de entrada ou saída, sugerindo o acúmulo de coisas como ausência ou complemento de sua própria individualidade.



Figura 4

Letícia Parente, *Eu, armário de mim*, 1975 (fonte: <https://parisplus.artbasel.com/catalog/artwork/60666/Let%C3%ADcia-Parente-Eu-arm%C3%A1rio-de-mim>)

O trabalho de Parente indica uma perspectiva crítica ao cinema doméstico e a seus elementos, sinalizando os dilemas que também constituem essa produção. Nem no sentido da pesquisa formal e nem em relação ao seu ambiente de validação, esses trabalhos dispõem de uma liberdade acrítica, devendo ser avaliados os seus limites e contradições. Se o cinema experimental de

Frampton, Wieland, Guimarães e outros não cede aos compromissos dos circuitos comerciais, ele se conecta a outros espaços de validação e assimilação. Ademais, a liberdade formal do cinema doméstico e experimental parece mais uma aposta dos cineastas do que uma realidade necessariamente inscrita nos filmes, sem deixar de insinuar os seus limites retóricos, especialmente quando relativizados diante de outras produções. Ainda assim, e sem escapar às próprias circunstâncias, o cinema e a videoarte caseiras e dedicadas aos objetos inanimados podem sugerir um campo produtivo particular, cujos parâmetros não se encerram nas determinações mais rigorosas de outros modelos de produção. O seu convite à invenção processual, permitida e amparada pelos recursos modestos, permanece como campo fecundo para a elaboração audiovisual.

Filmes de objetos

Além das afinidades com a realização de imagens no espaço doméstico, podemos elencar outras condições possíveis para o cinema de elementos inanimados. No sentido de uma conclusão, gostaria de comentar o problema do registro de objetos imóveis captados por uma mídia cujo elemento básico é o registro do movimento. Em linhas gerais, pode-se argumentar que, se a natureza-morta pintada ressalta a impressão de imobilidade, isso não obriga o cinema de elementos inanimados a reproduzir essa condição. Quando filmado, o objeto adquire uma nova situação: ele incorpora as propriedades do filme, entre elas a produção de movimento.

Quando capturado pelo filme, o objeto recebe o atributo do movimento, sem que isso o obrigue a se movimentar. A sua mobilidade é facultativa, dependendo da intenção que organiza as imagens. A princípio definido pela imobilidade, o objeto pode ter o seu movimento acionado por um procedimento externo: montagem, manuseio, animação, movimentos de câmera, de luz, impulso gerado por outro objeto etc. Ou pode ter o seu movimento intrínseco exposto por um dispositivo capacitado, como em *Still-Life* (2001), de Sam Taylor-Wood, que registra em *time lapse* a decomposição de alimentos e cadáveres animais. Sem definir o cinema inanimado, o movimento ou a sua ausência são apenas indicadores das suas aptidões.



Figura 5
Sam Taylor-Wood, *Still-Life*,
2001 (Fonte: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/matter-time>)

Além dos exemplos já mencionados, podemos elencar outros trabalhos em que o debate sobre imobilidade e movimento no contexto de filmes de objetos permite uma análise acentuada, como em *Melting* (1965), de Thom Andersen; no vídeo *The way things go* (1987), da dupla Peter Fischli e David Weiss; e no documentário institucional *Stone into steel* (1960), de Paul Dickson. Por ora, gostaria de recordar o curta-metragem *Lemon* (1969), do já mencionado Hollis-Frampton. Esse filme apresenta um limão galego mais ou menos ao centro do quadro, enquanto o efeito de movimento é construído pelo deslocamento de uma fonte de luz ausente da imagem. De início, assistimos à imagem sombreada do limão, enquanto aos poucos a fonte luminosa revela a sua aparência. Depois, a luz começa a se movimentar para fora do quadro, causando um efeito progressivo de perda de visibilidade, enquanto a imagem do limão perde os seus contornos de baixo para cima. O limão entra em estado de “eclipse”, passando por fases progressivas de desaparecimento – como um pequeno astro que some no horizonte. Nesse caso, o objeto que centraliza a imagem está imóvel, mas o efeito plástico e narrativo do filme é determinado pelo movimento da luz. Podemos sugerir que

a própria duração do filme é consequência desse movimento. Mesmo parado, a agência do objeto será construída pela interação com a mobilidade de um objeto secundário, produzindo um efeito “fílmico” – realizado, nesse contexto, pela percepção visível do movimento.

Ainda assim, não é a percepção do movimento nem a imobilidade que determina o cinema ou o vídeo de elementos inanimados. Como sugerir inicialmente, esse cinema deve ser procurado onde as coisas não são mais acessórias, e a sua agência predomina ou equivale aos demais objetos representados. Esse tipo de representação se define pela posição que os objetos assumem no trabalho e, fundamentalmente, em que a imagem é determinada pela agência das coisas.

Os trabalhos audiovisuais com elementos inanimados podem ressaltar as suas formas de agência, enquanto os procedimentos fílmicos as reforçam. Em *To the distant observer...*, Noël Burch (1979) descreve como em algumas culturas cinematográficas não ocidentais, os objetos adquirem equivalência aos corpos humanos. Analisando os filmes navajos, Burch (p. 161) escreve que “uma ação humana é frequentemente entrecortada com planos ‘gratuitos’ dos arredores (uma pedra, uma porta, uma paisagem)”, fazendo a imagem oscilar entre seres diferentes e borrando as fronteiras entre natureza e cultura. Nesse caso, os elementos inanimados dividem a encenação com os corpos humanos, tornando equivalente a função de uns e outros no interior do filme.

No mesmo texto, Burch descreve os planos de objetos estáticos em filmes de Yasujiro Ozu, criando o conceito de *pillow-shot*. Mostrando objetos inanimados e sem a presença de corpos humanos, o *pillow-shot* sugere um espaço externo ao filme, rompendo sua unidade narrativa. Uma espécie de segundo filme exterior ao primeiro, e que não deve ser entendido como um filme em si, pois o *pillow-shot* não participa da mesma lógica que o filme enuncia. Em contraste ao encadeamento de ações narrativas, o *pillow-shot* paralisa as convenções de linguagem, pondo em xeque a unidade do filme. Mas Burch compreende o *pillow-shot* como efeito exclusivo da imobilidade dos objetos, suspendendo o movimento do filme. De outro modo, podemos supor que não haveria diferença entre a filmagem de um vaso de plantas, o borbulhar de um filtro d’água ou os movimentos do fogo em uma lareira, sendo o efeito do *pillow-shot* relativo à independência do objeto na diegese do filme, e não à presença ou ausência de movimento.

Se a condição para que as naturezas-mortas de Ozu sejam assim chamadas é que elas sugere um espaço independente ao filme, talvez a expressão mais efetiva de um filme de elementos inanimados seja aquela na qual não há presença de corpos humanos ou onde eles são, invertendo o sentido apresentado inicialmente, acessórios em relação aos objetos. Afinal, se os objetos nos filmes de Ozu criam um espaço externo a narrativa, desdobrando um segundo filme exterior ao primeiro, então a melhor expressão desse gênero será realizada por filmes com objetos autônomos, não mais apenas destacados ou postos em paralelo à atividade humana, mas organizados no interior de um novo trabalho.

Figura 6
Yasujiro Ozu, frame do filme
Pai e filha, 1949 (acervo
pessoal)



Ian de Vasconcellos Schuler é cineasta e videoartista, doutor em artes visuais pela Uerj e mestre em comunicação pela UFRJ. Atualmente é professor substituto no Departamento de Cinema da UFJF.

Referências

- BRAKHAGE, Stan. In defense of amateur. *Hambre*. 2014. Disponível em: <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2014/05/in-defense-of-amateur-brakhage.pdf>. Acesso em 27 jun. 2024.
- BRYSSON, Norman. *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*. London: Reaktion Books, 1990.
- BURCH, Noël. *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley: University of California Press. 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2018.
- DEREN, Maya. *Amateur vs professional*. Buenos Aires: Hambre: espacio cine experimental, 2013.
- GUIMARÃES, Cao. *Cinema de cozinha: texto escrito para a mostra retrospectiva cinema de cozinha*. São Paulo: Sesc-SP, Sesc-Vila Mariana, 2008. Disponível em: <https://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>. Acesso em 12 jan. 2022.
- LINS, Consuelo. *Cao Guimarães: arte documentário ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- MEKAS, Jonas. On goodness and cinema. *Movie Journal: the rise of a new american cinema, 1959-1971*. New York: The Macmillan Company. 1972.
- MEKAS, Jonas. *Dripping Water*. *New York Times*. 1969. Disponível em: <https://lightcone.org/en/film-11541-dripping-water>. Acesso em 14 dez. 2021.
- MOURÃO, Patricia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental [manuscrito]*. São Paulo, 2016.
- PESSÔA, Alexandre Neiva. *Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2002.
- PINA, Raísa Ramos de. *A longa vida da natureza-morta: gênero, segregação, subversão*. Curitiba: Appris, 2020.
- SCHAPIRO, Meyer. The apples of Cezanne: an essay on the meaning of still-life. In: *Modern Art. 19th & 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1978.
- SCOVINO, Felipe. Rosto em suspenso: marcos iniciais da videoarte no Brasil. *Arte & Ensaios*, v. 26, n. 39, jan.-jun. 2020.
- SNOW, Michael. Scott McDonald, interview with Michael Snow. In: DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Andrey (orgs.). *Experimental cinema: the film reader*. New York: Routledge. 2002.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

SCHULER, Ian de Vasconcellos. Filmes de objetos: a natureza-morta entre o cinema experimental e a videoarte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 63-81, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>